

Philologische Studien und Quellen

Achim Küpper

„Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott“

*Reflexionen der Sinnkrise in
Erzählungen E.T.A. Hoffmanns*

2., durchgesehene Auflage

ESV ERICH
SCHMIDT
VERLAG



Philologische Studien und Quellen (PhSt)

Herausgegeben von
Bernd Bastert, Jürgen Brokoff, Volker C. Dörr,
Cornelia Herberichs, Jörg Kilian und Thomas Niehr

Band 220

„Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott“

**Reflexionen der Sinnkrise in
Erzählungen E.T.A. Hoffmanns**

Von

Achim Küpper

2., durchgesehene Auflage

ERICH SCHMIDT VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Weitere Informationen zu diesem Titel finden Sie im Internet unter
ESV.info/978-3-503-24063-0



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative-Commons-Attribution 4.0 Lizenz (CC-BY).

Diese Lizenz erlaubt die private und kommerzielle Nutzung, solange der Autor als Urheber des Werks genannt wird.

Weitere Informationen unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

1. Auflage 2010

2. Auflage 2025

ISBN 978-3-503-24063-0 (eBook)

DOI <https://doi.org/10.37307/b.978-3-503-24063-0>

ISSN 0554-0674

Alle Rechte vorbehalten

© 2025 Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG

Genthiner Straße 30 G, 10785 Berlin

info@ESVmedien.de, www.ESV.info

Die Nutzung für das Text und Data Mining ist ausschließlich dem Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG vorbehalten. Der Verlag untersagt eine Vervielfältigung gemäß § 44b UrhG ausdrücklich.

Dank

Diese Arbeit wurde 2008 von der philosophischen Fakultät der Universität Lüttich als Dissertation angenommen und erfolgreich dort verteidigt. Dass die Studie nicht in jenes Leere geführt hat, von dem sie handelt, ist der Hilfe einer Vielzahl von Personen und Institutionen zu verdanken.

Dank gebührt den Jurymitgliedern und Gutachtern: meinem Doktorvater Prof. Dr. Louis Gerrekens, Prof. em. Dr. Dr. h.c. mult. Hartmut Steinecke, Prof. Dr. Michael Hofmann, Prof. Dr. Alexandra Pontzen und Dr. Vera Viehöver. Anerkennung sei auf diesem Wege auch meinem ehemaligen Lehrer Prof. em. Dr. Robert Leroy (†) und Prof. em. Dr. Eckart Pastor ausgesprochen, der die Arbeit von Anfang an gefördert hat, ferner den Vorgesetzten und Kollegen aus der ersten Zeit am Institut Supérieur des Langues Vivantes in Lüttich sowie dem Ministerium der Deutschsprachigen Gemeinschaft Belgiens für frühe Forschungssubventionen.

Herzlicher Dank geht an den Erich Schmidt Verlag in Berlin für die so bereitwillige Aufnahme des Werks sowie an die belgische Fondation Universitaire, die die Studie mit einem Publikationszuschuss ausgezeichnet hat. Ohne den vierjährigen Forschungsauftrag als Aspirant des belgischen Fonds National de la Recherche Scientifique (FNRS) schließlich wäre die Durchführung dieser Arbeit nicht möglich gewesen.

Dank gilt nicht zuletzt auch meinen lieben Eltern, der Familie, den Freunden. Besonderer Dank gilt Elisabeth, die immer da war.

Achim Küpper
Liège, im November 2009

Es müßte spaßhaft sein Anekdoten zu erfinden und ihnen den Anstrich höchster Authentizität durch Citaten u. s. w. zu geben, die durch Zusammenstellung von Personen die Jahrhunderte aus einander lebten oder ganz heterogener Vorfälle gleich sich als gelogen auswiesen. – Denn mehrere würden übertölpelt werden und wenigstens einige Augenblicke an die Wahrheit glauben.

(E.T.A. Hoffmann: *Schreibalmanach*, SW₁ 790)

Warum soll dies wesenlose Bild länger, einer olympischen Göttin gleich, auf dem Fußgestell prangen, die Hallen der christlichen Kirchen von uns und unsersgleichen entvölkernd? Lieber angefaßt, und auf den Schutt hinaus, das Oberste zu unterst, damit mit Augen erschaut wird, daß kein Gott in ihm wohnt.

(H. v. Kleist: *Das Käthchen von Heilbronn*, II,6:918-923, HvK₁ 461)

Inhalt

Vorwort zur zweiten Auflage	15
Vorwort zur ersten Auflage	19
1 Einführung und Grundlagen	21
1.1 Irrgänge	21
1.1.1 Der Text und die Welt als Labyrinth	22
1.1.2 Zur Textauswahl	24
1.2 Theoretische Voraussetzungen	25
1.2.1 Intertextualität	25
1.2.1.1 Zum Intertextualitätsbegriff	25
1.2.1.2 Zur Intertextualität bei E.T.A. Hoffmann	28
1.2.2 Selbstreflexion	35
1.2.2.1 Zum Begriff der Selbstreflexion: Ebenen literarischer Aussage	35
1.2.2.2 Zur Selbstreflexion bei E.T.A. Hoffmann	37
1.2.3 Abgrenzung von der ‚Romantik‘	40
1.2.4 Hoffmanns ‚Modernität‘ im Horizont der Forschung	45
1.3 Zeitzusammenhänge	49
1.3.1 Hoffmanns „poetischer Nihilismus“ im Urteil seiner Zeitgenossen und Nachfolger	50
1.3.1.1 Jean Paul	51
1.3.1.2 Brentano	51
1.3.1.3 Hegel	52
1.3.1.4 Heine	52
1.3.1.5 Scott	53
1.3.1.6 Goethe	53
1.3.1.7 Büchner	54
1.3.1.8 Kierkegaard	55
1.3.1.9 Baudelaire	55
1.3.1.10 Eichendorff	56
1.3.2 Zeit der Umbrüche und Erschütterungen: Die Dreigestalt der Revolution	57
2 Das Fräulein von Scuderi	61
2.1 Voraussetzungen	61
2.1.1 Entstehung und Überlieferung	61

2.1.2	Inhalt. Erste Lektüre	61
2.1.3	Forschungsbericht	62
2.1.3.1	Künstlerproblematik	63
2.1.3.2	Juristische und sozialpolitische Aspekte	67
2.1.3.3	Marxistische Deutungen	71
2.1.3.4	Psychoanalyse und medizinischer Kontext	72
2.1.3.5	Zur Detektivverzählung	74
2.1.3.6	Die kritische textimmanente Perspektive	77
2.1.3.7	Verschiedenes	79
2.2	Absurdes Erzählen – Das Textlabyrinth	81
2.2.1	„Da blühen die Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüche nur so“	81
2.2.2	Absurde Eingangsszene	83
2.2.3	Ein Kriminalfall ohne letzte Lösung	86
2.2.4	„Euer Spiel ist gewonnen“	103
2.2.5	Widersprüche in Aussagen, Verhalten und Bewertung der Figuren	107
2.2.6	Die Wirklichkeit „ein böser Traum“: Schwindende Grenzen – Schubert auf den Kopf gekehrt	116
2.3	Literarische Bezüge	120
2.3.1	Berufung auf die Brüchigkeit als Erzählprinzip und literarisch vermittelte „Kantkrise“: Kleists <i>Bettelweib von Locarno</i>	120
2.3.2	Zersetzung der „Erkenntnis“: Tiecks <i>Liebeszauber</i>	126
2.3.3	Der doppelte Baptiste: Lewis' <i>The Monk</i>	128
2.3.4	Der „Fremde ist da, obschon ich von dem Zusammenhang nichts begreife“: Kleists <i>Verlobung in St. Domingo</i> und der Einbruch des Fremden in den Text	134
2.3.5	Erschütterung der Liebesgeschichte und ihres glücklichen Endes: Kleists <i>Erdbeben in Chili</i>	140
2.3.6	Anachronistische Ursprungsgeschichte: Kleists <i>Käthchen von Heilbronn</i>	143
2.3.7	Komische Titelheldin: Molières <i>Les précieuses ridicules</i>	147
2.3.8	Die „metallischen Mächte“: Novalis' <i>Heinrich von Ofterdingen</i> als Negativfolie	150
2.3.9	Sonderformen: Stilzitat und Sprachkrise	152
2.3.10	Andere literarische Bezüge	156
2.4	Historiographische Quellenbezüge	158
2.4.1	Ein „seltsames Gewebe von Unrichtigkeiten“: Die Verarbeitung historischer Quellen	158
2.4.2	„Die Fehler dieses Historikers sind zahllos“: Missglückte Taufe und befremdliche Namengebung – Vervielfachtes Ich und Identitätskrise	166
2.4.3	„Diese durch und durch fehlerhafte Geschichte wirft die Namen, die Daten und die Thatsachen bunt durcheinander“: Zu den Unstimmigkeiten und Anachronismen einer „historischen Erzählung“	170
2.5	Bibelbezüge und Rekurse auf die religiöse Vorstellungswelt	174
2.5.1	Scuderi: Madonnengestalt und Eva-Magdalena	175

2.5.2	Madelon: Heilige Jungfrau und Eva	178
2.5.3	Fremdartiger Messias: Olivier Brußon als neuer Jesus	181
2.5.4	Jungfernschaft und ihre Bedrohung	187
2.5.4.1	Scuderi-Pandora und das Eindringen des Fremden	187
2.5.4.2	Madelons „Brautschatz“: Die Prostitution der Jungfrau?	190
2.5.5	Unheilvolle Personenkonstellation	193
2.5.6	Das verkehrte „Zeichen des geschlossenen Bundes“	195
2.6	Gattungsbezüge und immanente Poetologie	198
2.6.1	Die immanente Dichtungspoetik: Boileau	198
2.6.2	Die immanente Gattungstheorie	201
2.6.2.1	Zur Novellendefinition	201
2.6.2.1.1	Das „Unerhörte“: Cervantes, Goethe	201
2.6.2.1.2	Ereignis und Weltenlauf – Das dramatische Moment: Wieland, Fr. Schlegel, A.W. Schlegel, Schleiermacher	202
2.6.2.2	Reflexe der Novellentheorie im Text	204
2.6.3	Immanenter Theaterbezug: <i>Das Fräulein von Scuderi</i> als eine erzählerisch umgesetzte Tragödie mit scheinbarer Komödienlösung	206
2.6.3.1	Der Text als Inszenierung	206
2.6.3.2	Eigenartiges ‚Erkennen‘: Scuderis ‚Anagnórisis‘ und die Tragödienpoetik des Aristoteles	211
2.6.3.3	Die „Hochzeit“ und das vordergründige Komödienende der Erzählung	213
2.6.3.4	Szenenplan	214
2.6.4	Gattungsfusion. Antike Muster und mittelalterlicher Sang – Schehrezäd und die fernöstliche Märchentradition	216
2.6.5	‚Mise en abyme‘ in anderer Gattungsform: Das „Gedicht“ als werkinterne Zusammenfassung der Gesamterzählung	218
2.6.6	‚Le récit abymé‘: Selbstspiegelung als Selbstvernichtung – Abgrund und Schwindel	220
2.7	Opernbezug: Mozarts <i>Don Giovanni</i>	225
2.8	Außertextliche Verweise – Die Brüchigkeit der Welt	233
2.8.1	Das Fräulein von Scuderi oder Die Welt aus Glas	234
2.8.1.1	„Das schöne Bild“: Des Fräuleins exklusive Weltanschauung	235
2.8.1.2	Die Scuderi, Vertreterin des Adels	238
2.8.1.3	Eine sterbende Welt	239
2.8.2	Gesellschaftliche Umbrüche	240
2.8.2.1	„Ganze Züge des Volks erschienen oft auf bedrohliche Weise“: Bilder einer Revolution	240
2.8.2.2	„Unter dem Siegel der Verschwiegenheit“: Das Ende der Erzählung – Kritik an den Institutionen Kirche, absolutistischer Staat und Erzähler	244
2.8.2.3	Marktwirtschaftlicher Entfremdungsprozess: Kapitalisierung, Verdinglichung und Warenproduktion	251
2.8.2.4	Großstadtlabyrinth – Massengesellschaft – Welt des Zufalls	254

3	<i>Doge und Dogaresse</i>	259
3.1	Voraussetzungen.....	259
3.1.1	Entstehung und Überlieferung.....	259
3.1.2	Inhalt. Erste Lektüre	259
3.1.3	Forschungsbericht	260
3.2	Die Absurdität von Text und Welt.....	264
3.2.1	Vom Ende der Geschichte: Die Apotheose des Absurden	265
3.2.2	Widersprüche und Ambivalenzen in den Figurendarstellungen.....	268
3.2.3	„Ei! wie magst du dich so verrechnen in der Zeit“: Anachronistisches Weltgefüge.....	280
3.3	Bildbezüge	286
3.3.1	Kolbe: <i>Doge und Dogaresse</i>	287
3.3.2	„Nur einzelne Bilder ohne Zusammenhang“: Die Erzählung als eine Collage von Bildzitaten?.....	294
3.3.2.1	Canaletto: <i>Die Dogana in Venedig</i>	300
3.3.2.2	Rubens: <i>Amors Ritt auf einem Delphin</i>	302
3.3.2.3	Weitsch: <i>Der schlafende Amor</i>	303
3.3.2.4	Hogarth: <i>Gin Lane</i>	305
3.3.2.5	„Zur Bildsäule versteinert“: Michelangelos <i>Pietà</i> -Skulptur	307
3.3.2.6	Eine „aus einzelnen Zügen mehrerer Porträts zusammengespinnelte[...] Personage“: Zwischenüberlegung zur Hauptfigur in einem „willkürlich zusammengefügte[n] Mosaik“	309
3.3.2.7	Canaletto: Einzug des ‚Bucentaurus‘	311
3.3.2.8	Canaletto: <i>Il Rio dei Mendicanti</i>	313
3.4	Literarische Bezüge	315
3.4.1	Versatzstücke aus eigenen Texten	315
3.4.2	Sonderbeziehung: ‚Femme fragile‘ und ‚Décadence‘	319
3.4.3	„In einem fernen dunklen Spiegel“ – Antizipationen und Selbstverweise.....	321
3.4.4	Als „die Erde zu beben begann“: Kleists <i>Erdbeben in Chili</i>	335
3.4.5	Die „Crisis“: Kleists <i>Findling</i>	338
3.5	Mythologische Bezüge	343
3.5.1	Vulcanus, Venus, Mars und Amor	343
3.5.2	Ikarus und der Labyrinthmythos.....	345
3.6	Historiographische Quellenbezüge	348
3.6.1	Uneindeutige Geschichte.....	348
3.6.2	‚Damnatio memoriae‘: Die Auslöschung der Erinnerung und der Verlust der Geschichte.....	351
3.7	Bibelbezüge	353
3.7.1	Erinnerung an „jenes unbekannte Eden“ – Rausch und Mythos einer brüchigen Paradiesszene – Bezüge zum Volksglauben.....	353

3.7.2	Verkündigung und ‚Maculata‘: Annunziata	361
3.7.3	Sohn und Vater: Falieri.....	364
3.7.4	Jonas Untergang und das Scheitern des Messias: Antonio als gefallener Heiland.....	367
3.7.5	Umkehrung der Glaubensbotschaft: Margaretha.....	372
3.7.6	Das Ende der „heiligsten Versicherungen“: Pietro als verkehrter Petrus.....	373
3.7.7	Der „Vater“: Nenolo als ‚Deus malus‘	375
3.7.8	Figurenidentitäten und latentes Beziehungsgeflecht	377
3.8	Gattungsbezüge und immanente Poetologie.....	378
3.8.1	Immanente Gattungstheorie: Boccaccios <i>Decamerone</i> und die werkinhärente Novellenreflexion	378
3.8.2	„Wie aus schwerem Todestraum“ – Das Märchen als Kontrastmodell: <i>Dornröschen</i>	381
3.8.3	Immanenter Theaterbezug: <i>Doge und Dogaresse</i> als eine verstellte Komödie mit überhöht tragischem Ende	384
3.8.3.1	Der Komödienaufbau der Erzählung	384
3.8.3.2	Komödienhafte Elemente.....	388
3.8.3.3	Bezüge zur <i>Commedia dell’arte</i>	391
3.8.3.4	Der inszenierte Text	398
3.8.3.5	Szenenplan	407
3.9	Opernbezug: Mozarts <i>Entführung aus dem Serail</i>	409
3.10	Außertextliche Verweise	415
3.10.1	Gesellschaftliche Ausweglosigkeit – Unterminierung der drei Instanzen: Kirche, Herrscher, Erzähler	415
3.10.2	Entfremdung und Vereinzelung – Sprachverfall – Die „umgestülpte Welt“ – Volk ohne Hoffnung	424
4	Statt einer Zusammenfassung: Rückblick und Erweiterung	427
4.1	Nachüberlegungen zur verdeckten Beschaffenheit der Bezüge	428
4.2	„Der Traum/Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer“: Goya und die Folgen der Aufklärung.....	436
4.3	Hoffmann und Kleist	439
4.4	Das verlorene Zentrum	442
4.5	„Und wenigstens einige Augenblicke an die Wahrheit glauben“	444
	Literatur	447
	Abbildungsverzeichnis	477

Vorwort zur zweiten Auflage

Dieses Buch erschien erstmals im November 2009, datiert auf das Jahr 2010. Wenn es nun 15 Jahre später in einer zweiten, durchgesehenen Auflage veröffentlicht wird, so geschieht das aus einer zeitlichen Distanz, die für den Autor von unzähligen persönlichen und beruflichen Veränderungen begleitet ist, den Kern der Darstellung an sich aber kaum berührt. Bei dem Buch handelt es sich um die weitestgehend unveränderte Druckfassung einer Dissertation, die im April 2008 verteidigt wurde und zur Verleihung des Doktorgrades führte. Den Text von damals an den heutigen Kenntnisstand anzupassen, wäre ein ebenso müßiges wie aussichtsloses Unterfangen. Die Studie soll als Zeitdokument gesehen werden, als eine Augenblicksaufnahme, die das Wissen und die Erträge von vor 15 Jahren wiedergibt. Dass der Verfasser heute vieles anders angehen würde, schmälert nicht ihren Wert und ändert nichts an der Gültigkeit der Resultate, die nach wie vor Bestand haben.

Ob die Monografie zu so etwas wie einem Klassiker der E.T.A. Hoffmann- oder der Romantik-Forschung geworden ist, sei dem Urteil anderer überlassen. Besonders die praktische Beschäftigung mit Hoffmanns Texten hat offenbar von der Arbeit profitiert. Eine Inszenierung der Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* am Jungen Staatstheater Berlin (Parkaue) aus dem Jahr 2012 stützte sich beispielsweise auf Ergebnisse dieses Buchs. Fest steht ferner, dass es an den meisten wichtigen Standorten vertreten ist und vielerorts in vollgeschriebenen Fassungen vorliegt, die von einer intensiven Auseinandersetzung mit ihm in der Lehr- und Lernpraxis zu zeugen scheinen. Die Geschichte dieser Kommentare zu erzählen, sie als Paratexte oder als Parerga einer polyphonen Rezeptionsgemeinschaft zu sammeln und auszuwerten, wäre ein spannendes, vielleicht einmal lohnendes Projekt. Hier geht es hingegen um ein anderes Vorhaben. Hinter dieser Ausgabe steht einerseits das Verlangen einer neu aufgelegten Edition, andererseits das Ansinnen, einen Titel, der seinerzeit ausschließlich in gedruckter Form publiziert wurde, nunmehr auch in digitaler Form als E-Book anzubieten. In einem zweiten Schritt kam dann die Idee auf, die Neuauflage als kostenfreie Version (Open Access) zur Verfügung zu stellen, um sie einem breiteren Interessiertenkreis ohne Bezahlschranken zugänglich zu machen. Dass die letztere Idee zu verwirklichen war, verdankt sich Leistungsmitteln der Freien Universität Berlin.

Eine Änderung, die sich im Zuge dieser durchgesehenen Auflage ergeben hat, betrifft die bildmedialen Komponenten. Aus urheberrechtlichen Gründen wurden die Abbildungen durch eingebettete Hyperlinks ersetzt, die es den Nutzerinnen und Nutzern der digitalen Edition erlauben, die Bilddateien durch einfaches Anklicken am jeweiligen Ort online abzurufen, statt sie im Bildanhang am Ende des Buchs aufzusuchen, wie es in der ersten Auflage eingerichtet war. Im

Rahmen der digitalen Ausgabe ist die Integration von Bildelementen durch eine interaktive Verweisungs- und Vernetzungsstruktur substituierbar, die den in der Untersuchung beschriebenen intertextuellen wie intermedialen Rekursen gar nicht unähnlich ist. So konnten einige Abbildungen in besserer Qualität bereitgestellt werden, andere entfallen. Abgerundet wird der Band durch ein Abbildungsverzeichnis, das die im Text angebrachten Bildreferenzen noch einmal auflistet. Die Orthografie des Werks wurde im Originallaut belassen. Erst- und Neuauflage sind, abgesehen von wenigen minimalen Verbesserungen in der unmittelbaren Umgebung der Bilddokumente, prinzipiell wortidentisch. Allein die Paginierung hat sich aufgrund dieses zweiten Vorworts um vier Seiten verschoben.

Aus dem Abstand von anderthalb Jahrzehnten betrachtet, scheinen an der Arbeit vor allem zwei Dinge beachtenswert: zum einen die geradezu exzessive Akribie philologischer Textlektüren, zum anderen die kulturwissenschaftliche Perspektivierung der Materialbestände samt ihrer intermedialen Dimension. Letztere weist den Weg zu neueren Unternehmungen in Bereichen wie der Beziehung zwischen Literatur und Medien oder der Medienkulturwissenschaft. Erstere situert sich sozusagen am anderen Ende des Spektrums und charakterisiert die Studie als grundständigen Versuch einer Werkphilologie, die auf kleine sowie kleinste Elemente und Eigenschaften der untersuchten Artefakte achtet. Im Vorwort zur ersten Auflage ist diesbezüglich die Rede von „einem entschiedenen Bemühen ums Detail und einer größtmöglichen Nähe zum Text selbst.“ Die zwei genannten Richtungen, die in diesem Vorstoß angelegt sind, mögen konträr anmuten, sind in Wirklichkeit aber komplementär.

Gerade die Ausgiebigkeit der Einzelinterpretationen erweist sich allerdings zugleich als eine gewisse Hürde für die Rezeption. Neben einem einführenden Kapitel mit begrifflich-theoretischen Voraussetzungen und einer kulturhistorischen Verortung Hoffmanns im Horizont der Zeit sowie einem als Rückblick und Erweiterung konzipierten Schlusskapitel verfügt der Band über zwei größere Analysekapitel. Dass das Textkorpus sich bewusst auf zwei zentrale Erzählungen beschränkt, die auf jeweils rund 200 Seiten seziert werden, stellt zweifelsohne ein radikales Vorgehen dar. Bis heute gehören die beiden Kapitel zu den ausgiebigsten Auseinandersetzungen mit den Werken überhaupt. Just in der anvisierten Detailgenauigkeit der Untersuchung liegt indessen ein Novum gegenüber bestehenden Forschungen: Anliegen der Dissertation war es, die gelegentlich proklamierte oder angedeutete ‚Modernität‘ Hoffmanns im labyrinthartigen Bau der Werke aufzuspüren und erstmals in der Feinheit ihrer Verwinkelungen zu ergründen. Dass dieses Vorhaben in verschiedener Hinsicht unbequem oder strapaziös ist, sich allzu leichtfertigen und kategorischen Zuordnungen versperrt sowie einer raschen Verwertbarkeit verweigert, leuchtet unschwer ein.

Was den zeitlichen Abstand zum ursprünglichen Manuskript aus dem Frühjahr 2008 angeht, so kennen viele Kolleginnen und Kollegen die spätere, entwicklungsbedingte, selbstkritische Entfremdung von der eigenen Doktorarbeit. Sie ist in diesem Fall nicht minder ausgeprägt. In über anderthalb Jahrzehnten lernt auch ein Akademiker hinzu. Ob im Nachhinein noch alleits die nämlichen Zugänge und Formulierungen gewählt, dieselben Pfade beschritten oder die glei-

chen Terminologien und Rhetoriken benutzt würden, sei dahingestellt. Zu bedenken bleibt, dass die Arbeit aus der Feder eines ausgesprochen jungen Wissenschaftlers floss, der sich nicht darüber im Klaren war, dass der Ansatz durchweg zu polarisieren wusste, wie sich in der Rückschau auf Teile der Rezeptionsgeschichte zeigen sollte. Die Ausführungen dürfen nicht als Aussagen des Autors aus dem Jahr 2024 missverstanden werden. Gleichwohl bleiben weite Strecken der Argumentation sowie das Bemühen einer derart werknahen Auseinandersetzung mit den künstlerischen Gegenständen an sich davon unangetastet.

Insgesamt hat die Studie mehr Zustimmung als Ablehnung erfahren. Kritik fand mitunter die Plausibilität vereinzelter Bezüge. Nicht zu leugnen ist, dass manche Verweise überzeugender sind als andere. Davon unbenommen bleibt aber das Bestreben einer möglichst systematischen Aufschlüsselung der filigranen Werkstrukturen. Nicht zu bestreiten ist auch, dass speziell im intermedialen Bezirk dessen, was hier unter dem Stichwort „Bildbezüge“ verhandelt wird, ungleich größere Potenziale jenseits von individuellen Möglichkeiten der Bezugnahme schlummern und dass hier allgemeinere, medien- oder bildtheoretisch noch stärker unterfütterte Weiterentwicklungen vorstellbar sind. Hoffmanns dezidiert ‚visuellen‘ Stil etwa im Horizont von Forschungsgebieten wie den Visual Culture Studies zu kontextualisieren oder auch die in der Analyse anklingende auditive Disposition bzw. akustische Dimension der Texte in die Nähe der Sound Studies zu rücken sowie mit deren Erkenntnisinteressen zu verknüpfen, bilden mit Sicherheit lohnende, zukunftssträchtige Felder literatur- und medienkulturwissenschaftlichen Forschens. Diese Punkte sind in der vorliegenden Schrift in nuce angelegt. Neuere Arbeiten setzen sie konsequent fort.

Einen nicht unerheblichen Anteil am Produktionsprozess hatte der Umstand, dass der Verfasser seinerzeit außerhalb des deutschen Sprachraums wohnte und wirkte. Das Lebens- und Arbeitsumfeld an der französischsprachigen Universität Liège (Belgien), an der die Untersuchung in binationaler Kooperation mit der Universität Paderborn entstand, hat den Gang und die Anlage der Forschungen maßgeblich bestimmt. Dieser Umstand ist bei der Aufnahme des Werks im Nachbarland bisweilen aus dem Blick geraten: Es war keine typisch ‚deutsche‘ Dissertation. Sie erwächst weniger aus einer Muttersprachen- als aus einer Fremdsprachenphilologie und folgt damit einem etwas anderen disziplinären Duktus, der für Germanistinnen und Germanisten, die in Deutschland tätig sind, womöglich nur schwer nachzuempfinden ist. Die Arbeit entspringt einer bescheidenen kulturellen und sprachlichen Grenzregion, einer von vielfältigen Zerklüftungen gezeichneten Übergangszone zwischen der Romania und den germanischen Sprachräumen, was sich zum Teil auch in recht unterschiedlichen akademischen Vorgehensweisen und Methoden niederschlägt. Die Zerrissenheit, von der sie handelt, ist ihrer Herkunft damit grundsätzlich bereits mit eingeschrieben.

Die Ausgangslage birgt jedoch nicht nur Nach-, sondern auch Vorteile. Sie zeitigt eine tendenziell erhöhte Sensibilität für das Brüchige und Randständige wie für das im buchstäblichen Sinn Ex- oder Azentrische. Die Fremdsprachenspektive bedingt und befördert notwendigerweise eine eingehende Arbeit am

sprachlichen Material, ein Sich-Abarbeiten am Wortbestand des Texts, eine Aufmerksamkeit für Eigenheiten und Eigentümlichkeiten seiner Konstruktion. Was aus dem Gemenge eines solch liminalen, latent zweisprachigen Ursprungs hervorgeht, ist ein verschiedentlich irritierendes, einen Hauch von Fremdheit bewahrendes Dokument, das dem Kanon herrschender Diskurse eine wiewohl leise Stimme des Anderen beifügt. Idealerweise möchte das Buch zuletzt auch zu einer fortschreitenden Vermittlung zwischen deutschsprachiger und frankophoner Germanistik beitragen.

Am Dank von damals wäre vieles zu ergänzen. Das soll hier unterbleiben. Nachzutragen ist an dieser Stelle lediglich eines. Gedacht sei dem Mitbetreuer der Dissertation und dem zweiten Doktorvater des einstigen Promovenden: Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Hartmut Steinecke, dem das Werk genauso vieles zu verdanken hat wie der Verfasser und der leider zu früh verstarb, um die Neuveröffentlichung des Bandes zu erleben. Dass die Arbeit nun in einer zweiten, durchgesehenen Auflage erscheint, hätte ihn bestimmt gefreut. Seinem freundlichen Andenken sei die Publikation gewidmet.

Achim Küpper
Berlin, im November 2024

Vorwort zur ersten Auflage

„Lieber Hofmann“, so schreibt Clemens Brentano in einem nie abgesandten Brief vom Januar 1816 an E.T.A. Hoffmann (1776-1822), um das tiefe Unbehagen auszudrücken, das ihn bei der Lektüre von Hoffmanns ‚Fantasiestück‘ *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* und der darin enthaltenen „Geschichte vom verlornen Spiegelbilde“ des Erasmus Spikher überkommen habe, „warum haben Sie den armen Spiecker seine Unschuld nicht wieder finden lassen, und zwar durch Jesum“ (B₂ 82). Und erklärend fügt Brentano hinzu: „Seit längerer Zeit habe ich ein gewisses Grauen vor aller Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott“ (B₂ 82). Wo *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* unter Anspielung auf unzählige andere Texte und Kunstwerke von dem Verlust von Schatten und Spiegelbildern in einer fremden Welt erzählen, da berichten Hoffmanns Erzählungen – dies wird bis zum Ende des Arbeitsganges immer deutlicher hervortreten – zugleich auch von verlorenen Gewissheiten und Zielen, von einem verschwundenen Glauben an das Eine. Sie künden in einer noch zu bestimmenden Weise von den Fährnissen und Bedrohungen des Menschen auf seinem einsamen Weg durch die Moderne. Und wenn Brentano in seinem Brief von einer „Poesie“ spricht, „die sich selbst spiegelt“, dann ist damit auch eine Literatur gemeint, die auf sich selbst verweist und in der Bezugnahme auf andere Werke nur noch ihre eigenen Schattenbilder produziert, dann ist damit eine Kunst gemeint, die sich im Spiegel des Zitates selbst reflektiert, und dann ist damit schließlich auch schon ein Zusammenhang angezeigt zwischen dieser Selbstspiegelung der Poesie und dem Fehlen eines Gottes, der als Metapher für das Eine, das Heile und das Ganze steht. Zu zeigen nun, dass Hoffmanns Erzählungen ganz und gar durchsetzt sind von Rückbezügen und Rekursen auf andere Texte oder Kunstformen, wird Ziel dieser Arbeit sein. Es geht im Folgenden also um Verweise, Bezüge und die Selbstreflexion in Hoffmanns Texten, aufgezeigt an den beiden Erzählungen *Das Fräulein von Scuderi* und *Doge und Dogaresse*. Es geht aber auch um Brüche und Irritationen im Erzählgefüge, um Widersprüche in der Geschichte, um ein grundlegendes Befremden an dem Text. Dabei bezeichnet der Bruch gerade jenen Ort, wo „nicht Gott“ ist, sondern eine innere Leere, die sein Verschwinden in der Welt und in der Erzählung hinterlassen hat, das Gefühl eines Verlustes, das an die Stelle der Einheit getreten ist und das die schier endlosen Verweisungen auf ein Fremdes und immer Anderes lediglich umkreisen. Zwischen dem Bruch und den Spiegelungen scheint demnach ein eigentümlicher Zusammenhang zu bestehen, dem im Folgenden weiter nachzugehen ist. Dazu gilt es sowohl auf innere Brüche im Text hinzuweisen als auch ein Netz von verborgenen Bezugnahmen und impliziten Verweisen aufzudecken.

Im Zentrum der Arbeit stehen die Einzelanalysen, vorgenommen mit einem entschiedenen Bemühen ums Detail und einer größtmöglichen Nähe zum Text selbst. Um den Anmerkungsapparat nicht unnötig zu belasten, werden Belegstellen aus den beiden Erzählungen im fortlaufenden Text selbst hinter dem jeweiligen Zitat durch einfache Seitenangaben in Klammern (dreistellig) ausgewiesen; diese Stellennachweise beziehen sich ausschließlich auf den 4. Band der hier zu Grunde gelegten Gesamtausgabe von Hoffmanns Werken im Deutschen Klassiker Verlag. Zitate aus anderen Werken E.T.A. Hoffmanns sowie aus seinen Zeugnissen werden, sich auf dieselbe Ausgabe beziehend, ebenfalls im Text selbst nachgewiesen, und zwar unter Verwendung der Sigle „SW“ mit tiefgestellter Ziffer zur Angabe der Bandnummer (z.B.: SW₆ 1049 = Sämtliche Werke, Bd. 6, S. 1049). Die Siglen für andere Ausgaben, Textgrundlagen, Lexika und Bibliographien folgen demselben System; sie werden im Literaturverzeichnis aufgeschlüsselt. Die übrigen Nachweise (Forschungsliteratur) werden durch Fußnoten erbracht und stehen unter der Kurzform: Autornachname (Jahr), Seite. Nach Möglichkeit und Relevanz wurden hier zudem die Daten der Erstpublikation ermittelt und der zitierten Ausgabe jeweils in eckigen Klammern beigelegt. In das Literaturverzeichnis wurden diejenigen Titel aufgenommen, die im Argumentationsfluss von unmittelbarer Relevanz waren, d.h. die im Laufe der Arbeit zitiert oder auf die ausdrücklich verwiesen wurde.

1 Einführung und Grundlagen

1.1 Irrgänge

In den beiden hier zu untersuchenden Erzählungen E.T.A. Hoffmanns ist auf inhaltlicher Ebene ein Gegenstand angelegt, dessen verrätselte Struktur zugleich zum Textkonzept erhoben wird, dessen verdunkelte Bedeutungen geradezu programmatischen Charakter tragen. Es ist dies jenes „Labyrinth“, auf das man in beiden Erzählungen gleichermaßen stößt, in der einen explizit, in der anderen auf den verborgenen Wegen des Verweises. Damit ist eine mythische Beschreibungsfigur aufgerufen, die über eine ebenso weit zurückreichende wie nachhaltige Texttradition verfügt und die, wie Manfred Schmeling nachgewiesen hat, als narratives Grundmuster, als „Erzählmodell“, auch für die Komplexität der modernen Welt wie für eine grundlegende Erfahrung des Verlorenseins und der Entfremdung steht.¹ Wenn im Folgenden vereinzelte Stationen literarischen Labyrinthbewusstseins umrissen werden, so geschieht dies im Sinne eines Einstiegs in die Arbeit, der gleichzeitig zum Ausgangspunkt einer Beschreibung weiterreichender Zusammenhänge werden soll.

Franz Kafkas Labyrinth Erzählung *Der Bau* von 1923, deren unterirdisches Gängewerk auch als „Allegorie der Unlesbarkeit“,² als Verkörperung einer „Krise des Erzählens“ bzw. des „Verstehens“³ und damit als Bildnis für den Text selbst zu fassen ist, beginnt mit einer Bemerkung, die schon eingangs darauf verweist, dass der Bedeutungsvorgang des Erzählens hier im Grunde zu keinem Ziel mehr führt, dass das Textlabyrinth nicht mehr die Sicherheiten eines letzten Ortes preisgibt:

Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohlgelegen. Von außen ist eigentlich nur ein großes Loch sichtbar, dieses führt aber in Wirklichkeit nirgends hin [...]. (FK 465)

Als ein Labyrinth erscheint auch Jorge Luis Borges' *Bibliothek von Babel* (1941). Dort hat einer der Bibliothekare einst aus den unermesslichen Weiten der Bibliothek oder des „Universum[s]“, „das andere die Bibliothek nennen“ und das sich aus einer „unbestimmten, vielleicht unendlichen Zahl sechseckiger Galerien“ zu-

¹ Vgl. dazu ausführlich Schmeling (1987).

² Vgl. Menke (2000), S. 32-75.

³ Vgl. Schmeling (1987), S. 99-123.

sammensetzt (JLB₅ 67), geschlossen, „daß die Bibliothek total ist“ und dass sie „Alles“ enthält, auch „die Interpolationen jeden Buches in allen Büchern“ (JLB₅ 71). Man könnte dazu ebenfalls sagen: die Spiegelungen anderer Werke in einem Werk, schließlich ist Borges' Bibliothek auch ein „Spiegel“-Labyrinth (JLB₅ 67). Damit ist zugleich schon ein Zusammenhang angedeutet zwischen dem Labyrinthischen und dem Selbstreflexiven, Bezugnehmenden, Verweisenden.

In seiner *Nachschrift zum „Namen der Rose“* von 1983 unterscheidet Umberto Eco zwischen drei Formen von Labyrinthen:

Erstens das klassisch-griechische, das des Theseus. In diesem Labyrinth kann sich niemand verirren: Man tritt ein und gelangt irgendwann ins Zentrum und vom Zentrum wieder zum Ausgang. [...]

Zweitens gibt es das barock-manieristische Labyrinth, den Irrgarten. Wenn man es auseinanderzieht, erhält man eine Art Baum, ein Gebilde mit zahlreichen Ästen und Zweigen aus toten Seitengängen. Es hat einen Ausgang, aber der ist nicht leicht zu finden. [...]

Drittens schließlich gibt es das Labyrinth als Netzwerk oder, um den Begriff von Deleuze und Guattari aufzunehmen, als Rhizom. Das Rhizom-Labyrinth ist so vieldimensional vernetzt, daß jeder Gang sich unmittelbar mit jedem anderen verbinden kann. Es hat weder ein Zentrum noch eine Peripherie, auch keinen Ausgang mehr, da es potentiell unendlich ist. [...] ⁴

Über seinen eigenen Roman, eine „Geschichte von Labyrinthen“, schreibt Eco in einer Wendung, die sich zugleich zur Vorankündigung eines Ergebnisses der hier vorgenommenen Analyse von Hoffmanns *Fräulein von Scuderi* umgestalten ließe:

Nicht zufällig fängt das Buch an, als ob es ein Krimi wäre (und täuscht den naiven Leser auch weiterhin, bis zum Schluß, weshalb er womöglich gar nicht merkt, daß es sich hier um einen Krimi handelt, in dem recht wenig aufgeklärt wird und der Detektiv am Ende scheitert). ⁵

1.1.1 Der Text und die Welt als Labyrinth

Wenn die Erzählungen E.T.A. Hoffmanns eingangs als konzeptuelle Labyrinth charakterisiert wurden, so ließen sie sich in Anlehnung an Ecos Unterscheidung, bei aller Gesamtdifferenz zu seinem literarischen Modell, am treffendsten als jener dritte Typus, als „Netzwerke“ umschreiben: Ihre labyrinthische Struktur geht aus einem nahezu unendlich verzweigten Netz von Bezügen und Verweisungen hervor, welches ihre einzelnen Elemente untereinander, aber auch mit anderen

⁴ Eco (1984) [ital. 1983], S. 63-65.

⁵ Ebd., S. 64 u. S. 63.

Texten oder Werken verbindet und welches aufzudecken Ziel dieser Arbeit ist. Die „Vermutung eines Zusammenhangs zwischen diesem künstlerischen Verfahren“, nämlich der „Bezugnahme auf Kunstwerke aller Art“, „und einer offenkundigen Verlagerung des thematischen Anspielungshorizontes von den ‚oeuvres de Dieu‘ zu den ‚oeuvres de l’homme‘“ legt schon Heide Eilert in ihrer Studie zum Kunstzitat in der erzählenden Dichtung um 1900 nahe.⁶ Über die Kunstspiegelung hinaus sind die Texte aber zu gleicher Zeit mit den gesellschaftlichen Verhältnissen der Welt vernetzt, indem sie neben dem Universum der Artefakte auch unmittelbar auf Außertextliches verweisen. Wie Borges’ Bibliothek sind die Erzählungen von „Interpolationen“ gezeichnet. Wie Kafkas Labyrinth führen sie jedoch letzten Endes „nirgends hin“. Und gerade dies bleibt hier zu zeigen: Hoffmanns Textlabyrinth haben keine Mitte mehr, sie verfügen über eine Art von Eingang zwar, doch wartet am Ende des Weges kein letzter Sinn, keine Offenbarung, keine ‚Wahrheit‘. Das Labyrinth bleibt ohne Ausweg, der Irrgang, von Täuschungen bestimmt, führt zu keinem Ziel. Was hierbei auf dem Spiel steht, ist auch die „Lesbarkeit der Welt“,⁷ die durch die Unüberschaubarkeit des Textlabyrinths offenbar geradezu negiert wird und die zuletzt in das Ergebnis einer grundlegenden „Unlesbarkeit der Welt“ umzuschlagen droht. In seiner Studie zur manieristischen Kunst unter dem programmatischen Titel *Die Welt als Labyrinth* führt Gustav René Hocke aus:

Labyrinthzeichnungen sind uralte, man kennt sie aus der Steinzeit, findet sie in ältesten Kulturen. Man trifft sie in den mittelalterlichen Kathedralen als Urbild eines Erlösungswegs, denn die ‚Stadt Jerusalem‘ (=Himmel) bildet darin den mühsam zugänglichen Kernraum.⁸

Was aber geschieht, wenn der „Kernraum“ des Labyrinths, das Sinnzentrum, das allem erst Zusammenhalt und Einheit gibt, wenn die „Heilige Stadt“ im Innern des Labyrinths wie der Welt also verloren, wenn das Ziel des „Erlösungswegs“ nicht mehr zu erreichen, ja nicht einmal mehr vorhanden ist? Diese Problematik darzustellen, wird zur Aufgabe der Textinterpretation.

⁶ Eilert (1991), S. 9. Die französische Terminologie im Zitat geht auf Edmond und Jules de Goncourt zurück.

⁷ Vgl. Blumenberg (1981), S. 10: „Der Wunsch, die Welt möge sich in anderer Weise als der der bloßen Wahrnehmung und sogar der exakten Vorhersagbarkeit ihrer Erscheinungen zugänglich erweisen: im Aggregatzustand der ‚Lesbarkeit‘ als ein Ganzes von Natur, Leben und Geschichte sinnspendend sich erschließen, [...] gehört [...] zum Inbegriff des Sinnverlangens an die Realität, gerichtet auf ihre vollkommenste und nicht mehr gewaltsame Verfügbarkeit.“

⁸ Hocke (1987) [1957 u. 1959], S. 126.

1.1.2 Zur Textauswahl

Die Textauswahl kann ihren subjektiven Ursprung kaum verleugnen. Die beiden Erzählungen *Doge und Dogaresse* (1817) und *Das Fräulein von Scuderi* (1818) wurden zunächst deshalb ausgewählt, weil sie an sich und in einem gegebenen Rahmen vielversprechend schienen. Abgesehen von äußeren Merkmalen wie einer gewissen zeitlichen Nähe zueinander, dem gleichen Erstpublikationsorgan oder beider späterer Aufnahme in die Erzählsammlung der *Serapions-Brüder*, abgesehen davon auch, dass beide als ‚historische Erzählung‘ ausgewiesen sind und beide sich als ‚Lösung‘ eines Rätsels geben, haben die Texte auf den ersten Blick allerdings nur wenig miteinander gemein. Hier die Geschichte um den venezianischen Dogen Marino Falieri, seine Dogaresse Annunziata und den Schifferjungen Antonio, eine Liebes- und zugleich Staatsgeschichte aus dem 14. Jahrhundert, ein Tagstück über breite Strecken, hell und weit und klar, wie es scheint, bis auf die finstere Konstitution des Helden und das gleichermaßen finstere Ende. Dort die nächtliche Geschichte um das Fräulein von Scuderi, den dunklen Meister Cardillac und seinen entzweigespaltene Gesellen Olivier, eine Verbrechensgeschichte aus dem Frankreich Ludwigs des XIV., ein Nachtstück bis in die kleinste Faser, beengend bis zuletzt, dann jedoch die Befreiung durch den Sonnenkönig, zum Schluss erst, so scheint es, die erlösende Wendung, strahlend wie der Tag.

Doch der erste Anschein trügt. Zwar sind die äußeren Unterschiede tatsächlich evident, im Inneren jedoch folgen die Erzählungen einem gemeinsamen System, das es hier – über die Einzelinterpretation der Werke hinaus – aufzufinden und zu entschlüsseln gilt. Dabei haben sich gerade die Formverschiedenheiten als ergebnisreich erwiesen, indem die beiden Texte einander in ihrer Unterschiedlichkeit ergänzen. In *Doge und Dogaresse* liegt in der Komik die vorherrschende Gestaltungsform, bis zur letzten tragödienähnlichen Wendung. *Das Fräulein von Scuderi* hingegen ist bestimmt von Tragik, bis der Schluss eine scheinbar komödienhafte Lösung bringt. Die eine möchte fast wie eine ‚Bilderzählung‘ wirken, während die andere als eine Art ‚Literaturerzählung‘ gelten kann, wie noch zu zeigen ist. Was die beiden Werke letztlich aber als zwei verschiedenartig ausgeprägte Seiten von ein und derselben Medaille erscheinen lässt, weist zugleich bereits über sie hinaus: Wo zwei solch formverschiedene Texte ihre innere Gemeinsamkeit erweisen, da liegt auch die Vermutung nahe, dass es sich bei dem noch zu entdeckenden System um ein sehr viel weiterreichendes, generelleres Wesensmerkmal von E.T.A. Hoffmanns Werken handelt. Und genau davon geht die Studie aus. Sie versteht die Textauslese als ein Exemplarisches, die beiden Erzählungen als Beispiele für ein Gesamtsystem, interpretiert mit einem Bemühen ums Detail, das der Fülle der vorgefundenen Inhalte bei aller Unvollkommenheit dennoch einzig angemessen schien. Mit der Aufnahme gerade dieser beiden Texte in die letzte Form der Studie fiel die Entscheidung auf zwei Glieder aus einer längeren Kette von Arbeitsprozessen und Auseinandersetzungen mit unterschiedlichen Werken E.T.A. Hoffmanns, deren Ergebnisse nicht mehr in den Umfang der Darstellung aufzunehmen waren, die jedoch maßgeblich zu der Ansicht beigetragen

haben, dass es sich bei dem aufzuzeigenden System um ein allgemeingültigeres Gestaltungsprinzip im Œuvre Hoffmanns handelt. Dabei folgt die Kapitelanordnung einer umgekehrten Chronologie: Aus systemlogischen Gründen steht die spätere Erzählung in der Analyse vor der früheren, da *Das Fräulein von Scuderi* geeignet scheint, das Verfahren allererst zu explizieren.

Eine letzte Bemerkung betrifft den literarischen ‚Rang‘ der Werke. Die Zusammenstellung mag ungewöhnlich scheinen: Das berühmte *Fräulein von Scuderi* neben der anfangs fast gar nicht, später wenig beachteten Erzählung *Doge und Dogaresse*, die literarische Weltfigur Cardillac neben dem vergessenen Marino Falieri? Durch das Nebeneinanderstellen der beiden Erzählungen zu beinahe gleichen Teilen erscheint Letztere, wo nicht auf derselben Stufe wie die Erstere, so zumindest doch merklich emporgehoben, und das ist auch angemessen, insofern man die Texte unter dem Aspekt der Vielgestaltigkeit betrachtet, der gleichzeitig davon zeugen soll, dass sich das zu beobachtende Verfahren nicht allein auf die als hochrangig angesehenen Texte beschränken lässt.

1.2 Theoretische Voraussetzungen

1.2.1 Intertextualität

1.2.1.1 Zum Intertextualitätsbegriff

Als die französische Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva (*1941 Bulgarien) unter Berufung auf Michail Bachtin in ihrem bahnbrechenden Aufsatz „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“ Ende der 1960er Jahre den Begriff „Intertextualität“ in die theoretische Diskussion einführte, war damit gleichzeitig der Grundstein für ein gänzlich neues Verständnis (nicht nur) literarischer Textproduktion gelegt. Der Text wurde in der Folge nicht mehr als hermetisches Eigenerzeugnis eines genuinen Autors, eines auf sich selbst beschränkten Schöpfers betrachtet, sondern als ein Gewebe von Zeichen, das sich zugleich immer schon in ein viel weiteres, umfassenderes Gewebe einbezieht, dessen Teil es ist und ohne dessen Einfluss es nicht hätte zustande kommen können: Jeder Text ist Teil eines kulturellen Gedächtnisraums, der seinerseits in jedem einzelnen Text präsent ist, da er ihn überhaupt erst mit Zeichen und Texten (Wörtern) beliefert. Das bedeutet auch: In jedem Text spiegelt sich immer schon ein anderer Text oder eine Unzahl anderer Texte. Bei Kristeva heißt es: „[D]as Wort (der Text) ist Überschneidung von Wörtern (von Texten), in der sich zumindest ein anderes Wort (ein anderer Text) lesen läßt“, ⁹ und:

[J]eder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektiv-

⁹ Kristeva (1972) [frz. 1967], S. 347f.

rität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache läßt sich zumindest als eine doppelte lesen.¹⁰

Bereits hier zeigt sich aber, dass Kristevas Interesse nicht so sehr dem konkreten Nachweis einzelner Zitatstellen gilt und auch nicht auf den literarischen Text beschränkt ist, ihre Ausführungen erheben vielmehr einen Anspruch von allgemeiner Tragweite: Kristeva zufolge ist „jeder Text“ intertextuell, und zwar in dem übergreifenden Sinne, dass der einzelne Text nicht mehr außerhalb seines Bezuges zu einem Intertext gedacht werden kann, der sich seinerseits nicht auf das geschriebene Wort beschränkt (auf die literarischen „Texte“ im engeren Sinne), sondern als ein kulturelles Geflecht zu verstehen ist. Intertextualität ist demnach nicht allein ein literarisches, sondern ein globales Phänomen; eine entsprechende Ausdehnung findet daher auch der Begriff „Text“, der nicht nur die schriftliche Textur, sondern ein gesamtkulturelles Gewebe bezeichnet. Die Vorstellung eines intertextuellen Gedächtnisraums geht in diesem universalen Erklärungsmodell zugleich einher mit der einer Dezentrierung und Auflösung des Subjekts an sich: Den eigenmächtigen Autor (den Schöpfergott) gibt es demnach ebenso wenig wie das sich selbst genügende, sich selbst setzende Ich. Beide also, der Text (die Welt) wie auch der Autor (der Urheber von Welt), sind nach außen hin offen, sie bestehen erst im Dialog mit der Umgebung. In ähnlichem Sinne auch hat Roland Barthes von dem „Tod des Autors“ gesprochen,¹¹ und Michel Foucault stellte in Anlehnung daran bekanntlich die provokative Frage, was überhaupt ein „Autor“ sei.¹²

Da sich dieses Modell in der Praxis jedoch als kaum durchführbar erwies, hatte sich neben der universalen Intertextualitätstheorie Kristevas bald eine zweite, „pragmatischer“ orientierte Schule herausgebildet. Es ist daher zwischen der breiten, poststrukturalistischen (Kristeva, Derrida) und der engeren, strukturalistischen oder hermeneutischen Intertextualitätstheorie unterschieden worden. Manfred Pfister bezeichnet diese beiden Konzepte (zwischen denen er in seinem eigenen Ansatz zu „vermitteln“ sucht) als „das globale Modell des Poststrukturalismus“ einerseits, „in dem jeder Text als Teil eines universalen Intertexts erscheint“, und die „prägnanteren strukturalistischen oder hermeneutischen Modelle[...]“ andererseits, „in denen der Begriff der Intertextualität auf bewußte, intendierte und markierte Bezüge zwischen einem Text und vorliegenden Texten oder Textgruppen eingeengt wird“.¹³ Als Vertreter dieser zweiten Schule gelten Literaturtheoretiker wie Renate Lachmann, Gérard Genette oder Karlheinz Stierle. Lachmann unterscheidet zwischen zwei Formen von Intertextualität, nämlich der Dialogizität als einer „generellen Dimension von Texten überhaupt“ und der Dialogizität als „spezifische[r] Form der Sinnkonstitution von Texten“.¹⁴ Wolfgang

¹⁰ Ebd., S. 348.

¹¹ Vgl. Barthes (2000) [engl. 1967; frz. 1968].

¹² Vgl. Foucault (2000) [frz. 1969].

¹³ Pfister (1985), S. 25.

¹⁴ Lachmann (1982), S. 8.

Preisendanz sieht als Implikation von Lachmanns Ansatz, dass „Intertextualität nicht als universelles Prinzip ästhetischer Literatur bzw. Rezeption erscheint, sondern als eine Möglichkeit, eine Alternative, ein Verfahren des Bedeutungsaufbaus literarischer Werke“.¹⁵ Auch Genette, der in seinen *Palimpsestes* einen ganzen Nomenklatur-Katalog zur Beschreibung dessen liefert, was er „Transtextualität“ nennt, versteht hierunter in allererster Linie spezifische Bezüge zwischen literarischen Texten.¹⁶ Die Ausführungen Karlheinz Stierles zeigen aber bereits die Grenzen des theoretischen Intertextualitätsmodells auf:

Jeder Text situiert sich in einem schon vorhandenen Universum der Texte, ob er dies beabsichtigt oder nicht. [...] So ist die Intertextualität des Textes eine unendlich vielfältige Bestimmtheit und Bezogenheit. Ihre Erfassung ist eine unendliche Aufgabe, die zwar theoretisch postulierbar, faktisch aber nicht einlösbar ist.¹⁷

Und:

Der Mythos der Intertextualität hält [...] einer systematischen Betrachtung nicht stand. Daß aber das Konzept der Intertextualität, wenn es von einer textideologischen zu einer deskriptiven, auf das je einzelne Verhältnis bezogenen Kategorie gemacht wird, für das Verständnis einer noch zu wenig beachteten kommunikativen Dimension der Werke fruchtbar ist, steht dennoch außer Frage.¹⁸

Heute gehört die gesamte, hier nur ansatzweise umrissene Theoriedebatte weitestgehend der Vergangenheit an. Eines ihrer wichtigsten Ergebnisse aber, so lässt sich wohl aus der zeitlichen Distanz behaupten, liegt in einer bestimmten Form der Bewusstseinsveränderung, die sie hervorgerufen hat. Denn die Intertextualitätstheorie übte weitreichende Konsequenzen auch auf die Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Praxis aus: Während die traditionelle „Quellenforschung“ sich oft gezwungen sah, den Rückgriff eines Autors auf eine fremde literarische „Vorlage“ als eine Schwäche dieses Autors/Textes zu werten (etwa als einen Mangel an eigener Produktions- oder Imaginationskraft), und diesen allenfalls zu entschuldigen sich bemühte, begann die moderne „Intertextualitätsforschung“ allmählich hervorzuheben, dass, da jeder Text gezwungenermaßen seine ‚Vorläufer‘ hatte, gerade der gekonnte, spielerische, deutlich markierte oder versteckte, ja der bewusste oder zuweilen selbst unbewusste Umgang eines Autors mit seinen „Prätexten“ nicht zum Nachteil, sondern zu einem deutlichen Vorteil des Textes gereichte, insofern als die intertextuelle Verfahrensweise ein Mehr an Schreib- und Bedeutungsmöglichkeiten eröffnete, die bald anhand neuer Modelle untersucht, ausgewertet und beschrieben werden sollten. Die alte Vorstellung vom „Abschreiben“ wich immer mehr der Idee einer produktiven und kreativen

¹⁵ Preisendanz (1982), S. 26f.

¹⁶ Vgl. Genette (1982).

¹⁷ Stierle (1984) [1983], S. 139.

¹⁸ Ebd., S. 150.

Auseinandersetzung des Autors mit früherem Textmaterial, das ja ohnehin aus dem Gedächtnishorizont nicht auszublenden, nicht wegzudenken war.

1.2.1.2 Zur Intertextualität bei E.T.A. Hoffmann

Auch in der E.T.A. Hoffmann-Forschung zeichnen sich die zwei Phasen der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Textrekurses deutlich ab. Im Bereich der „Quellenforschung“ sind besonders die Arbeiten Carl Georg von Maassens zu nennen, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Anmerkungsapparaten seiner Hoffmann-Werkausgabe (HKA) wie auch in Aufsatzform¹⁹ mit umfassendem Wissen und großer Akribie zahlreiche ‚Quellen‘ und ‚Vorlagen‘ zu den Texten E.T.A. Hoffmanns dargelegt hat. Im Bereich der „Intertextualitätsforschung“ sind in Bezug auf das Werk E.T.A. Hoffmanns bislang vor allem drei Buchpublikationen zu nennen.

Die erste Einzeldarstellung zur „Intertextualität“ bei Hoffmann liefert Sabine Laußmann. Die Interpretin untersucht dort anhand der Texte *Ritter Gluck*, *Kreislers musikalisch-poetischer Clubb*, *Das Sanctus*, *Signor Formica* und *Lebens-Ansichten des Katers Murr* verschiedene Formen von Intertextualität, wozu Bezüge nicht allein zu literarischen „Prätexten“ und Traditionen (v.a. Homer, Shakespeare, Cervantes, Sterne, Diderot, Rousseau, Goethe) gehören, sondern auch zur Oper/Musik (Mozart, Beethoven u.a.), zur Commedia dell’arte oder bestimmten Kompositionsprinzipien wie der „Entrelacement“-Struktur aus dem Abenteuerroman, gewissen Titelgebungstraditionen und dem kreisförmigen oder elliptischen Erzählen. Insgesamt legt Laußmann, die sich eng an den Theorien der Intertextualität entlangbewegt, den Akzent weniger auf das Werk Hoffmanns als auf das Verständnis von Intertextualität im Allgemeinen, denn das „Ziel“ ihrer Arbeit sieht sie selbst darin, „anhand von ausgewählten Texten aus dem Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns die Möglichkeiten intertextueller Sinnkonstitution aufzuzeigen“.²⁰ Bei ihren Analysen geht sie durchweg von einer starken Einbindung Hoffmanns in den Kontext der romantischen Welt- und Dichtungstheorie aus, die sie zu Beginn ihrer Arbeit mit der poststrukturalistischen Intertextualitätstheorie in Verbindung setzt: „Aus Kristevas Theorie läßt sich eine Entgrenzung des Textbegriffs und die These von der subjektlosen literarischen Produktion ableiten, die [...] in Novalis’ Theorie der Vereigentümlichung als konsequenter Ausweitung des individuellen Horizonts durch das Fremde eine romantische Entsprechung findet“.²¹ Demgemäß deutet sie Hoffmanns Intertextualität als Transposition fremden Textguts in den Bereich der romantischen Ideenwelt, während

¹⁹ Vgl. etwa Maassen (1922), wo er mit dem Verweis auf A.G. Meißners *Der Hunds-sattler und der Leinweber* das „Vorbild“ zu Hoffmanns Nachtstück *Ignaz Denner* ermittelt.

²⁰ Laußmann (1992), S. 17.

²¹ Ebd., S. 13f.

sie hinsichtlich des *Kater Murr* aber zugleich eine Trivialisierung der „Romantisierung von Wirklichkeit“ feststellt.²² Neben dem Nachweis einer stark intertextuellen Prägung von Hoffmanns Schreibduktus im Allgemeinen (die kurze Erzählung *Ritter Gluck* etwa bezeichnet sie als „intertextuelle Enzyklopädie“) ist besonders Laußmanns wiederholte Feststellung bedeutsam, dass Hoffmann seine Prätexte oft „im Gegensinn inszeniert“, welcher hier allerdings in der „romantische[n] Kunstreligion“ aufgehe.²³ Hoffmanns Verfahrensweise bei der Erstellung von Textbezügen charakterisiert sie schließlich folgendermaßen: „Hoffmann bereichert seinen Text durch Zitate, deren Ambivalenz auf ihrer mehrfachen Herkunft beruht“.²⁴

Einen anderen Ansatz verfolgt Elena Nährlich-Slatewa in ihrer umfassenden Studie zu E.T.A. Hoffmann und den karnevalesken Überlieferungen. Dort zeigt die Verfasserin an zwei Texten Hoffmanns, der Erzählung *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* und dem *Kater Murr*-Roman, Spuren karnevalesker Traditionen auf. In Anlehnung an die Theorien Michail Bachtins, von denen sie sich an einigen Stellen zugleich aber deutlich distanziert, interpretiert sie die beiden Hoffmannschen Texte als karnevaleske „Menippea“.²⁵ Insgesamt ist ihre Analyse weit eher am konkreten Textmaterial als an der Theoriebildung ausgerichtet. Auch ohne den Rekurs auf den Begriff „Intertextualität“ deckt Nährlich-Slatewa zahlreiche Bezüge zu literarischen und kulturellen Traditionen in Hoffmanns Werken auf: Neben Elementen aus dem Kulturleben der Antike (Narkissos-Mythos, Satyrspiele etc.) bzw. des Mittelalters (Minne, karnevaleske Mesalliancen, Diablerien, Veitstänze etc.) sowie aus dem Volksglauben (Aberglauben) und der Volkskultur (Commedia dell’arte etc.) weist sie auch auf wichtige literarische Bezüge und Traditionslinien hin, so unter anderem auf Werke von Swift, Cervantes, Sterne, Diderot und nicht zuletzt auch Rabelais. Dabei geht es der Interpretin weniger darum, ein bewusstes Spiel des Autors mit diesen Elementen nachzuweisen, als ihn vielmehr in eine Reihe von Autoren einzubeziehen, die in karnevalesker Weise die Welt aus dem Gleis geraten ließen, d.h. die das Körperlich-Niedrige, die Sexualität, das Groteske, Hässliche und Komische, nach oben kehrten:

Uns geht es dabei auch nicht um die Intentionen des Autors, sondern vielmehr um die *Implikationen der Sprache des Karnevals* und der Karnevalisierung, deren kollektives Gedächtnis weit über die bewußten und unbewußten Absichten des Individuums Hoffmann hinausgeht. Bewußt ist allerdings Hoffmanns Entscheidung für diese Formensprache, die er im Unterschied von der romantischen Identitätsphilosophie nicht als die *Rückkehr zur ursprünglichen Sprache des Einen* [...] versteht

²² Ebd., S. 173.

²³ Ebd., resp. S. 104, S. 73, S. 95.

²⁴ Ebd., S. 89.

²⁵ Urspr. antike Untergattung der Satire mit weitreichender formaler Freiheit.

[...], sondern aus dieser Formensprache seine Strukturen der Duplizität, seine gro-
tesken Bilder und Konfigurationen schöpft.²⁶

Konsequenterweise spricht Nährlich-Slatewa in Bezug auf Hoffmann dann auch mehrfach von einer „Entromantisierung“ (im *Kater Murr* sieht sie ebenfalls Tra-
vestien des Erhabenen am Werke, daneben aber auch Parodien auf Goethe oder
die griechische Tragödie) bzw. von der „*Entthronung, Profanierung und Ernied-
rigung* der romantischen Idee von der Überwindung des Vergänglichen durch die
Erhebung über das Irdische“.²⁷ Zugleich verortet sie Hoffmann jedoch in einer
grundlegend christlich-religiösen Tradition; mehrmals betont sie seine „Religiosi-
tät“²⁸:

Sein Denken schöpft aus dem sprachlich-kulturellen Gedächtnis der vorrevolutio-
nären und vorindustriellen Zeit und gründet in einer Religiosität, die mit der offi-
ziellen Theologie der beiden Kirchen wenig zu tun hat, dafür aber in den karneva-
lesken Bilderwelten und Riten der Volksfrömmigkeit verwurzelt ist und von dort
den Glauben an das Wunder bezieht.²⁹

So wie Laubmann bemerkt auch Nährlich-Slatewa ferner, dass das Zitieren bei
Hoffmann oft „im Gegensinn“ der ‚Vorlagen‘ verlaufe: „alles kehrt sich um“,
schreibt sie in Bezug auf ein Shakespeare-Zitat im *Kater Murr*, wobei sie diese
‚Verkehrung der Welt‘ auch in Verbindung mit Bildern der „Großen Revolution“
bringt,³⁰ was die Interpretin schließlich zu dem Gedanken von der Gestaltung ei-
nes „epochalen Umbruchs“³¹ führt.

Den dritten groß angelegten Untersuchungszusammenhang zur Intertextuali-
tät bei Hoffmann stellen schließlich die verschiedenen Studien von Magdolna
Orosz dar.³² Orosz untersucht systematisch Mechanismen und Strukturen von
Hoffmanns Erzähldiskurs und stellt hinsichtlich seiner Texte eine „grundlegend
intertextuelle Kompositionstechnik“ fest, die „sich als wesentliches Mittel der
Textkonstruktion bei Hoffmann erweist und“, so fügt sie hinzu, seine „Moderni-
tät prägt“.³³ Dabei geht die Interpretin von einem sehr vielschichtigen Intertextu-
alitätsbegriff aus: Als „intertextuell“ versteht sie sowohl „fremdreferierende“ als
auch „selbstreferierende“ Bezugnahmen – d.h. Bezüge sowohl zu Texten anderer
Autoren (bes. Shakespeare, Cervantes, Tieck, Sterne, Gozzi, Rousseau, Diderot,
Goethe) als auch innerhalb von Hoffmanns eigenem Werk – sowie Kombinati-

²⁶ Nährlich-Slatewa (1995), S. 96.

²⁷ Ebd., S. 95.

²⁸ Vgl. ebd., z.B. S. 107, S. 171, S. 211.

²⁹ Ebd., S. 211f.

³⁰ Ebd., S. 167.

³¹ Ebd., S. 179, S. 183.

³² Vgl. Orosz (1997), S. 79-103; Orosz (2001a), S. 157-198; daraus ausgekoppelt
Orosz (2001b).

³³ Orosz (2001a), S. 158/Orosz (2001b), S. 92.

nen aus beiden Möglichkeiten; ferner könne sich Intertextualität bei Hoffmann sowohl auf Einzelelemente (in den beiden Bereichen, d.h. also auf fremde oder eigene Namen, Werktitel, Figuren, inhaltliche Elemente, Wendungen, Formulierungen) als auch auf ganze Strukturen (fremde oder eigene Textgestaltungsregeln, strukturelle Entsprechungen) auswirken; intertextuelle Referentialität könne darüber hinaus sowohl in markierter als auch in unmarkierter Form vorkommen. In ihrer Analyse konzentriert sich Orosz besonders auf die Märchentexte Hoffmanns: Neben dem *Goldenen Topf*, *Meister Floh* oder *Prinzessin Brambilla* werden im Einzelnen vor allem *Die Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden* (als „umgekehrtes Märchen“), *Die Königsbraut* (als „Märchenparodie“), *Die Brautwahl* (als „Parodie des eigenen Erzählmodells“) sowie auch der „intertextuell-parodistische Roman“ *Kater Murr* untersucht. Insgesamt geht Orosz dabei von einer engen Verbindung zwischen Hoffmanns intertextueller Schreibweise und dem Verfahren der romantischen Ironie bzw. den „romantischen Postulaten“ aus,³⁴ die sie jedoch zugleich bis zu einem gewissen Grade in ironisch-distanzierter Weise aufgehoben sieht: Letzten Endes gehört Hoffmann für sie gerade wegen der Vielfalt an intertextuellen Bezügen und der grundlegenden Ambivalenz und Offenheit seiner Werke bereits zu einer Literatur- und Kunstepoche, die dezidiert „moderne“, zum Teil sogar „postmoderne“ Züge trage.³⁵ Schließlich formuliert Orosz noch einmal in aller Deutlichkeit ein Resultat, das sich in ähnlicher Weise auch bereits in den beiden anderen Arbeiten zur Intertextualität bei Hoffmann finden ließ und das auch hier in diesem Rahmen noch von Bedeutung sein wird:

Auf Grund der Übersicht über die verschiedenen Arten intertextueller Bezugnahme bei Hoffmann läßt sich behaupten, daß in den Hoffmannschen Texten [...] die abweichende und/oder umkehrende Bezugnahme auf intertextuelle Vorlagen am häufigsten zu beobachten ist, wobei die Umkehrung sowohl ironisch-parodistisch als auch „ernsthaft“ sein kann.³⁶

Ein solcherart ‚verkehrtes Zitieren‘ bei E.T.A. Hoffmann beobachtet auch schon Herman Meyer im *Kater Murr*-Kapitel seiner Studie zum Zitat in der Erzählkunst. Meyer geht allerdings davon aus, dass die Verkehrungen und Entstellungen in vielen Fällen auf eine Fahrlässigkeit Hoffmanns beim Zitieren anderer Texte zurückzuführen seien: „Hoffmann handhabt seine Zitate zumeist mit einer gewissen unbekümmerten Keckheit und Lässigkeit; er streut sie ein, wie sie ihm eben in den Sinn kommen“, sodass der Interpret zuletzt von einer „Verballhornung“ der Vorlagen und von einem „Automatismus der Entstellung durch fehlerhaftes Gedächtnis“ spricht.³⁷ Zugleich weist Meyer jedoch darauf hin, dass Hoff-

³⁴ Vgl. Orosz (1997), S. 79; bzw. Orosz (2001a), S. 158/Orosz (2001b), S. 92.

³⁵ Vgl. v.a. Orosz (2001a), S. 217-226, und Orosz (2001b), S. 124.

³⁶ Orosz (2001a), S. 174f./Orosz (2001b), S. 105.

³⁷ Meyer (1967) [1961], S. 114-134, hier S. 116 u. S. 125. Vgl. auch ebd., S. 119: „Freiheiten im Zitieren haben bei ihm gar nicht immer dichterische Absicht und be-

manns Zitierweise mitunter auch von einer „Haltung ironischer Distanznahme vom pragmatischen Erzählinhalt“ zeuge: „Als Bezugspunkt außerhalb des Hier und Jetzt der Romanhandlung bietet das Zitat die Möglichkeit zu ironischer Beleuchtung und Sinndeutung“.³⁸ Als Beispiel solch eines „ironischen“ Zitatgebrauchs ließe sich das Gespräch zwischen Meister Abraham und Fürst Irenäus anführen, in dem Ersterer zur Beteuerung seiner Unschuld an dem Verunglücken des Geburtstagsfests, an dem er in Wirklichkeit aber gerade doch schuld ist, eine Anekdote erzählt, die davon handelt, dass auf dem Pontneuf drei Soldaten einem Advokaten Hut, Mantel und Rohr stehlen und dabei das Wetter, den Sturm, für den Vorfall verantwortlich machen. „Die ganze Anekdote“, schreibt Meyer, „ist Zitat, angeblich nach Rabelais, in Wirklichkeit nach dem 59. Kapitel von Sternes ‚Empfindsamer Reise‘“, allerdings in verändertem Kontext: „Die drei Soldaten“, so Meyer weiter, „schieben die Schuld, die sie in Wirklichkeit selbst tragen, auf die Naturgewalt. Dadurch steht die Anekdote in heimlich ironischem Gegensatz zum weiteren Inhalt des Gesprächs“, denn auch Meister Abraham möchte dem Fürsten ja gerade weismachen, dass der „Sturm“ – und nicht seine Person – an allem Schuld sei, „[u]nd zu gleicher Zeit erzählt er dem Fürsten die Anekdote, die seine Unschuldsbeteuerung als leere Flause enthüllt. Aber der Schalksnarr darf sich diese Enthüllung ruhig erlauben, im berechtigten Vertrauen auf die Dummheit seines fürstlichen Gesprächspartners“.³⁹ Auf diesen Sterne-Bezug im *Kater Murr* geht auch Lutz Hermann Görgens ein, indem er zugleich auf den im gesellschaftlichen Sinne revolutionären Charakter des Zitates hinweist: „Abrahams Ironie ist die Waffe des besser Belesenen gegen den Fürstenzorn“, und: „Der Sturm des Prospero Abraham, der das Hofzeremoniell des auf Zeremoniebeachtung gründenden Fürstentums hinwegzufegen droht, trägt auch revolutionäre Züge“.⁴⁰

Neben den drei genannten Buchpublikationen von Sabine Laußmann, Elena Nährlich-Slatewa und Magdolna Orosz befassen sich auch eine Reihe von wissenschaftlichen Artikeln mit Aspekten der ‚Intertextualität‘ bei E.T.A. Hoffmann, von denen hier zumindest einige erwähnt werden sollen. Frank Rainer Max macht durch einen Vergleich mit Fouqué's Erzählung *Die beiden Hauptleute* auf ein „bislang unentdecktes Fouqué-Zitat in der ‚Prinzessin Brambilla‘“ aufmerksam, indem er eine Serie von „fast wörtlichen Zitate[n] nach Fouqué“ in Hoff-

ruhen oft auf Flüchtigkeit und ungenauem Gedächtnis“; und S. 121: „Daß Hoffmann in seiner Wiedergabe die pragmatische Situation stark ändert [...] hat wenig zu besagen und beruht wohl nur auf ungenauer Erinnerung“.

³⁸ Ebd., S. 118.

³⁹ Ebd., S. 133.

⁴⁰ Görgens (1985), hier S. 54 u. S. 55. Dort auch weitere Motivzusammenhänge – von E.T.A. Hoffmann über Franz Schubert und Thomas Mann bis zum *Weltende* des Jakob van Hoddis. Da Hoffmanns Roman als „Ausgangspunkt einer literarischen Entwicklung“ erscheine, „die zum *Weltende* führt“, erblickt Görgens in E.T.A. Hoffmann schließlich einen „Wegbereiter der Moderne“ (S. 58).

manns Text nachweist, denen er eine „parodistische Absicht“ unterstellt.⁴¹ Darüber hinaus legt er auch Motivbezüge zwischen Fouqués Erzählung und der „berühmten Holunderbuschszene des ‚Goldnen Topf‘“ dar.⁴² Louis Gerrekens weist Hoffmanns ‚Nachtstück‘ *Das Majorat* bzw. den Bericht des Icherzählers Theodor als eine „Konstruktion aus Literatur“ aus, indem er immanente Bezüge zu Kleists *Bettelweib von Locarno* und *Familie Schroffenstein* sowie Goethes *Werther* offenlegt.⁴³ In Zusammenhang mit den literarischen Bezügen in jenem „Werk à la Kleist“ deutet Gerrekens auch auf im *Majorat* vorhandene „Metakommentare“ hin, wobei durch diese Art der Selbstreflexion zuletzt die „überragende Modernität des Nachtstücks“ zutage trete.⁴⁴ Hartmut Steinecke bezieht die intertextuellen Verfahrensweisen E.T.A. Hoffmanns in einen allgemein kunsthistorischen Kontext ein, indem er sie in Verbindung bringt mit der schwierigen Position des Künstlers in der ausgehenden Kunstperiode, am Ende der Goethezeit:

Daß der Weg durch desillusionierende Welterfahrung zu sinnerfüllter Existenz hinführen könnte, ist für Hoffmann nicht mehr nachvollziehbar. Die Voraussetzungen des Goetheschen und Hegelschen Bildungsbegriffs sind für ihn problematisch geworden.

Daher müssen andere ästhetische Lösungen gewählt werden. Eine solche Möglichkeit wurde hier mit dem Begriff der „Intertextualität“ angedeutet. Dieses Verfahren, dessen Grundlelement das anspielende Zitat bildet, ist in Hoffmanns Werk allgegenwärtig; es greift bis in die Werktitel über.⁴⁵

Dabei legt Steinecke auch einen Zusammenhang zwischen der intertextuellen Schreibweise und der Problematik der formelhaften Sprache bei Hoffmann nahe:

Hoffmann versucht – so meine These – [...] *generell*, aus dieser unleugbaren Sprachnot eine Tugend zu machen. Er jongliert virtuos mit überkommenen Bildern, Symbolen, Formeln, literarischen Vorgängern, reflektiert und destruiert sie und gewinnt schließlich aus diesem Prozeß etwas Eigenes, Neues, für seine Dichtung Charakteristisches.⁴⁶

Petra Liedke Konow beschäftigt sich mit expliziten Aussagen zum Thema literarischer Einflussnahme in den Gesprächen der *Serapions-Brüder*, hinter denen sie, da der Einfluss hier als „Vitalisierung“ besprochen werde, eine „romantische“ Vorwegnahme „postmoderner“ Intertextualitätstheorien sieht.⁴⁷

⁴¹ Max (1976), hier S. 157.

⁴² Ebd., S. 159, dort Anm. 3.

⁴³ Vgl. Gerrekens (1990), hier S. 164–177.

⁴⁴ Ebd., hier S. 171 u. S. 179f.

⁴⁵ Steinecke (1993), S. 10.

⁴⁶ Ebd., S. 11.

⁴⁷ Vgl. Liedke Konow (1998).

Diesem kurzen Überblick über die Forschungslandschaft können hier bereits einige Bemerkungen zu dem eigenen Modell folgen. Wenn in dieser Arbeit von „Bezugnahmen“ die Rede ist, so werden darunter sowohl markierte als auch (vorwiegend) unmarkierte, formale oder (zumeist) inhaltliche, wörtliche oder ge- haltliche Rekurse sowohl auf fremde als auch auf eigene Werke, Gattungsfor- men, Elemente verstanden, die im Einzelnen zu rekonstruieren sind, mögen diese aufseiten des ‚empirischen Autors‘ nun ‚bewusst‘ oder zum Teil gar ‚unbewusst‘ zustande gekommen sein. Dabei lassen sich verschiedene Gruppen von Bezügen erkennen, die als solche bereits aus der Gliederung der Arbeit hervorgehen. Die Gruppierungen sind jedoch nicht als hermetische Einheiten zu sehen, vielmehr wurden immer wieder Überschneidungen und Übergänge, Gemeinsamkeiten und Korrelationen zwischen den einzelnen Gruppen beobachtet, sodass diese letztlich nicht als voneinander getrennte Kategorien, sondern lediglich als verschiedene Ausprägungen ein und desselben Gesamtsystems zu denken sind. Nicht unmit- telbar zu den Bezügen gezählt wurden die außertextlichen Verweise, da sie sich nicht auf Artefakte beziehen, sondern direkt auf den Zustand der Weltverhältnisse und gesellschaftliche Gegebenheiten verweisen und aus diesem Grunde auch nicht als „Bezüge“, sondern als „Verweise“ gekennzeichnet wurden. Diese Ver- weise sind aber umso wichtiger, als sie zeigen, dass die literarischen Spiegelun- gen nicht ‚nur‘ um sich selbst kreisen, sondern auch konkrete Bedingungen der Gesellschaft wie der Welt überhaupt betreffen. Was die Bezüge angeht, so wird bereits aus den verschiedenen Gruppierungen ersichtlich, dass sie nicht auf das Medium des geschriebenen Worts beschränkt sind, sondern dass es hier zu einem medienüberschreitenden Begriff von „Bezugnahmen“ kommt, indem etwa auch auf Opern oder Gemälde rekurriert wird. Letzten Endes aber sind auch diejenigen Bezüge, die sich unter medialem Gesichtspunkt voneinander unterscheiden, nur als verschiedene Ausformungen desselben Gesamtsystems zu begreifen, die, wie sich im Laufe der Analysen herausgestellt hat, weitestgehend nach denselben Ge- setzen funktionieren. Somit auch versucht die Studie der generelleren Erwägung nachzukommen, dass Kulturzusammenhänge wie die verschiedenen künstlerischen Medien und deren Produkte nicht grundsätzlich getrennt voneinander zu behandeln sind, sondern dass gerade der Versuch einer Zusammenschau und ei- nes Überschreitens der Disziplinengrenzen prinzipiell, im Besonderen aber bei vielseitig orientierten Künstlern wie E.T.A. Hoffmann, erstrebenswert erscheint in dem Bemühen um ein erweitertes Verständnis der jeweiligen Kunstwerke wie der Weltverhältnisse, die sich in ihnen widerspiegeln. Dabei wird der Begriff der „Bezugnahmen“ hier insgesamt unter den umfassenderen Oberbegriff der „Selbst- reflexion“ gefasst, als deren Teilaspekt die Bezüge letztlich erscheinen.

1.2.2 Selbstreflexion

1.2.2.1 Zum Begriff der Selbstreflexion: Ebenen literarischer Aussage

In ihrer Arbeit zur „Selbstreflexion der Literatur“ unterscheidet Renate Homann hinsichtlich des „ästhetischen Dramas“ zwischen „drei semantischen Ebenen“, auf denen literarische Rede eine jeweils unterschiedliche Bedeutung annehmen könne:

1. Die Ebene der Figuren:
Auf dieser Ebene konstituiert sich die Bedeutung von Rede aus der Perspektive des Selbst- und Weltverständnisses je einer der Figuren. [...]
2. Die Ebene des Werks:
Auf dieser Ebene konstituiert sich die Bedeutung von Rede aus der die einlinige Perspektive einer Figur permanent brechenden Vielzahl der Perspektiven des gesamten Werks [...].
3. Die Ebene der Selbstreflexion von Literatur:
Auf dieser Ebene konstituiert sich die Bedeutung von Rede aus der Perspektive der dem Drama immanenten Theorie ästhetischer Literatur. [...] ⁴⁸

Mit dieser Unterscheidung, die Homann als „ein methodisches Hilfsmittel“ ansieht, führt die Autorin ein neuartiges Konzept in die Literaturwissenschaft ein. Neu ist dabei vor allem Homanns dritte Ebene, die der Selbstreflexion der Literatur, die die Autorin in umfassender Weise an ausgewählten Dramen von Lessing und Kleist veranschaulicht. Sie kann als Kernstück dessen verstanden werden, was Homann auf der Grundlage von Schillers Konzept der „sentimentalischen Dichtung“ sowie von Hamanns Sprachästhetik als „ästhetische Literatur“ definiert. Homann geht davon aus, dass nach den Ergebnissen der Aufklärung im ausgehenden 18. Jahrhundert eine als „ästhetisch“ geltende Literatur (im Gegensatz zur „naiven“ oder „schönen“) fortan immer auch ihre eigenen Bedingungen zu reflektieren gezwungen sei; d.h. in die Texte selbst sei – auf der dritten Ebene – zugleich eine Art implizite Literaturgeschichte eingeschrieben, die die eigenen Voraussetzungen, Gattungsaspekte, die literarischen Vorgänger, die eigene Positionierung, Kontextualisierung und Gestaltungsweise wie auch den Zustand der Weltverhältnisse widerspiegelt. Dabei verortet Homann den Beginn dieser literarischen Selbstreflexion bei Lessing, ihre erste volle Ausformung jedoch bei Kleist: „Es hat sich gezeigt, daß sich in Lessings Dramen die Selbstreflexion von Literatur erst herauszubilden beginnt, während sie in Kleists Dramen bereits einen Höhepunkt in ihrer Realisation erreicht“.⁴⁹ Konkret lässt sich Homanns Dreiebenen-Theorie am besten an einem Einzelbeispiel veranschaulichen. Im 4. Auftritt von Heinrich von Kleists Lustspiel *Der zerbrochne Krug* antwortet die Figur Walter auf Adams Bitte „Klärt die Justiz in Huisum gütigst auf“ mit folgender

⁴⁸ Homann (1986), S. 72f.

⁴⁹ Ebd., S. 74.

Aussage über die derzeitige Rechtsverwirrung: „Es fehlt an Vorschriften, ganz recht. Vielmehr / Es sind zu viel, man wird sie sichten müssen“ (HvK₁ 188). Nach Homann lässt sich diese Aussage auf drei Ebenen auslegen: Auf der Ebene der Figuren (1) sei sie als einfache „juristische Aussage“ über einen gegebenen Rechtszustand zu verstehen; auf der Ebene des Werks (2) komme ein Verweis auf Walters allgemeine „Unsicherheit gegenüber dem Gegenstand seines Amtes“ hinzu; auf der Ebene der Selbstreflexion (3) schließlich transportiere Walters Rede zugleich eine „literaturtheoretische Aussage“:⁵⁰ „hier gewinnt das Spiel mit dem Wort ‚Vorschriften‘ gattungstheoretisch eminent wichtige Züge. Zwei Bedeutungen dieses Wortes treten dabei besonders hervor: zum einen die von schriftlich fixierten Gesetzen oder Regeln und zum anderen die von Vorschriften, von Schriften, die vor dem ‚Zerbrochnen Krug‘ schon als Schriftstücke, man kann – pointiert – sagen: als Lustspiele, vorhanden waren“.⁵¹ Das heißt: Durch den Begriff „Vorschriften“ macht das Stück eine Aussage über sich selbst bzw. seine eigenen Voraussetzungen und kündigt bereits seinen impliziten Dialog mit den Gesetzen der Gattungspoetik sowie mit den eigenen literarischen Vorgängern (Vor-Schriften) an, die im Drama selbst schließlich zu „sichten“ seien (sowohl dann im Sinne von ‚betrachten‘ und ‚sondieren‘ als auch von ‚sichtbar machen‘). Entscheidend ist laut Homann, dass dieses „Spiel mit der Mehrdeutbarkeit“ ganz klar „gegen das Wissen der Figur“ geschieht,⁵² d.h. also, dass nicht etwa die Figuren die Urheber der dritten, selbstreflexiven Bedeutung wären – und auch gar nicht so sehr (bzw. nicht unbedingt bewusst) der Autor, dessen Begriff Homann in ihrer Arbeit weitgehend ausspart –, sondern dass das Stück selbst, die „Versrede des Lustspiels“, für die Selbstreflexion verantwortlich sei: „Die Versrede schlägt gerade aus den Worten und Sätzen der Figuren – entgegen der von ihnen intendierten Bedeutung – eine andere, noch nicht oder nicht mehr beachtete, verborgene Bedeutung heraus. Diese Konstituierung einer anderen Bedeutung läßt den Vers zum Verweis auf eine unendliche Mehrdeutbarkeit der Worte und Sätze werden“.⁵³ Entscheidend ist bei Homann ferner, dass die Selbstreflexion der Literatur hier nicht nur eine Rekonstruktion epochaler Beispiele der Gattung Lustspiel (Schwank, Satire, rührendes Lustspiel) bewirke, sondern darüber hinaus noch eine „Engführung“ erfahre, die in der textimmanenten „Rezeption von großen Paradigmen der Literatur“ bestehe, auf die das Stück intern rekurriere.⁵⁴ Als solche werden laut Homann im *Zerbrochnen Krug* durchgängig die Bibel, Sophokles’ *König Ödipus* und Shakespeares Lustspiele durch Zitate geltend gemacht. Und es kann bereits jetzt gesagt werden, dass dieser engführende Rekurs auf literarische Paradigmen, den Homann als dezidierte Selbstreflexion der Literatur beschreibt, eine entsprechende Fortführung in dem ‚intertextuellen‘ und

⁵⁰ Ebd., S. 246f.

⁵¹ Ebd., S. 250.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd., S. 296.

⁵⁴ Ebd., hier S. 252.

selbstreflexiven Verfahren E.T.A. Hoffmanns findet, wie es in dieser Arbeit dargestellt werden soll.

Obwohl Homanns Drei-Ebenen-Modell sich auf das Drama bezieht, betont sie zugleich, dass ihre „Theorie der ästhetischen Literatur“ und damit auch das Vorhandensein der drei Ebenen „sich ebenso an anderen Gattungen, z.B. am Roman oder an Gedichten, erweisen ließe“. ⁵⁵ Wollte man Homanns Modell nun auf die erzählende Literatur ausweiten, so bliebe allerdings noch eine Art von ‚Zwischenebene‘ oder – um Konfusionen zu vermeiden – ein bestimmter ‚Bereich‘ abzusondern, der im Drama grundsätzlich nicht vorhanden ist: der Bereich des Erzählers, der nicht mit der Ebene der Figuren gleichzusetzen ist, aber auch nicht mit der Ebene des Werks, da die Instanz des Erzählers weder gänzlich von der subjektiven Perspektive der Figuren loszusprechen ist – man denke nur an den Ich-Erzähler – noch für die Gesamtzahl der Querverweise, Symbolstrukturen oder Motivzusammenhänge eines Textes verantwortlich gemacht werden kann. Auch die Stellung des Erzählers gilt es daher im jeweiligen Einzelfall zu überprüfen.

Parallel zur Studie von Renate Homann ist eine Arbeit von Louis Gerrekens zu Kleists *Käthchen von Heilbronn* und *Familie Schroffenstein* entstanden, in der der Verfasser unabhängig von Homanns Theorie zwischen einer „Wortebene“ und einer „Bildebene“ in Kleists Dramen unterscheidet. ⁵⁶ Dabei stimmt gerade die von Gerrekens aus der Textpraxis herausgearbeitete Bildebene weitestgehend mit der von Homann theoretisch beschriebenen Ebene der Selbstreflexion der Literatur überein. Gerrekens deckt ein ganzes Netz von Bibelbezügen sowie auch spezifische Rekurse auf andere literarische Texte (Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen*, Klingers *Sturm und Drang*) in Kleists Dramen auf, wobei er auf selbstreflexive Elemente in beiden Stücken hinweist. Dadurch wird zugleich auch deutlich, dass in Kleists Dramen nicht allein ein werkimmanentes Spiel mit Literatur stattfindet, sondern eine implizite Diskussion über Gattungsfragen in die Texte mit hineingeschrieben ist.

1.2.2.2 Zur Selbstreflexion bei E.T.A. Hoffmann

Die Forschung hat mehrfach auf Formen der Selbstreflexion in den Texten Hoffmanns hingewiesen. Ein kurzer Abriss soll die bisherigen Entwicklungen zusammenfassen und damit zugleich auch Wege und Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit dem Thema sichtbar machen.

Selbstreflexive Elemente bei E.T.A. Hoffmann sowie auch bei anderen Autoren der Zeit hat Detlef Kremer in verschiedenen Arbeiten aufgezeigt. ⁵⁷ In der

⁵⁵ Ebd., S. 70.

⁵⁶ Vgl. Gerrekens (1988).

⁵⁷ Vgl. bereits Kremer (1987) u. Kremer (1989); sodann Kremer (1993); Kremer (1997), S. 58-69; Kremer (2001), S. 105-108.

Selbstreflexivität der Schrift, die letztlich auf das „romantische Autonomiepostulat“⁵⁸ zurückzuführen sei, sieht er ein allgemeines Merkmal romantischen Schreibens:

Kaum eine romantische Erzählung verzichtet darauf, Schrift oder Schreiben, das Requisit des Buches oder zumindest den Akt der Imagination zum Thema zu machen. [...] Wo immer in diesen Texten von Büchern und Schrift die Rede ist, steht dies in einem allegorischen, selbstreflexiven Zusammenhang.⁵⁹

Insgesamt interpretiert Kremer diese selbstreflexiven Elemente als Kennzeichen einer modernen Schriftlichkeit, die zugleich jedoch deutlich in der Romantik verwurzelt bleibe; dabei bestehe letztlich kein Widerspruch zwischen Romantik und Moderne:

Namentlich Tieck, Brentano, Arnim und Hoffmann erweisen ihre Modernität in einer weitreichenden Selbstreferenzialisierung der literarischen Form, dennoch partizipieren sie an wie immer brüchig gewordenen metaphysischen, z.T. christlichen Ordnungsvorstellungen, die sie auf eine romantische Semantik festlegen. Letztere widerlegen jedoch nicht ihre Modernität, denn die Texte Hoffmanns oder Arnims lassen sich keinesfalls auf ideelle Vorgaben reduzieren.⁶⁰

Auf autoreferentielle Aspekte weist auch Michael Scheffel hin. Als ein Beispiel „selbstreflexiven Erzählens“ bespricht er Hoffmanns Capriccio *Prinzessin Brambilla*.⁶¹ Dabei geht Scheffel auf Aspekte der ‚Rahmenüberschreitung‘, der ‚Metalepse‘ und der konkreten ‚Spiegelung‘ des Textes bzw. des Erzählaktes ein. So betrachtet er das im Capriccio vorkommende Motiv der „Filetstickerei“ als ein Bild für die Textproduktion, indem er einen Zusammenhang zwischen Filet und Text nahelegt und somit „das Filetnetz als mittelbare Spiegelung der Erzählung und die Tätigkeit des ‚Filet machens‘ als mittelbare Spiegelung des Erzählens“ begreift.⁶² Insgesamt bringt Scheffel diese Art der Selbstreflexion des Textes in Verbindung mit der „(Selbst-)Erkenntnis der Figuren“ (durch ihre „Selbstbespiegelung“ im Urdarsee) und bezieht sie zurück auf eine mit der Theorie der romantischen Ironie verknüpfte „Haltung des Humors, hier verstanden als das poetologische Prinzip einer sich ihrer selbst bewußten Kunst“.⁶³

Einen anderen Ansatz verfolgt Martin Swales, der in einem Aufsatz zu Hoffmanns *Kater Murr* auf den „selbstreflexiven Charakter“ des Romans hinweist und diesen auch in Zusammenhang bringt mit Aspekten „einer geradezu

⁵⁸ Kremer (2001), S. 105.

⁵⁹ Ebd., S. 106; vgl. ausführlicher hierzu auch Kremer (1997), wie oben, S. 58-69.

⁶⁰ Kremer (1993), S. 12f.

⁶¹ Vgl. Scheffel (1992); sowie Scheffel (1997), S. 121-153.

⁶² Scheffel (1997), S. 139.

⁶³ Ebd., resp. S. 143, S. 145, S. 147.

penetranten Intertextualität, die Murrs Schreibweise kennzeichnet“.⁶⁴ Swales legt somit eine Verflechtung zwischen der „Vision einer ausufernden literarischen Kultur, die sich endlos reproduziert“, und „der bewußten und selbstbewußten Fiktionalität des Hoffmannschen Textes“ nahe: „Weil ja alles auf einem Vorgang des Kopierens, des Abschreibens beruht, ist das moderne Leben vom Fluch des Reduplikativen beherrscht“.⁶⁵ Dadurch jedoch, dass der Roman gleichzeitig deutliche Momente sozialer Kritik aufweise, komme auch eine außerliterarische Komponente ins Spiel, sodass Hoffmann im ‚Leerlauf‘ der Textreproduktionen doch „die gesellschaftliche Dimension nie aus den Augen verliert“.⁶⁶

Auf Elemente einer „ästhetischen Selbstreflexion“ in Hoffmanns ‚Kinder-märchen‘ *Nußknacker und Mausekönig* macht Johannes Barth aufmerksam. Er weist nach, dass die „Probleme Hoffmanns mit seinem Versuch einer Kinderdichtung [...] in bemerkenswerter Parallele zu den Vorgängen in der Handlung des Märchens selbst“ stehen, „die dort auf den Paten Droßelmeier bezogen sind“; so sieht Barth etwa in dem mechanischen Spielzeugschloss, also dem ‚Kunstwerk‘, das der Pate den Kindern zu Weihnachten schenkt und das den Schöpfer „viel Mühe gekostet“ hat (SW₄ 242), eine innertextliche Repräsentation des ‚Kunstwerks‘ *Nußknacker und Mausekönig* selbst, das „den kleinen Lesern zu Weihnachten ‚einbescheert‘ werden sollte“; dabei erscheine des Onkel Droßelmeiers Bemerkung „Für unverständige Kinder ist solch künstliches Werk nicht“ (SW₄ 247) als antizipierender Eigenkommentar (des ‚Märchenonkels‘ Hoffmann) zu der verunglückten Konstruktion und Rezeption des Textes.⁶⁷ Letztlich deutet Barth die ästhetische Selbstreflexion als Erscheinungsform einer „echt romantischen Potenzierung der Erzählsituation“ und als „poetisiertes Eingeständnis, daß ein echtes ‚Kindermärchen‘ nach romantischen Prämissen eigentlich von einem Erwachsenen nicht geschaffen werden kann“.⁶⁸

Auch Bong Keun Yoo macht die „Selbstthematizierung der künstlerischen Praxis“ bei E.T.A. Hoffmann zum Gegenstand einer Untersuchung und liefert mit seiner Dissertation die erste Einzelstudie zum Thema. Im Vorwort stellt er die „Selbstthematizierung“ in Beziehung zur „Poetik der Modernität“ und zu einer „Welterfahrung, die selbst brüchig ist und somit keine geschlossene Form zulässt“;⁶⁹ in der eigentlichen Studie befasst er sich allerdings in erster Linie mit generellen Reflexionen über Kunst und Künstlertum in Hoffmanns Werken, namentlich im *Ritter Gluck*, den *Kreisleriana*, dem *Sandmann*, den *Elixieren des Teufels* und dem *Kater Murr*-Roman.

Auf Aspekte autoreferentieller Schrift geht zuletzt Claudia Lieb in einem Beitrag zu Hoffmanns Nachtstück *Das öde Haus* ein. Dort entschlüsselt sie etwa

⁶⁴ Swales (1992/93), hier S. 50.

⁶⁵ Ebd., S. 53 u. S. 56.

⁶⁶ Ebd., S. 57.

⁶⁷ Barth (1995), S. 8.

⁶⁸ Ebd., S. 9 u. S. 13.

⁶⁹ Yoo (1999), S. 2.

die Namenskonstellation der Erzählung – bestehend aus *Edmonde*, *Theodor*, *Angelika* und dem anonymen *Hausverwalter* – als selbstreflexives Kryptonym des Autors (E.T.A. H.). „Mit dieser Figurenkonstellation hebt sich ein Kryptogramm aus der Taufe, das auf raffinierten Verschiebungen von Zeichen beruht. Gräfin Angelika von Z. trägt nichts Geringeres als die metonymische Verdrehung des Alphabets zur Schau – von A bis Z“:

E.T.A. Hoffmann schreibt sich teils mehr, teils weniger explizit in die Namen seiner Figuren ein und führt die lexikalische Verzweigung auch als Textereignis vor. [...] Er vollendet sein Monogramm mit jenem Hausverwalter, der wie beiläufig auch den Titel der Erzählung trägt [...]. Es sind schon selbstironische Autorphantasmen, die Hoffmann so freimütig in seinen Text einstreut.⁷⁰

Schon aus dieser Forschungsskizze geht hervor, dass sich sowohl das Konzept von ‚Selbstreflexion‘ als auch die Frage nach ‚Romantik‘ oder ‚Modernität‘, d.h. nach der konkreten Deutung und Wertung der selbstreflexiven Verfahrensweisen mit Blick auf einen epochalen Verständnishorizont, zu mehreren Richtungen hin öffnet. Was das Konzept der ‚Selbstreflexion‘ betrifft, so beruht das eigene Modell – unter Ausführung des in Hinblick auf Hoffmann bereits Angedeuteten (v.a. Swales), insbesondere aber unter Anknüpfung an die Überlegungen zur Selbstreflexion bei Heinrich von Kleist (Homann, Gerrekens) – auf einer grundlegenden Erweiterung des Begriffes um die Dimension des Verweisenden, Zitativen, Allusiven, Rekursiven, d.h. also der ‚intertextuellen‘ bzw. ‚intermedialen‘ Selbstspiegelung der Literatur bzw. Kunst durch die konkrete Bezugnahme auf andere Werke, Gattungen, Elemente. Wie sich im Vorangegangenen bereits abgezeichnet hat, gehört nach dem Verständnis der vorliegenden Arbeit die Spiegelung der Werke im Medium des Zitats, gleichsam das Verweisen der Literatur (Kunst) auf sich selbst, wesentlich zum Bereich der Selbstreflexion der Literatur (Kunst), die als eine Art immanente Poetologie oder Werkgeschichte zugleich in das Werk selbst mit hineingeschrieben erscheint.

1.2.3 Abgrenzung von der ‚Romantik‘

Bereits im Vorfeld allerdings drängt sich die Frage auf, ob der Selbstreflexivitätsgedanke in Hoffmanns Texten nicht als eine typische Erscheinungsform im Zuge der „romantischen Ironie“ verstanden werden kann. In seinen berühmten *Athenäum*-Fragmenten hat Friedrich Schlegel sich mehrfach über die notwendige „Selbstbespiegelung“ der Kunst geäußert. Im Fragment Nr. 116, das mit dem programmatischen Satz „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie“ beginnt (KFSa₂ 182), schreibt Schlegel, diese Universalpoesie könne

⁷⁰ Lieb (2002), S. 66. Hierin sieht die Interpretin zugleich eine allgemeingültigere Textstrategie Hoffmanns: „Die Transkription des Autornamens zählt zu Hoffmanns selbstreflexiven Standardverfahren“ (ebd., dort Anm. 22).

am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. (KFSA₂ 182f.)

Deutlicher noch kommt die Idee einer „Selbstbespiegelung“ der romantischen Kunst im Fragment Nr. 238 zum Tragen, in dem Schlegel auf den Begriff der „Transzendentalpoesie“ eingeht (KFSA₂ 204). Dort heißt es, die Transzendentalpoesie müsse, ebenso wie die Transzendentalphilosophie, „das Produzierende mit dem Produkt darstell[en]“ (KFSA₂ 204), und:

so sollte wohl auch jene Poesie die [...] transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung [...] vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst zu darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein. (KFSA₂ 204)

Auch Ingrid Strohschneider-Kohrs weist in ihrer grundlegenden Studie zur „romantischen Ironie“⁷¹ auf die Forderungen Friedrich Schlegels nach einer „Selbstdarstellung“⁷² der Poesie hin. Aus den Darlegungen von Strohschneider-Kohrs wie auch aus der Theorie von Friedrich Schlegel selbst geht jedoch hervor, dass die Vorstellung der „romantischen Selbstreflexion“ als einer „Poesie der Poesie“ letzten Endes, so viel muss hier vorweggenommen werden, unvereinbar ist mit dem, was die vorliegende Studie in Hinblick auf die Texte E.T.A. Hoffmanns ergeben wird.

Nachdem Strohschneider-Kohrs sich ausdrücklich gegen eine Verbindung von Romantik und Moderne, also gegen die „modernistische Adaption“⁷³ der romantischen Theorie gewendet hat, geht sie in Anlehnung an Schlegel zu Begriffsbestimmungen der „romantischen Ironie“ über. Schlegels Ironie sei, so Strohschneider-Kohrs, „das Vermögen, Unbedingtes und Bedingtes zu unterscheiden“, welches in Verknüpfung mit Prinzipien wie der „Allegorie“ und der „permanenten Parekbase“ dazu genutzt werde, „den immer wiederholbaren und notwendig sich immer erneuenden Schritt über die Grenzen des Bedingten hinaus“ zu wagen.⁷⁴ Als Ausdruck eines „Widerstreit[s] von Bedingtem und Unbedingtem“ sei die romantische Ironie „Mittel der Selbstrepräsentation von Kunst“.⁷⁵ Wesentlich ist jedoch, dass ihre Funktion als solche, d.h. als Selbstreflexion bzw. „Selbstrepräsentation“ von Kunst, zwar darin besteht, die Endlichkeit des Kunstwerks aufzuzeigen, dadurch zugleich aber – und dies ist der ent-

⁷¹ Vgl. Strohschneider-Kohrs (1977) [1960] sowie, als komprimierten Überblick, Strohschneider-Kohrs (1967).

⁷² Strohschneider-Kohrs (1967), S. 84.

⁷³ Ebd., S. 78.

⁷⁴ Ebd., S. 82.

⁷⁵ Ebd., S. 87.

scheidende Punkt – auf ein höheres Unendliches hinauszudeuten: „So weist die Ironie im Medium der Reflexion auf die begrenzte Bedeutung des Dargestellten, aber sie wendet damit den Blick in die Weite des zweckfreien künstlerischen Sinnes und weckt den ‚Sinn für das Unendliche‘“.⁷⁶

Laut Strohschneider-Kohrs ist E.T.A. Hoffmann nun der Künstler, „der die Ironie in sehr wesentlichen Zügen künstlerisch zu gestalten vermochte“.⁷⁷ Außer Ludwig Tiecks Komödie *Der gestiefelte Kater* nimmt sie daher Hoffmanns Märchen *Der goldene Topf* als „Anschauungsbilder“ einer romantisch-ironischen Selbstspiegelung der Poesie.⁷⁸ Was Tiecks Komödie betrifft, die „nichts anderes“ darstelle „als ein Schauspiel des Theaterspiels selbst“, ein „Spiel mit dem Spiel“, so muss Strohschneider-Kohrs jedoch einräumen, dass der ursprüngliche idealistische Grundgedanke dort gänzlich verloren sei: „Die der Ironie mögliche Verweisung auf einen ‚tiefen unendlichen Sinn‘ bleibt allerdings hier aus“, und „in Tiecks Stück geht die leise Stimme einer solchen Erinnerung in mutwillig lautem und satirischem Spektakel unter“.⁷⁹

Nun wird es sich im Laufe dieser Arbeit jedoch zeigen, dass gerade das, was Strohschneider-Kohrs so klar in Hinblick auf Ludwig Tieck feststellt, auch für E.T.A. Hoffmanns Texte gilt: Die Erzählungen sind zwar nahezu endlosen Verweisungen ausgeliefert, doch auf ein Unendliches, eine höhere Wahrheit oder einen „tiefen unendlichen Sinn“ verweisen sie an keiner Stelle mehr; im Gegenteil, gerade die Verweigerung eines letzten Sinns und damit die Sichtbarmachung der Unmöglichkeit der ‚einen Wahrheit‘ werden, aus einer inneren Notwendigkeit hervorgehend, zu ihrem Textprogramm. Die Selbstspiegelung von Hoffmanns Werken, wie sie hier beschrieben wird, darf also nicht unter den Begriff der „romantischen Ironie“ gebracht werden, da sie letzten Endes genau das Umgekehrte bewirkt und gerade nicht aus dem Glauben an ein Unendliches, sondern aus der radikalen Negation und unerbittlich geschauten Abwesenheit des Einen erfolgt.⁸⁰

⁷⁶ Ebd., S. 84.

⁷⁷ Strohschneider-Kohrs (1977) [1960], S. 156. Vgl. in diesem Sinne noch Gaál-Baróti (1987).

⁷⁸ Vgl. Strohschneider-Kohrs (1967), S. 88-92.

⁷⁹ Ebd., S. 89.

⁸⁰ Hier scheint eine grundlegende Differenzierung im Blick auf das ‚Romantik‘-Konzept notwendig. Die romantische Strömung ist, als literarische Erscheinungsform um 1800, entstanden in einer Zeit der Auflösung. Dieser Auflösung setzt die Romantik das – von der Frühromantik auch theoretisch begründete – Postulat einer neuen Einheit entgegen, auf die alle Forderung nach romantisch-poetischer Selbstreflexion erst hinführt. Wenn Moderne jedoch den endgültigen Verlust von Einheit bedeutet, dann wird eine Strömung, die einen neuen Glauben an ebenjene Einheit theoretisch zu fundieren und in der Textpraxis umzusetzen sucht, gerade durch diese Sehnsucht zwar in gewisser Weise zum Ausdruck einer modernen Zeit, zum Dokument eines als gegenwärtig erfahrenen Mangels, sie kann aber letztlich nicht als eine ‚moderne‘ Antwort oder Reaktion auf diese Zeit verstanden werden, ohne den Modernitätsbegriff seiner Bedeutung zu entkleiden. In diesem Sinne hat der

Eine Abgrenzung von der ‚Romantik‘ hat auch die bisherige Hoffmann-Forschung an verschiedenen Stellen bereits vorgenommen. Dabei war die Frage nach Hoffmanns schwierigerem Verhältnis zur Romantik oft verbunden mit der Frage nach der „Formelhaftigkeit“⁸¹ von Hoffmanns Sprache, der ständigen Wiederkehr der immergleichen Wendungen, Bilder und Motive in seinen Texten (die ja ihrerseits wiederum, wie erwähnt, in Zusammenhang steht mit dem Konzept der sich selbst spiegelnden ‚intertextuellen‘ Schreibweise, d.h. der ‚Wiederkehr‘ literarischer Vorgänger und damit auch der distanzierten Reflexion des Vorgeprägten, Vorformulierten, Überbrachten oder Überkommenen⁸²). In seiner Untersuchung der formelhaften Ausdrücke in Hoffmanns Werk hat Klaus Kanzog festgestellt, dass auffallend häufig gerade typische Wörter aus dem Begriffsfeld der Romantik bei Hoffmann zu bloßen Formeln werden.⁸³ Ausgehend von der Erzählung *Der Sandmann* und ihrem Protagonisten Nathanael hat Silvio Vietta nahegelegt, dass die „erstarrte Formelwelt“ E.T.A. Hoffmanns letzten Endes als Parodie auf den „romantischen Subjektivismus als eine Form des Narzißmus“ bzw. überhaupt als „Romantikparodie[...]“ zu begreifen sei.⁸⁴ Und Sabine Kleine hat zu

von Strohschneider-Kohrs geäußerte Vorwurf gegen eine „modernistische Adaption“ der Romantik, wie sie in den letzten Jahren und Jahrzehnten immer entschiedener zutage tritt, nichts von seiner Gültigkeit verloren. Zu fragen bliebe allerdings nun, welcher Teil der literarischen Produktion aus der Zeit der Romantik tatsächlich als Sinn erschließend und welcher als Sinn verweigernd (Einheit negierend) zu betrachten ist. Für E.T.A. Hoffmann zumindest soll diese Frage hier beantwortet werden.

⁸¹ Vgl. grundlegend zum „Problem der Formelhaftigkeit bei E.T.A. Hoffmann“ Müller (1964). Vgl. im Ansatz auch bereits die Stiluntersuchung von Dahmen (1976) [1927], v.a. S. 149, die allerdings nicht ohne Vorbehalte aufzunehmen ist, sowie Meyer (1967) [1961], S. 115.

⁸² Vgl. dazu auch Kaiser (1988), S. 153: „Seine Sprache *ist* zwar stark formel- bzw. klischeehaft und überdies voller Eigen- und Fremdzitate [...]. Von Ausnahmen aber abgesehen, nutzt H. den extensiven Rückgriff auf präformierte Sprache in reflexiver Distanz für die eigenen Zwecke [...], so wird das Thema einer zutiefst diskontinuierlichen Erfahrung in fast leitmotivisch zu nennender Technik sprachlich hervorgehoben [...], so vermittelt gerade das Zitat jene innere Bewegung der Negation, die seine Gestalten treibt“. Darin wie in der Lautmalerei sieht Kaiser, ebd., S. 153f., „einen weiteren Aspekt H.scher Modernität“: „Hundert Jahre vor Joyce spiegelt der sich anbahnende Verlust eines ausgeprägten Individualstils, die Dissoziation der Sprache einerseits ins Klischee, andererseits ins Lautmaterial, jene Entmächtigung des Subjekts wider, von dem H.s Erzählungen gleichzeitig inhaltlich handeln“. Im Anschluss daran bespricht Kaiser, ebd., S. 154, auch mit der „Autothematik“ einen „zentralen Punkt H.scher Modernität“.

⁸³ Vgl. Kanzog (1978), S. 633: „Besonders auffällig waren Grundvorstellungen aus dem als ‚Gemeingut der Romantik‘ empfundenen Bereich. [...] Das galt auch für ‚typisch romantische‘ Figuren“.

⁸⁴ Vietta (1981), hier resp. S. 584, S. 585, S. 586; vgl. auch ebd., S. 584: „Es ist in Wahrheit gerade nicht mehr die allesumgreifende romantische Liebesfiguration, die

dem Problemkreis angeführt, dass „die Hoffmannschen Kopien des Romantischen“ nur im „Spiel“ noch die „Formeln und Stereotype“ benutzten, zu denen die romantische Originalität „unterdessen geronnen ist“; auf diese Weise erscheine „Hoffmanns Wiederholung der Romantik“ als eine bloße „Re-Inszenierung“, die „immer schon sich selbst des-illusioniert“.⁸⁵

Besondere Bedeutung kommt in dieser Hinsicht den Arbeiten von Barbara Neymeyr zu, die anhand von Hoffmanns Erzählungen *Der Sandmann*, *Rat Krespel* und *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*,⁸⁶ aber bezeichnenderweise auch in der Zusammenschau von Werken E.T.A. Hoffmanns und Ludwig Tiecks⁸⁷ auf Aspekte einer „impliziten Romantikkritik“ hingewiesen hat:

Trotz markanter Differenzen zwischen Tiecks *Blondem Eckbert* sowie E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* und seinen *Abenteuern der Sylvester-Nacht* ist diesen Werken eine implizite Romantikkritik gemeinsam. Tieck und Hoffmann gestalten sie, indem sie die zerrüttenden Irritationen darstellen, die sich aus dem Verlust psychischer Regulative und einer Verabsolutierung der Phantasie-Sphäre für die davon betroffenen Figuren ergeben. Durch vielfältige Entgrenzungsfälle inszenieren beide Autoren Symptome einer fundamentalen Identitätskrise und reflektieren dabei intensiv die Problematik eines romantischen Subjektivismus.⁸⁸

Mehrfach hat die Forschung schließlich auch auf die herausragende ‚Modernität‘ von Hoffmanns Werk hingewiesen. Ein knapper Abriss soll wichtige Positionen bisheriger Arbeiten versammeln und dadurch zuletzt den eigenen Standort kenntlich machen.

er nachstellt, sondern nur mehr deren zugleich elitäre wie absonderliche Karikatur. Gleichwohl bedient er sich dabei [...] des romantischen Liebesvokabulars. Zur Parodie aber wird solche romantische Formensprache durch den Aufweis ihrer Entfremdung von der Wirklichkeit.“

⁸⁵ Kleine (1999), S. 77; S. 82. – Eine ganz andere Funktion hingegen scheint der „Formelhaftigkeit“ etwa in Eichendorffs Werk zuzukommen, wie aus den Ausführungen von Kohlschmidt (1950) hervorgeht, der bei Eichendorff eine „Bewusstheit des Verfahrens“ (S. 344) annimmt, nach der die „symbolische Formelhaftigkeit“ in seiner Prosa aber letztlich gerade die „Bewegung der romantischen Dialektik [Unendlichkeit und Begrenzung]“ (S. 354) anstrebe. Vgl. zur „Formelhaftigkeit“ bei Eichendorff ferner Alewyn (1957).

⁸⁶ Vgl. jeweils Neymeyr (1997), Neymeyr (2003) und Neymeyr (2004).

⁸⁷ Vgl. Neymeyr (2005).

⁸⁸ Ebd., S. 70. Auf Aspekte von Hoffmanns Kritik an der Romantik bzw. Frühromantik deuten auch Harnischfeger (1988) und Mayer (2000) hin.

1.2.4 Hoffmanns ‚Modernität‘ im Horizont der Forschung

Bereits Hans Mayer deutet die „Zweiteilung der Wirklichkeit“ in den Werken E.T.A. Hoffmanns als Signal einer modernen Zerrissenheit, als Zeichen dafür, dass die „Realität vom Dichter als brüchig empfunden wird“, woraus letztlich „ein Gefühl der Unsicherheit und Mehrdeutigkeit“ hervorgehe.⁸⁹ Demnach stellt Mayer E.T.A. Hoffmann „gegen alle anderen deutschen Romantiker“: „[I]n den wesentlichen Zügen seiner Gesamtgestalt erweist sich Hoffmann als durchaus untypisch im Sinne des romantischen Credo“.⁹⁰ Victor Terras geht in seiner Arbeit zu Hoffmanns „polyphonischer Erzählkunst“ davon aus, dass der Dichter nicht nur „im Stofflichen [...] ein Vorläufer der Moderne“ war, sondern „auch rein künstlerisch gesehen bahnbrechend wirkte, und zwar als einer der allerersten Vertreter eines neuen Stils, als dessen wohl größter Meister Dostojewski heute mehr und mehr erkannt wird“.⁹¹ In Hoffmanns Texten sieht Terras ebenfalls einen „Dualismus“ am Werke, letztlich gehe es bei Hoffmann aber dann doch darum, diesen zu „versöhnen“; „[i]mmer wird dieser Dualismus als letzten Endes wohl-tätig und schöpferisch empfunden“.⁹² Laut Terras werden also die Dissonanzen, die Mayer als wesentlich für Hoffmanns Werk erkannte, letztlich wieder aufgehoben, und zwar, so schreibt Terras in Hinblick auf das Capriccio *Prinzessin Brambilla*, in einer „glorreichen Apotheose echten Humors“: „Die Dissonanzen seiner Ironie sollen sich – wie die seines Dualismus! – letzten Endes in der höheren Harmonie des Humors auflösen“.⁹³ Horst S. Daemmrich wiederum, der E.T.A. Hoffmann auch mit Schopenhauer in Verbindung bringt,⁹⁴ betont in seiner Darstellung mehrfach die eigentliche Modernität der Hoffmannschen Texte und sieht vor allem in dem „design of the tortured self“ die Vorwegnahme eines „major concern of modern existential literature“.⁹⁵ Eine exponierte Stellung kommt in dieser Hinsicht Hoffmanns „Nachtstück“ *Der Sandmann* zu, von dessen ‚Modernität‘ noch die verschiedenen, sich auffallend in den 1980er Jahren mehrenden ‚modernen‘ bzw. ‚postmodernen‘ Adaptionen und Bezugnahmen in Film (Ridley Scotts *Blade Runner* [1982],⁹⁶ David Lynchs *Blue Velvet* [1986]⁹⁷) und Tanz/Oper (Judith Weirs *Heaven Ablaze in His Breast* [1989]⁹⁸) Zeugnis able-gen. Besonders auf den *Sandmann* geht auch Hélène Cixous ein, die zugleich weiterführend darlegt:

⁸⁹ Mayer (1980) [1959], hier resp. S. 119, S. 131, S. 121.

⁹⁰ Ebd., S. 123 u. S. 140.

⁹¹ Terras (1966), S. 550.

⁹² Ebd., S. 555 u. S. 556.

⁹³ Ebd., S. 559 u. S. 558.

⁹⁴ Vgl. Daemmrich (1973), S. 115f.

⁹⁵ Ebd., S. 24.

⁹⁶ Vgl. dazu Greschonig (2005).

⁹⁷ Vgl. Kuzniar (1989).

⁹⁸ Vgl. dazu Scher (2004b) [dt. 2000].

Bien avant Bataille, Hoffmann, Kleist faisaient le procès virulent de l'idéalisme hégélien, et de la „dialectique“ enfermante de la Reconnaissance. Chanteurs de la dépense, poètes de la contestation, ébranleurs du narcissisme conservateur, briseurs des jougs et des liens, ils arrachent le sujet à l'asservissement, fendent le propre, disloquent la marionnette, coupent les fils, troublent les miroirs. Déjà Hoffmann libère le difficile enivrement de savoir que *je* est plusieurs.⁹⁹

Und über den Unterschied zwischen Novalis und E.T.A. Hoffmann schreibt Cixous an einer Stelle:

A cette philosophie du détour pour le retour [chez Novalis], à cette recherche du connu *voilé*, à dévoiler, Hoffmann oppose l'oppression de l'inconnu, l'élan dans le vide, sans espoir, sans calcul, la réponse, – et non la demande – le don, effrayé mais bondissant, et la sortie radicale, hors du livre, de l'écriture, de la maîtrise et de ses enseignants.¹⁰⁰

Claudio Magris, der bei Hoffmann ein „Bewußtsein von der literarischen Ambivalenz“ feststellt, zeigt zugleich auch die Grenzen gegenüber einer realistischen Literatur auf: „Hoffmann zerstört die Fiktion einer eindeutig und klar definierten Wirklichkeit, die jedem Realismus herkömmlicher Prägung lieb ist“.¹⁰¹ Dabei gehe der Autor von einem – schon in Tiecks Texten vorgebildeten¹⁰² – „Nihilismus“ aus, den er laut Magris aber „schließlich in der ‚Prinzessin Brambilla‘ [...] überwindet“.¹⁰³ Dabei trägt Hoffmanns Werk für Magris insgesamt schon durchaus moderne Züge: „[V]on der ‚Romantik‘ Hoffmanns zur Moderne ist es ein kleiner Schritt“.¹⁰⁴ Auch Sergio Givone geht davon aus, dass Hoffmann „Entwicklungen der Kunstmoderne vorwegnimmt“, betont aber zugleich auch die noch immer vorhandene Nähe des Autors zur Romantik: „Und trotz Hoffmanns Zugehörigkeit zur Moderne gibt es Züge in seiner Ästhetik, die belegen, wie tief er in der Romantik verwurzelt war“.¹⁰⁵ Manfred Momberger behandelt den Autor im Kontext der Dekonstruktion und ihrer Begriffe (wie etwa Derridas Terminus der „Dissemination“¹⁰⁶); mit seinem Zugang erinnert er noch einmal an die Formelhaftigkeitsfrage, indem er Hoffmanns literarische Formulierungen als „floskelhafte Verwendung romantisch kodierter Signifikanten“ betrachtet, die „durch ihre insistente Wiederholung zur Selbstkritik der Romantik“ würden und „in denen sich

⁹⁹ Cixous (1974), S. 10.

¹⁰⁰ Ebd., S. 126.

¹⁰¹ Magris (1980) [ital. 1978], S. 4.

¹⁰² Als Beispiele führt Magris, ebd., S. 84, Tiecks *Almansur* und *Der blonde Eckbert* an, „deren äußerst komplizierte und inkonsistente Verflechtung nur die Leere bedeckt und das Bewußtsein des Nichts zur Anschauung bringt“.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd., S. 86.

¹⁰⁵ Givone (1984), S. 62 u. S. 63.

¹⁰⁶ Vgl. dazu Derrida (1995) [frz. 1972].

das Brüchige der Idee des absoluten romantischen Subjekts offenbart“.¹⁰⁷ Demnach sieht Momberger bei Hoffmann nur mehr eine „Ironisierung der Romantik“: Der „romantische Sinn [...] zerbricht im Gelächter des Lesers“.¹⁰⁸ Sabine Hillebrand bezieht den Autor ausdrücklich in die Reihe der Modernen ein.¹⁰⁹ In Chamisso's *Peter Schlemihl* sowie in Hoffmanns *Abenteuern der Sylvester-Nacht*, deren herausragende Modernität die Forschung mehrfach diagnostiziert hat¹¹⁰ und deren überzeitliche Relevanz auch noch Arno Schmidts Adaption *Die Abenteuer der Sylvesternacht* (entst. 1963) bekundet,¹¹¹ entdeckt Dieter Arendt schließlich Ausgestaltungen eines „ateleologischen Nihilismus“:

Der romantische Idealismus scheint übersetzt in einen politischen Kosmopolitismus, aber in Ermangelung eines konkreten Zieles droht der poetische oder naturwissenschaftliche Elan sich zu verlieren in einem ateleologischen Nihilismus. Die frühromantische Setzung auf die Autonomie der Kunst und auf die poetische Existenz in einer poetisch verwandelten und verklärten Welt erfährt ein erschütterndes Echo: Die Weltveränderer desillusionieren sich als Weltenwanderer und unglückliche Globetrotter ohne Ziel, ohne Telos, ohne teleologische Relevanz; ihr Ziel liegt nicht einmal im Ungefähren einer kreativen Phantasie, es ist schlechterdings nicht vorhanden, es ist das pure Nichts.¹¹²

An einer Schnittstelle zwischen „Romantik“, „Moderne“ und „Postmoderne“ bewegt sich Magdolna Orosz in der bereits erwähnten Studie zur Struktur von Hoffmanns Texten. Sie stellt in Bezug auf Hoffmann die „Brüchigkeit des romantischen Programms“ und somit „ein letztendlich modernes Erzählen“ fest, schließt aber dennoch eine weitere Einbindung in die Romantik nicht aus, da die „Modernität von Hoffmann [...] sich eigentlich in die ‚Modernität‘ der Romantik fügt und sie zugleich auch weiterführt“.¹¹³ In dieser Hinsicht seien mögliche Vergleiche auch mit anderen Autoren, so u.a. mit Kleist, denkbar.¹¹⁴ Darüber hinaus

¹⁰⁷ Momberger (1986), S. 86.

¹⁰⁸ Ebd., S. 87 u. S. 88.

¹⁰⁹ Vgl. Hillebrand (1999), bes. S. 77-87.

¹¹⁰ Vgl. Kontje (1985); Neymeyr (2004).

¹¹¹ Vgl. zu den Bezügen zwischen beiden Texten Steinwender (1994), der als Verbindungslinien zwischen den Erzählungen zuletzt den „Topos des zur Wanderschaft Verdammten“ (S. 16), die „innere“ Unrast“ und den „Identitätsverlust“ als „existentielle Erfahrung“ (S. 17) geltend macht.

¹¹² Arendt (2000), S. 71.

¹¹³ Orosz (2001a), S. 219 u. S. 221. – Vgl. zur Idee der ‚Modernität‘ der Romantik etwa Hummelt (1999). Zum ‚Nihilismus‘ in Romantik und Frühromantik Kohlschmidt (1980) [1953]; Arendt (1972). Kontrovers zu Kohlschmidt: Wellenberger (1986), S. 97f.; Ringel (1997), S. 319, dort Anm. 420.

¹¹⁴ Vgl. Orosz (2001a), S. 217, dort Anm. 2: „Vielleicht könnte das Erzählen von Kleist mit Hoffmann in Hinsicht auf die Vertextung von Ambivalenz verglichen

sieht Orosz in Hoffmanns Texten bereits Antizipationen einer „Postmoderne“: „Hoffmann schafft – in Ansätzen – sogar prä-postmoderne Texte (vor allem *Kater Murr*), die in vieler Hinsicht spätere literarische Entwicklungen vorwegnehmen bzw. mögliche Bezugspunkte für solche Entwicklungen zustandebringen“.¹¹⁵ Auch Christian Jürgens arbeitet in seiner Hoffmann-Studie Aspekte heraus, die sich im Grunde genommen in einem Spannungsfeld zwischen den Ideen von ‚Moderne‘ und ‚Postmoderne‘ bewegen, obwohl er in seinem Buch auf die Begriffe selbst konsequent verzichtet. Jürgens geht davon aus, dass „Hoffmanns Texte eine unkontrollierbare Spirale von Vervielfältigungen evozieren“,¹¹⁶ und sieht in den *Elixieren des Teufels* oder im *Kater Murr* das „Scheitern der Identitätssuche“ grobenteils als Bedrohung inszeniert, während sich in dem *Capriccio Prinzessin Brambilla*, „jener Feier von Endlichkeit, Bejahung und Differenz“, schließlich eine Überwindung der „Nostalgie“ zu erkennen gebe.¹¹⁷ Wie bei mehreren anderen Interpreten wird das *Capriccio Prinzessin Brambilla* also auch hier als Endpunkt einer Entwicklung in Hoffmanns Schreibkunst angesehen, die sich von anfänglicher Nostalgie/Bedrohung zubewege auf ein letztlich befreiendes Lachen, das Jürgens unter das Konzept des „vitalistischen Nihilismus“ bringt,¹¹⁸ was im Wesentlichen der Idee von der ‚Postmoderne‘ als einer „Moderne ohne Trauer“ entspricht, wie sie Albrecht Wellmer beschrieben hat.¹¹⁹

Generell kritisch gegenüber einer Klassifizierung von Hoffmanns Texten als ‚postmodern‘ merkt Hartmut Steinecke an:

Ich halte die Etikettierung für wenig aussagekräftig, der Begriff der Postmoderne wird noch inhaltsloser, als er ohnehin meistens gebraucht wird, wenn man ihn zum Sammelbegriff vieler – hier intertextueller – Schreibverfahren erklärt. Eco skizziert übrigens eine Überlegung, die ebenfalls zu Hoffmann führen könnte. Er fragt: „vielleicht [...] ist postmodern überhaupt der moderne Name für Manierismus als metahistorische Kategorie“? [...] Freilich: In dieser Begriffsnacht würden auch Murr und alle seine Artgenossinnen grau.¹²⁰

Die vorliegende Arbeit lehnt die Vorstellung einer „Postmoderne“, die heute ohnehin zunehmend als überkommen erscheint, in Bezug auf E.T.A. Hoffmanns

werden, eventuell auch noch bestimmte Phänomene bei Jean Paul. Diese Frage bedürfte weiterer ausführlicher Textanalysen“.

¹¹⁵ Ebd., S. 226.

¹¹⁶ Jürgens (2003), S. 13.

¹¹⁷ Ebd., S. 87. Vgl. ferner auch Jürgens (2000).

¹¹⁸ Jürgens (2003), S. 151.

¹¹⁹ Wellmer (1985), S. 55. Vgl. zur weiteren Diskussion um ‚Moderne‘ und ‚Postmoderne‘ die einschlägigen Bände von Koslowski/Spaemann/Löw [Hg.] (1986); Welsch (1987); Welsch [Hg.] (1988); Hutcheon (1988); Zima (2001) [1997]; spezifisch in Bezug auf Intertextualität Hoesterey (1988); grundlegend zur ‚postmodernen‘ Architektur Jencks (1991) [1977].

¹²⁰ Steinecke (1998), S. 73f. [= „Postmoderne“ Nachbemerkung zu Steinecke (1993)].

Texte auch deshalb ab, weil sie die Annahme, dass in *Prinzessin Brambilla* eine unbeschwerte Heiterkeit obwalte und zuletzt eine Versöhnung der Widersprüche bzw. eine Überwindung der Schmerzen der Entzweiung gelinge, ebenso wenig teilen kann wie die Idee einer progressiven zeitlichen Entwicklung von Hoffmanns Werk; vielmehr scheint man von einer fortwährenden Konstanz und Persistenz des Vielgestaltigen und Heterogenen, das heißt aber auch: des Disparaten und Widersprüchlichen in Hoffmanns Œuvre ausgehen zu müssen.

1.3 Zeitzusammenhänge

Nicht Ausgangspunkt, sondern unumgängliches Resultat der Forschungen war die systematische Diagnose gerade jener Elemente, die heute der Kunstepoche der ‚Moderne‘ zugerechnet werden, wie sie im Allgemeinen ab Beginn des 20. Jahrhunderts eingetreten sei: Sinnzerfall, Verlust von Einheit und Eindeutigkeit, Fragmentierung und Destabilisierung des Ich wie des Kunstwerks, Referentialität und Verweisung, Gefährdung der Individualität, Geschichts- und Entwicklungslosigkeit, Erfahrung von Diskontinuität, Auflösung der Zentralperspektive. Es wird sich im Folgenden demnach zwar erweisen, dass Aspekte einer elementaren ‚Modernität‘ bei E.T.A. Hoffmann vorliegen, doch sollen dabei keineswegs systemorientierte Kategorisierungen und Begriffszuordnungen im Vordergrund stehen, sondern eine möglichst detailgenaue Arbeit am Einzeltext, die der Komplexität des Gegenstands allein gerecht zu werden scheint. Was im Laufe dieser Forschungen immer mehr zum Vorschein gekommen ist, ist gerade das Inkommensurable an den Texten E.T.A. Hoffmanns, das sich letzten Endes keinem Begriffe beugt. Es liegt ein Unermessliches in den Erzählungen, das keine Kategorie zu fassen vermag, weil es selbst den Willen zur Systemzerstörung in sich trägt. Deshalb auch mussten die Einzelanalysen so viel Raum einnehmen, weil jeder Textbeleg immer schon sein eignes Gegenteil in sich enthält und zugleich auf eine Vielzahl anderer verweist. Der Begriff des ‚Modernen‘ kann also allein in dem Sinne über den Texten stehen, als er tatsächlich gerade jenes Unermessliche bezeichnet, welches sich der reinen Begrifflichkeit entzieht und welches einzig darzustellen die letzte Aufgabe dieser Arbeit ist. Es ist dies aber eine Aufgabe, die nur die Detailanalysen einlösen können und die nur jenseits der Kategorien zu denken ist. Mit Karl Riha lässt sich schließlich aus guten Gründen darauf verweisen, dass man die „Frage, wann und wo die Moderne beginnt, nicht eindeutig beantworten kann und daß es deshalb sinnvoll ist, sich überhaupt aus der allzu engen Vorstellung eines punktuellen Ursprungs zu lösen“.¹²¹ Studien jedoch, die sich über feste Begriffszuschreibungen hinwegzusetzen suchen, sehen sich nur allzu häufig dem Vorwurf gegenüber, dass sie unhistorisch seien und Elemente aus ihrer eigenen Gegenwart in die Vergangenheit hineinrügen, die dort nicht vorhanden seien. Um diesem Einwand, der im Grunde einem Fortschrittsglauben

¹²¹ Riha (1987), S. 356.

entspringt, vorab zu begegnen und die eigene Sichtweise historisch zu untermauern, sollen in einer ersten Phase die Zeugnisse von zehn Zeitgenossen und direkten Nachfolgern E.T.A. Hoffmanns zusammengetragen werden, die in ihren Urteilen zu dem Autor, teils ablehnend, teils bewundernd, gerade auf jene inneren Zerrissenheiten und Zerklüftungen zum einen und Selbstspiegelungen zum anderen hindeuten, die auch hier im Zentrum stehen. Darüber hinaus versteht sich die Zusammenstellung der Hoffmann-Urteile als eine Heranführung an den Problembereich und als eine erste Annäherung an jenes Namenlose, das in Hoffmanns Texten liegt. In einer darauf folgenden zweiten Phase schließlich werden historisch-gesellschaftliche Hintergründe der Zeit des Autors umrissen, von denen, auf die Textgestalt gerichtet, entscheidende Impulse auszugehen scheinen und deren Einbeziehung demnach zum Vorverständnis der Textarbeit gehört, auch dies jedoch nicht im Sinne eines „punktuellen Ursprungs“, sondern im Sinne von ‚Mitgrundlagen‘ und ‚Teilelementen‘ des Problems.

1.3.1 Hoffmanns „poetischer Nihilismus“ im Urteil seiner Zeitgenossen und Nachfolger

In einem Artikel zu zwei neuerschienenen Bänden der *Kritischen Gesamtausgabe* der Werke Friedrich Nietzsches, die eine in höchstem Maße handschriftentreue Transkription seiner „Arbeitshefte“ liefern (vgl. FN_{9/4} u. FN_{9/5}), entwirft Ludger Lütkehaus ein Bild von Nietzsches Schreiben, das das nihilistische Gedankengebäude des Philosophen nachgerade bis ins Graphische hineinverfolgt und das hier zugleich als eine vorläufige Beschreibungsfigur für die inkommensurablen Textverfahren E.T.A. Hoffmanns, als eine erste, gleichsam bildhafte Einführung in die noch zu beobachtende Schreibweise des Autors dienen kann:

Die Bände bieten nun tatsächlich eine diplomatisch treue Transkription der Manuskripte mit allen Korrekturen, Streichungen, Verbesserungen und Verschlimmberungen, die Nietzsche selber vorgenommen hat, akkurat in der Folge, die die Hefte vorgeben, zur Not auch von hinten nach vorne, von rechts nach links, mit Schrägzeilen und Wellenlinien in genauer räumlicher, „topographischer“, nicht chronologischer Wiedergabe – und mehr als einmal stehen die Texte sogar auf dem Kopf.

Ein einziges Chaos, ein unablässig durchkreuzter Schreibstrom, ein konvulsivisches Zucken, ein Exzess an Ruhelosigkeit. [...] Um Deutlichkeit in das Gewirr zu bringen, werden nicht weniger als fünf Schrifttypen und insgesamt sieben Farben zur Wiedergabe der diversen Tinten und Schreibstifte aufgeboten, bis hin zu einem Grün, das die Herausgeber mit dem gut entwickelten Sinn für die Eschatologie der letzten philologischen Dinge die „Tinte der letzten Korrektur“ nennen. Vorgelegt wird das Dokument einer ins Extrem getriebenen editorischen Treue.¹²²

¹²² Lütkehaus (2006), S. 47.

Wenn sich E.T.A. Hoffmanns Schreibverfahren im Folgenden ebenfalls, und zwar buchstäblich, als ein „einziges Chaos, ein unablässig durchkreuzter Schreibstrom, ein konvulsivisches Zucken, ein Exzess an Ruhelosigkeit“ erweist – „mehr als einmal stehen die Texte“ auch hier „auf dem Kopf“ –, dann ist damit zugleich schon mehr als eine bloß bildliche Koinzidenz angezeigt, dann ist damit andeutungsweise bereits auf weiterreichende Gemeinsamkeiten zwischen dem Philosophen und dem literarischen Gestalter hingewiesen, die sich in Bezug auf beider Werk, wenn man so will, auch unter die Denkfigur des „Nihilismus“ stellen ließen, welche historisch bis in Hoffmanns Zeit zurückreicht.

1.3.1.1 Jean Paul

In der „ersten Abtheilung“ seiner *Vorschule der Aesthetik* hat Jean Paul 1804 bzw. 1812 (2., erw. Aufl.) den Begriff des „poetischen Nihilismus“ verwendet, um seiner Sorge um die Tendenzen der zeitgenössischen Literatur, allem voran seiner Angst vor einer Ausuferung der literarischen Selbstbespiegelung, Ausdruck zu verleihen. Dort spricht er von der „gesetzlosen Willkür des jetzigen Zeitgeistes – der lieber ichsüchtig die Welt und das All vernichtet, um sich nur freien *Spiel*-Raum im Nichts auszuleeren“ (JP₅ 31). Und, so heißt es weiter: „Wo einer Zeit Gott, wie die Sonne, untergeht; da tritt bald darauf auch die Welt in das Dunkel; der Verächter des All achtet nichts weiter als sich und fürchtet sich in der Nacht vor nichts weiter als vor seinen Geschöpfen“ (ebd.). Einige Zeit später, im Jahr 1821, greift Jean Paul in seiner „Vorrede zur zweiten Auflage“ von *Die unsichtbare Loge* den Gedanken einer Ausuferung der Selbstspiegelung, die bis zur „Selbstverflüchtigung“ und bis zum „Wahnwitz“ gehe (JP₁ 18), noch einmal auf, indem er nun E.T.A. Hoffmann zum obersten Wortführer jener literarischen Entwicklung erklärt: „Ich will hier der Vorreden-Kürze wegen mich bloß auf den kraftvollen Friedrich [sic] *Hoffmann* berufen, dessen Callotische Phantasien ich früher in einer besondern Vorrede schon empfohlen und gepriesen, als er bei weitem weniger hoch, und mir viel näher stand“ (JP₁ 18f.).

1.3.1.2 Brentano

Wohlwollender und einführender, aber dennoch klar distanzierend fällt das Urteil bzw. der Rat von Clemens Brentano in dem bereits im Vorwort dieser Arbeit zitierten Brief vom Januar 1816 an E.T.A. Hoffmann aus. Etwa in der Mitte des Briefes heißt es in kräftigen und zum Teil poetischen Worten: „Welch glücklicher Erdmann sind Sie, mit solcher Lust in den Schnee zu pissen, in die Luft zu knallen, den Winterhauch zu betrachten und selbst den Tabacksrauch, und sich selbst an ein Eisfenster des Lebens an zu gestirnen“ (B₂ 82). Danach kommt Brentano schließlich auf *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* zu sprechen mit der bereits zitierten Warnung vor einer „Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott“ (B₂ 82).

1.3.1.3 Hegel

An zwei Stellen kommt Georg Wilhelm Friedrich Hegel, der große Denker des teleologischen Weltbildes wie der Ästhetik des Schönen, in seinen umfassenden Vorlesungen über die *Ästhetik* (um 1820)¹²³ auf E.T.A. Hoffmann zu sprechen. Im dritten Kapitel des ersten Teils, „Das Kunstschöne oder das Ideal“, grenzt Hegel dort die „affirmativen Mächte“ des Ideals von dem „bloß Negative[n]“ ab (Heg₁ 218), das für ihn im schroffen Gegensatz zu der unabdingbaren „Schönheit“ und „Harmonie“, jenem höchsten Ziel der Kunst, steht (Heg₁ 219). Zum „Negativen“ des Ideals führt Hegel schließlich aus:

Vorzüglich jedoch ist in neuester Zeit die innere haltlose Zerrissenheit, welche alle widrigsten Dissonanzen durchgeht, Mode geworden und hat einen Humor der Abscheulichkeit und eine Fratzenhaftigkeit der Ironie zuwege gebracht, in der sich Theodor Hoffmann z. B. wohlgefiehl. (Heg₁ 220)

Und etwas weiter heißt es dann:

Aus dem Bereiche der Kunst aber sind die dunklen Mächte grade zu verbannen, denn in ihr ist nichts dunkel, sondern alles klar und durchsichtig, und mit jenen Übersichtigkeiten ist nichts als der Krankheit des Geistes das Wort geredet und die Poesie in das Nebulose, Eitle und Leere hinübergespielt, wovon Hoffmann und Heinrich von Kleist in seinem „Prinzen von Homburg“ Beispiele liefern. (Heg₁ 239)

1.3.1.4 Heine

Zu einem großen Bewunderer E.T.A. Hoffmanns wird bekanntlich Heinrich Heine. Über die Werke Hoffmanns, „den ich zu sehr liebe und verehere, um schonend von ihm zu sprechen“ (HH₂ 39; 2. Brief), vermerkt Heine in seinen *Briefen aus Berlin* (1822): „Alle tragen sie das Gepräge des Außerordentlichen“ (HH₂ 66; 3. Brief). In seiner Literaturdarstellung *Die romantische Schule* (1833/35) geht Heinrich Heine näher auf E.T.A. Hoffmann ein. Im vierten Kapitel des zweiten Buches schreibt er unter Abgrenzung von Novalis über Hoffmann:

die ganze Natur war ihm jetzt ein mißgeschliffener Spiegel, worin er, tausendfältig verzerrt, nur seine eigne Totenlarve erblickte; und seine Werke sind nichts anders als ein entsetzlicher Angstschrei in zwanzig Bänden. (HH₃ 440)

¹²³ Vgl. zur Entstehung Georg Lukács: Hegels Ästhetik (in: Heg₂ 589-624), hier 597, der anmerkt, dass „in dem Aufbau der Hegelschen Ästhetik die wirkliche Wendung in das Heidelberger Jahr und in die ersten Berliner Jahre um 1820 herum fällt. [...] Die wichtigsten Dokumente für die Entstehung der Hegelschen Ästhetik gingen jedoch verloren. [...] So bleibt die entscheidende Entstehungsphase der Hegelschen Ästhetik eine offene Frage.“

Hier kehrt jenes Bild des Spiegels wieder, als ein „mißgeschliffener Spiegel“, der, „tausendfältig verzerrt“, letztlich nichts als die „eigne Totenlarve“ zeige. In Bezug auf Hoffmann zieht Heine insgesamt eine deutliche Schlussfolgerung: „Hoffmann gehört nicht zu der romantischen Schule. Er stand in keiner Berührung mit den Schlegeln, und noch viel weniger mit ihren Tendenzen“ (HH₃ 440). Heinrich Heine, der „Dichter des ‚Weltrisses‘“, ¹²⁴ ist jedoch weit davon entfernt, Hoffmann die Dissonanz und Verzerrung in seinen Werken, die bedrohlichen Spiegelungen und die entschieden unromantischen Störungen zum Vorwurf zu machen; ganz im Gegenteil, gerade die innere Unruhe, gerade das Bizarre, das seinen Grund zwanghaft aus der tiefsten „Realität“ beziehe, macht Hoffmann für Heine zu einem „bedeutende[n]“ Dichter (HH₃ 440).

1.3.1.5 Scott

Im Jahr 1827 schreibt Walter Scott für das erste Heft des *Foreign Quarterly Review* einen umfangreichen Aufsatz „Zum Übernatürlichen in der Literatur, und insbesondere zu den Werken E.T.A. Hoffmanns“ (SWS 312-353). Dort bezeichnet er E.T.A. Hoffmann in kritischer Sicht als den Wegbereiter einer Literatur, die sich keinerlei Regeln („laws“) und keinerlei Beschränkung („restraint“) mehr auferlege und die auch nicht versuche, ihre Absurdität („absurdity“) und ihre Ungereimtheiten („inconsistencies“) auszusöhnen (SWS 325). Der Essay endet schließlich mit dem oft zitierten Urteilsspruch gegen Hoffmanns Werke:

It is impossible to subject tales of this nature to criticism. They are not the visions of a poetical mind, they have scarcely even the seeming authenticity which the hallucinations of lunacy convey to the patient; they are the feverish dreams of a light-headed patient, to which, though they may sometimes excite by their peculiarity, or surprise by their oddity, we never feel disposed to yield more than momentary attention. In fact, the inspirations of Hoffmann so often resemble the ideas produced by the immoderate use of opium, that we cannot help considering his case as one requiring the assistance of medicine rather than of criticism (SWS 352).

1.3.1.6 Goethe

In dem Artikel „The Foreign Quarterly Review“ vom Dezember 1827 kommentiert Johann Wolfgang Goethe jenen Hoffmann-Essay Walter Scotts, dessen Urteil er zustimmt, und liefert in Auszügen einige Übersetzungen daraus (JWG₃₂ 278-281). An exponierter Stelle überträgt er auch die oben zitierte Passa-

¹²⁴ Hofmann (2000), S. 182. Hofmann weist an dem ambivalenten Motivkomplex der „Götter im Exil“ nach, dass Heinrich Heine selbst von Anfang an als ein Autor der entgötterten und brüchig gewordenen Welt erscheint.

ge aus Scotts Aufsatz ins Deutsche (JWG₃₂ 279). An die Übersetzung schließt Goethe sein eigenes bekanntes Urteil an:

Wir können den reichen Inhalt dieses Artikels unsern Lesern nicht genugsam empfehlen: denn welcher treue, für Nationalbildung besorgte Teilnehmer hat nicht mit Trauer gesehen, daß die krankhaften Werke des leidenden Mannes [Hoffmanns] lange Jahre in Deutschland wirksam gewesen und solche Verirrungen als bedeutend-fördernde Neuigkeiten gesunden Gemüthern eingepflicht worden. (JWG₃₂ 280)

1.3.1.7 Büchner

Um den 10. März 1834 schreibt Georg Büchner einen Brief „an die Braut“, in dem er von seiner schlaflosen Krankheit, „Kopfweg und Fieber“, berichtet und seine dumpfe Zerrissenheit und seinen „Starrkrampf“ in einer bildreichen Sprache schildert: „Das Gefühl des Gestorbenseins war immer über mir“, „ein schweres Gewölk wandelt über die Erde“ (GB₂ 424). Einige Zeilen später vergleicht Büchner sich in seinem ruhelosen Gemütszustand schließlich mit der Figur aus Hoffmanns *Sylvester-Nacht* bzw. mit E.T.A. Hoffmann selbst:

[I]ch fürchte mich vor meiner Stimme und – vor meinem Spiegel. Ich hätte Herrn Callot-Hoffmann sitzen können, nicht wahr, meine Liebe? Für das Modellieren hätte ich Reisegeld bekommen. Ich spüre, ich fange an, interessant zu werden. (GB₂ 424)

Hier taucht also ein weiteres Mal die Spiegelmetapher in Verbindung mit E.T.A. Hoffmann auf. Und es ist in diesem Zusammenhang auch nicht unbedeutend, dass Büchners eigenes, geradezu umstürzlerisches¹²⁵ Lustspiel *Leonce und Lena*, das sich seinerseits in hohem Maße über ‚intertextuelle‘, d.h. die Literatur spiegelnde Verfahrensweisen konstituiert,¹²⁶ wohl – so sei hier nahegelegt – schon mit dem Namen der Protagonistin, „Lena von Pipi“, auf E.T.A. Hoffmann verweist, und zwar auf das wirkungsmächtige neunte „Kreislerianum“ *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann*, dessen Titelfigur, der ‚gebildete Affe‘ Milo, ebenfalls an eine „Pipi“ schreibt. Wenn Georg Büchner sich also in seinem Brief wie in seinem Lustspiel unter deutlicher Abgrenzung von der romantischen Tradition¹²⁷ ausdrücklich auf seinen literarischen Vorfahren E.T.A. Hoffmann beruft,

¹²⁵ Vgl. etwa zur „Zeremoniellkritik und Prinzensatire“ Berns (1987).

¹²⁶ Vgl. dazu noch Dörr (2003), der in seiner Analyse von *Leonce und Lena* zahlreiche Zitatnachweise (Goethe, Shakespeare, Musset, Sterne u.a.) zusammenträgt und diese in den Kontext einer fundamentalen textuellen „Unordnung“ und „Uneindeutigkeit“ des Büchnerschen Dramas stellt.

¹²⁷ Vgl. dazu Werner (1992), S. 99: „Die hochfliegende romantische Poesie stürzt in eine ‚wässrige‘ Kulisse“, u. S. 95: „Zugleich sprengt seine [Büchners] Dichtung die aufgenommenen romantischen Modelle, weil sein empörerischer Subtext deren sozial affirmative, geistig beruhigende, auf seelische Harmonisierung hinwirkende Implikationen vom Grunde her in Frage stellt“. Vgl. ferner dazu auch Demmel (1988).

dann darf es nicht als eine Nebensache angesehen werden, dass in *Leonce und Lena* gerade „die Sinnentleertheit der Welt“ als das „imaginäre Zentrum des Stücks“ erscheint.¹²⁸

1.3.1.8 Kierkegaard

Nicht unmittelbar auf Hoffmann gewendet, aber ihn indirekt mitbetreffend gestaltet sich das Urteil Sören Kierkegaards. In seiner umfassenden Ironie-Darstellung (Kopenhagen 1841) äußert Kierkegaard in dem Kapitel zu Ludwig Tieck folgenden Vorwurf gegenüber einer verzerrten, sinnentleerten und nur noch sich selbst spiegelnden Entwicklungsform ‚romantischer Ironie‘, wie sie etwa in Tiecks Werken vorliege: *„Der poetische Standpunkt, auf welchen der Dichter sich gestellt hat, ist die poetische Willkür; der Gesamteindruck, den diese Dichtung hinterläßt, ist eine Leere, in welcher nichts zurückgeblieben ist“* (SK 300).

1.3.1.9 Baudelaire

In seiner Abhandlung „Vom Wesen des Lachens“ (CB₁ 284-305), Erstdruck 1855, geht Charles Baudelaire, der anerkannte Pionier der literarischen ‚Moderne‘, mehrmals auf das Komische bei E.T.A. Hoffmann ein, den er als einen „einzigartigen Autor“ und einen „umfassenden Geist“ ansieht (CB₁ 302). Baudelaire unterscheidet in seinem Essay insgesamt zwischen zwei verschiedenen Formen des Komischen: dem Grotesken und dem gewöhnlichen Komischen. „Ich will das Groteske von nun an das absolut Komische nennen, im Gegensatz zu dem gewöhnlichen Komischen, das ich das signifikant oder verweisend Komische nennen will“ (CB₁ 296). In „künstlerischer Hinsicht“ zieht er deutliche Grenzen: Hier „fällt das Komische unter die Nachahmung; das Groteske ist eine Schöpfung“ (CB₁ 295). In Bezug auf die Absolutheit des Grotesk-Komischen nimmt Baudelaire allerdings eine wichtige Einschränkung vor: „Von dem Gesichtspunkt des wahrhaft Absoluten aus gibt es nur die Freude. Absolut kann das Komische nur sein im Verhältnis zu der gefallenen Menschheit, und so meine ich es hier“ (CB₁ 296).¹²⁹ Das Groteske oder absolut Komische bewegt sich demnach allein im Bereich der „gefallenen Menschheit“. Jesus, heißt es, habe nie gelacht. „In den Augen dessen, der alles weiß und kann, gibt es keine Komik. Und doch hat das fleischgewordene Wort den Zorn gekannt, ja selbst die Tränen“ (CB₁ 286).

¹²⁸ Werner (1992), S. 97.

¹²⁹ Vgl. auch CB₁ 294, wo Baudelaire eine wichtige „Unterscheidung zwischen Freude und Lachen“ trifft: „Die Freude lebt aus sich selbst, aber sie äußert sich auf unterschiedliche Weise. Manchmal ist sie fast unsichtbar; ein andermal vergießt sie Tränen. Das Lachen ist nur ein Ausdruck, ein Symptom, eine Diagnose. [...] Das Lachen ist der Ausdruck einer doppelten oder widersprüchlichen Empfindung; und daraus erklärt sich sein krampfartiger Charakter.“

Gerade im Werk E.T.A. Hoffmanns sieht Baudelaire nun in seiner bedeutendsten Gestaltung jenes Groteske oder absolut Komische der gestürzten Menschheit verkörpert (CB₁ 296f.), welches letztlich der abgründigen Komik des Absurden vergleichbar ist, die sich hier noch als belangreich erweisen wird und die ebenfalls das Bild vom „Fall“ in sich trägt.

1.3.1.10 Eichendorff

Im zweiten Teil seiner umfassenden Darstellung zur „Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands“ (Erstdruck 1857) geht auch Joseph von Eichendorff in einem eigenen Kapitel auf Hoffmann ein. Eichendorff, der Hoffmann zum „geistigen Abfall“ der Romantik rechnet (JvE₉ 447), verbindet dort den Aspekt der Religion bzw. gerade der fehlenden Religiosität mit dem der Selbstspiegelung der Texte. In Hinblick auf Hoffmann heißt es:

Immer deutlicher und entschiedner löst sich das religiöse Element von der Phantasie, und weil diese, so isolirt, nothwendig in leere Spielerei oder Verzerrung verfliegt, so zieht das religiöse Gefühl sich immer scheuer in sich selbst zurück, bis beide allmählich einander fremd und daher unbequem und störend, ja zuletzt feindlich gegenüberstehen. Die daraus entspringende innere Ungenüge, um so stechen-der, je schärfer die Zerklüftung hervortritt, wird nun [...] gar bald zur Zerrissenheit, bis dann auch das Bewußtsein jener Ungenüge schwindet, und diese endlich nur noch als ein bloßes ästhetisches Kunststück wohlgefällig sich selbst bespiegelt. (JvE₉ 448)

Bereits Eichendorff diagnostiziert also, indes aus stark negativer Sicht, neben dem grundlegenden Verlust von Religiosität auch die „leere Spielerei“, die „innere Ungenüge“ bzw. „das Bewußtsein jener Ungenüge“, die „Zerklüftung“, „Zerrissenheit“ und „Verzerrung“ sowie schließlich das Kunstwerk, das nur noch „sich selbst bespiegelt“. Eichendorff sieht bei Hoffmann einen „schmerzlich“ empfundenen „Mangel an Innerlichkeit“ (JvE₉ 452), sodass sein Werk „in wüstem Flug bis in jenes unwirthbare Leer hinausgestürzt“ sei, „wo der Himmel dunkel und die Erde nur noch in gespensterhafter Luftspiegelung erscheint“ (JvE₉ 448). Für Eichendorff herrscht hier also keine romantische Innerlichkeit mehr, sondern nur noch eine innere Leere, die von Phantom- oder Trugbildern („Luftspiegelung“) umgeben ist und letztlich auf einen entgötterten Himmel weist („der Himmel dunkel“). Am Ende des Kapitels greift Eichendorff dann noch einmal die Idee der Selbstbespiegelung auf und weist zugleich auf eine ‚Kulissenhaftigkeit‘ von Hoffmanns Texten hin, die auch in dieser Arbeit noch zum Vorschein kommen wird:

Es ist einleuchtend, ein solchergestalt potenzirter und sich selbst beschauender Kunstgenuß konnte ihm das Glück nicht geben, das seine Jugend davon geträumt. Daher die bittere Unzufriedenheit, das Abgeriss'ne, Fragmentarische in allen seinen Schriften; seine gedichteten friedlichen Zustände sind fühlbar nur *gemacht*, fast

Alles endigt mit einer schrillenden Dissonanz (JvE₉ 454) [...], und es ist keineswegs zufällig, daß die ganz unmoralische sogenannte Romantik in Frankreich ihn fast ausschließlich als ihren deutschen Vorfechter anerkennt. (JvE₉ 455)¹³⁰

Die Kommentare von Brentano und, mehr noch, von Eichendorff legen Zeugnis davon ab, wie eine ‚Romantik‘ selbst Abstand nahm von Hoffmann. Sie sind als Rat und Warnung (Brentano) oder als vernichtendes Urteil (Eichendorff) formuliert, doch berühren sie in der Tat manche Aspekte von Hoffmanns literarischer Arbeit, auf die auch die vorliegende Untersuchung im Laufe der Textanalysen gestoßen ist und die es im Folgenden, aus anderer Perspektive, darzustellen gilt. Zuvor aber, wie angekündigt, ein kurzer Blick auf die gesellschaftlichen Entwicklungen und geschichtlichen Hintergründe zur Zeit des Autors.

1.3.2 Zeit der Umbrüche und Erschütterungen: Die Dreigestalt der Revolution

Die gesellschaftliche Situation um Hoffmanns Zeit ist durch Entwicklungen und Ereignisse von ungeheuren historischen Ausmaßen geprägt. Es ist eine Zeit der Umbrüche, Erschütterungen und Widersprüche, der geschichtlichen Wirren und Umwälzungen, die sich, genau gesehen, als eine dreifache Revolution bzw. als eine Revolution in drei wesentlichen Bereichen des menschlichen Lebens umschreiben lassen. Ihre drei Gestalten sind: 1. wirtschaftlich-gesellschaftliche Revolution, 2. metaphysische Revolution, 3. sozialpolitische Revolution. Die drei Gesichter des gesellschaftlichen Wandels sollen im Folgenden kurz (und schlechterdings auch stark vereinfachend) skizziert und in Relation zu Hoffmann gebracht werden.

1. Ab dem Ende des 18. Jahrhunderts wälzt sich von England her allmählich eine Entwicklung heran, die später als industrielle Revolution in die Geschichte eingehen sollte und die heute als der bedeutendste durch eine Veränderung der Produktivkräfte bedingte soziale Wandel seit der „neolithischen Revolution“,

¹³⁰ Vgl. weiterführend zum Verhältnis zwischen Eichendorff und Hoffmann Nehring (1997), der mögliche Berührungspunkte, aber auch deutliche Differenzen zwischen beiden Autoren aufzeigt. Dort heißt es u.a.: „Eichendorff ist es in seiner Dichtung um eine helle, klare und geordnete Welt zu tun. [...] E.T.A. Hoffmann dagegen [...] kultiviert nicht das Schlichte, sondern das Bizarre und Verworrene. Er sucht die Erregung, das Interessante und Exzentrische [...] die Welt seiner Dichtungen erscheint viel problematischer, widersprüchlicher, gefährdeter als die Eichendorffs“ (S. 11f.). Und bei einem Vergleich zwischen *Marmorbild* und *Sandmann* schreibt Nehring hinsichtlich des religiösen Elements: „Mit der Wendung zu Gott bringt Eichendorff eine Dimension in die Erzählung, die bei Hoffmann kein Äquivalent hat und die die Voraussetzung des glücklichen Ausgangs seiner Geschichte ist“ (S. 27). Auch geht Nehring mit kritischem Blick auf das Hoffmann-Kapitel aus Eichendorffs Literaturgeschichte ein (S. 12-17).

dem Übergang vom Jagen und Sammeln zur Landwirtschaft und Viehzucht in der Jungsteinzeit vor rund 10.000 Jahren, angesehen wird: 1764 entwickelt James Watt die moderne Dampfmaschine, 1785 erfindet Edmund Cartwright den automatischen Webstuhl und in der Folgezeit bahnen sich grundlegende Neuerungen in der Industrielandschaft an, die schon bald zu Erscheinungen wie der zunehmenden Urbanisierung und der Automatisierung führen, welche den Menschen fortan durch die Maschine zu ersetzen droht. Das Heraufdämmern einer anonymen Massengesellschaft in den Großstädten, wo der Einzelne, das Ich, bei aller neugewonnenen Freiheit zutiefst gefährdet erscheint, ist eine der schwerwiegendsten Folgen jener Umwälzung. Dabei steht das Aufkommen der Großstadtlabyrinth auch in spezifischer Verbindung mit einem „Verlust der Mitte“. Die Stadt erscheint als ein Irrgang ohne Zentrum: „Das städtische Denken kennt keine figurale Mitte mehr“.¹³¹ Mit Blick auf E.T.A. Hoffmann umschreibt Franz Fühmann die ökonomisch-technologischen und industriellen Entwicklungen jener Zeit:

Da kamen Höllengebilde auf, die Feuer fraßen und Dampf ausspien, eiserne Drachen, die des Menschen Hände und Füße zwar vertausendfachten, ihn aber zugleich so an sich ketteten, daß er selbst nur mehr ein Maschinenteil schien. Was zog der Mensch sich da als Gehilfe heran? – 1815 wird in der staatlichen Eisengießerei zu Berlin die erste Dampflokomobile gebaut [...].¹³²

2. Während bereits die Schloten der ersten Textilfabriken zu rauchen begonnen haben, arbeitet der Königsberger Professor Immanuel Kant an einer Metaphysik, die von der *Kritik der reinen Vernunft* (1781) zur *Kritik der Urteilskraft* (1790) das gesamte philosophische Denken der Neuzeit revolutionieren wird und die in letzter Konsequenz zu dem Gedanken führt, dass Wirklichkeit immer nur bedingt und mittelbar erkennbar sei, dass es einen direkten Zugang zu der Welt an sich und das heißt auch: zu einer letztgültigen Wahrheit niemals geben könne. Aus der Philosophie Immanuel Kants folgen für Hoffmanns literarischen Vorgänger Heinrich von Kleist schließlich fundamentale Zweifel an der Existenz eines Gottes wie an der Erkennbarkeit der Welt schlechthin, die sich, auch in seinem Werk, in einer elementaren Bedeutungskrise äußern. – Der konkrete Bezug zu jener Schattenseite der Aufklärung entwickelt sich zudem noch am Ende dieser Arbeit weiter, und zwar über eine geheime Verbindung mit dem spanischen Maler Francisco Goya.

3. In der Französischen Revolution, die 1789 in dem Freiheitssturm auf die Bastille zum Ausbruch kommt, reklamiert der Mensch in einer nie da gewesenen Form sein Recht gegenüber den Unterdrückungen durch ein feudalabsolutistisches Machtgefüge. Diese Revolution auf dem sozialpolitischen Plan gehört zur Schaffenszeit E.T.A. Hoffmanns jedoch bereits der Vergangenheit an; er hat im

¹³¹ Thalmann (1965), S. 56.

¹³² Fühmann (1983b) [1979], S. 249.

Wesentlichen nur ihr Scheitern miterlebt. Auf die erste revolutionäre Phase folgt in Frankreich bald, in den Jahren 1792-94, die Schreckensherrschaft der Guillotine, dann die vorwiegend von besitzbürgerlichen Eigentumsinteressen bestimmte Direktorialzeit (1795-99), bis schließlich Napoleon Bonaparte, jene zutiefst widersprüchliche Gestalt der Geschichte, an die Macht gelangt und, als Fortführer zugleich und Bezwingen der Revolution, nunmehr in ganz Kontinentaleuropa eine ‚Revolution von oben‘ durchführt, mit Kriegen und Gewalt, aber auch mit einem neuen, demokratischen Gesetzbuch. Nach den Befreiungskriegen der preußisch-russischen und später auch österreichisch-schwedischen Allianz gegen die napoleonische Machtherrschaft, der Dresdener Befreiungsschlacht, wo sich Hoffmann mitten im Kriegsgeschehen befindet, und der Völkerschlacht bei Leipzig im Jahre 1813, erfolgen Napoleons Exil auf Elba, der Wiener Kongress (1814-15), die kurzzeitige Rückkehr Napoleons und seine Herrschaft der hundert Tage. Zuletzt kommt es jedoch zu seiner Niederlage bei Waterloo (1815) und damit zugleich zur endgültigen Wiederherstellung des vorrevolutionären Alten Regimes in der nun angebrochenen Restaurationszeit, deren unbedingter Wille zur Überwachung und Unterdrückung nationaler wie liberaler Tendenzen oder Gesinnungen in Deutschland noch nachdrücklich in den Karlsbader Beschlüssen von 1819 zum Ausdruck gelangt.

Über E.T.A. Hoffmanns Reise nach Dresden zur Zeit der Befreiungskriege schreibt Rüdiger Safranski:

Diese Reise führt Hoffmann nicht nur ins Zentrum des Kriegsgeschehens, sondern auch ins Herz der Turbulenzen eines Zeitalters, das, in bisher noch nicht gekanntem Ausmaß, ‚politisch‘ geworden ist.¹³³

Dabei sind Hoffmanns eigene Haltungen und Stellungnahmen offenbar so widersprüchlich wie die Zeit, in der er lebt.¹³⁴ Eindeutig scheint nur, dass diese unruhige Zeit in seinem Werk ihre Spuren hinterlassen hat und dass seine Texte auch dort, wo sie auf den ersten Blick nicht politisch scheinen, verdeckte Implikationen und Reflexe des Zeitgeschehens enthalten.¹³⁵ Dementsprechend sind die zu beobachtenden Brüche und Widersprüche in Hoffmanns Erzählungen nicht *aus-schließlich* zwar, aber gleichwohl *auch* vor dem Hintergrund der Rupturen und Widersinnigkeiten, der gewaltsamen Einbrüche und Erschütterungen einer zu-

¹³³ Safranski (1984), S. 273.

¹³⁴ Während Dammann (1975) bei Hoffmann eine antirevolutionäre Gesinnung sieht, bezieht Schwering (1994), S. 495, den Autor mit nicht weniger guten Gründen in die Reihe derer ein, die dem „Liberalismus“ nahestehen.

¹³⁵ Verborgene Implikationen des Politischen in Hoffmanns Werken legen Rohrwasser (1991), Rohrwasser (1992) sowie Triebel (2003) frei. Koopmann (1989) geht in der deutschen Literatur zwischen 1789 und 1840 ebenfalls auf „eine Suche nach verborgenen literarischen Stellungnahmen“ (S. 8). Vgl. zum weiteren Kontext der Politik in der Literatur der Zeit, mit kritischem Akzent: Schmitt (1968) [1919]; Peter (1979).

tiefst paradoxen Zeit zu sehen. In Hoffmanns Werken und in seinen Zeugnissen ist immer wieder von einer „düstern verhängnisvollen Zeit“¹³⁶ die Rede. In *Der Zusammenhang der Dinge* heißt es in Bezug auf den „spanischen Freiheitskrieg[...]“ (SW₄ 1078) mit den Worten Euchars:

Wir haben eine Zeit gesehen, die wie ein wütender Orkan über die Erde dahin brauste. Die menschliche Natur, in ihrer tiefsten Tiefe erschüttert, gebar das Ungeheure, wie das sturmbewegte Meer die entsetzlichen Wunder des Abgrunds empor-schleudert auf den tosenden Wellen. (SW₄ 1077f.)

Michael Rohrwasser führt in Hinblick auf Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* an: „Auch die Zerrissenheit der Erzählung läßt sich als Reflex auf eine Instabilität der Welt verstehen“,¹³⁷ während Franz Fühmann allgemeiner über den gesellschaftlichen Wandel zu Hoffmanns Zeit berichtet:

Die Welt war heil, samt Dämonen und Hölle, darin bestand ja gerade ihr Heilsein, in der Allgültigkeit eines Wertsystems, das alle Bereiche des Existierens umfasste [...]. Doch nun kam eine Gesellschaft herauf, in der alle Grenzen fließend wurden, da sich die *eine* Wertordnung zersetzte [...].¹³⁸

Als Hoffmann selbst über das Schlachtfeld bei Dresden ging, das von Verstümmelten und Toten übersät war, wurde seinen literarischen Visionen von der Zerrissenheit des Menschen plötzlich ein fürchterliches Abbild in der Wirklichkeit gegeben. In seinem Tagebuch notiert er an jenem 29. August 1813, als das „KriegsGetümmel“ sich „entfernt“ hat: „Was ich so oft im Traume gesehn ist mir erfüllt worden – auf furchtbare Weise – Verstümmelte zerrissene Menschen!!“ (SW₁ 471)

Der zeitgeschichtliche und gesellschaftliche Hintergrund stellt demnach eine, aber nicht die alleingültige Grundvoraussetzung des Textverständnisses dar: Der Bruch in der Erzählung spiegelt zugleich auch eine allgemeine Zeit der Umbrüche und Diskontinuitäten wider, obwohl die gesamte Tragweite dieses Bruches sich keinesfalls nur auf die sozialen oder politischen Ereignisse der Zeit reduzieren lassen wird.

¹³⁶ SW₁ 301, Brief an Kunz vom 19.8.1813 aus Dresden.

¹³⁷ Rohrwasser (1991), S. 21.

¹³⁸ Fühmann (1983a) [1979], S. 228.

2 *Das Fräulein von Scuderi*

2.1 Voraussetzungen

2.1.1 Entstehung und Überlieferung

Die Entstehung von *Das Fräulein von Scuderi* fällt auf das Jahr 1818; aus einem Brief an den Leihbibliothekar Kralowsky vom 28. März (SW₆ 138) geht hervor, dass Hoffmann zu dieser Zeit mit Quellenstudien für die „Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten“ – so lautet der Untertitel des Werks – beschäftigt war, und ein späterer Brief an Helmina von Chézy (SW₆ 146f.) belegt, dass der Text am 16./17. Oktober desselben Jahres zum Druck abgesandt war.¹ Erschienen ist die Erzählung erstmals im Oktober 1819 in dem von Stefan Schütze herausgegebenen *Taschenbuch für das Jahr 1820. Der Liebe und Freundschaft gewidmet* (Frankfurt/M.), S. 1-122. Zunächst ist die Erzählung also als eigenständiger Text erschienen, erst zwei Jahre später hat Hoffmann sie in den dritten Band der Erzählsammlung *Die Serapions-Brüder* (1820) eingefügt und mit entsprechender Erzählrahmung versehen.²

2.1.2 Inhalt. Erste Lektüre

Zunächst, in einem ersten Zugang zum Text *Das Fräulein von Scuderi*, eine kurze Zusammenfassung der Ereignisse, wie sie sich auf der primären Lektüreebene darstellen:

Zur Zeit Ludwigs des XIV. ist Paris von einer Verbrechenswelle bedroht. Dem Giftmord folgt eine Raubmordserie. Vergeblich sind alle Bemühungen, den Tätern auf die Spur zu kommen. In diesem Klima der Angst erhält das Fräulein von Scuderi in einer Herbstnacht des Jahres 1680 von einem fremden Menschen ein Kästchen, durch dessen Inhalt sie in der Folge ungewollt in die Aufklärung eines Mordfalls verwickelt wird: Der Goldschmied René Cardillac wird erstochen in seiner Werkstatt aufgefunden, sein Geselle Olivier Brußon, der Überbringer des Kästchens, als mutmaßlicher Mörder ins Gefängnis gebracht, während Made-lon, die Tochter Cardillacs und Geliebte Brußons, seine Unschuld beteuert. Das Fräulein von Scuderi nimmt sich des Mädchens an. Da seit Oliviers Festnahme

¹ Vgl. zur Entstehung und Textüberlieferung ausführlicher SW₄ 1507f.

² Vgl. zur Entstehung des dritten Bandes SW₄ 1238f.

alle Verbrechen schlagartig aufgehört haben, glaubt die Polizei, mit ihm auch endlich einen der gesuchten Raubmörder gefasst zu haben. Olivier jedoch schweigt. Erst in einem Geständnis, das er allein der würdigen Dame anvertraut, eröffnet sich ihr, der Scuderi, schließlich der wahre Zusammenhang: Olivier, der sich nun als der Sohn ihrer einstigen Pflögetochter Anne Guiot zu erkennen gibt, musste eines Nachts entdecken, dass sein Meister selbst der so lang gesuchte Raubmörder war; René Cardillac, schon im Mutterleib mit einer krankhaften Leidenschaft für Juwelen und Gold gezeichnet, fühlte sich durch einen inneren Trieb dazu gezwungen, den Kunden seinen eigenen Schmuck wieder abzurufen; bei einem dieser Überfälle wurde er in Oliviers Gegenwart von einem Fremden getötet. Aus Rücksicht auf Madelon muss jene verborgene Seite ihres Vaters jedoch ein Geheimnis bleiben; deshalb auch Oliviers Schweigen vor der Polizei. In dieser aussichtslosen Lage erscheint als Retter schließlich der Graf von Miossens, der dem Fräulein meldet, er selbst habe Cardillac in jener Nacht niedergestossen, und zwar um einen Angriff des Goldschmieds abzuwehren. Nicht der voreingenommenen Justiz, sondern der begnadeten Dichterin bleibt es vorbehalten, Gerechtigkeit wiederherzustellen. Indem die Scuderi den König angeht, kann sie zuletzt die Begnadigung und Freilassung Oliviers bewirken, der nun seine geliebte Madelon heiratet und, mit königlichem Brautschatz ausgestattet, einer glücklicheren Zukunft in Genf entgegenreist.

2.1.3 Forschungsbericht

Das Fräulein von Scuderi gehört zweifelsohne zu den bekanntesten und meistbesprochenen Erzählungen E.T.A. Hoffmanns. Das geht nicht erst aus der heutigen Fülle von Interpretationen und wissenschaftlichen Arbeiten zu dem Text oder aus der anhaltenden Wirkung hervor, die er auf andere Künstler ausübte;³ beim Lesepublikum war die Erzählung schon seit ihrem Erscheinen ein voller Erfolg. Dies belegt anekdotisch noch die Reaktion der Gebrüder Wilmans, der Verleger des Taschenbuchs, in dem der Text erschien, welche dem Autor als Dank für die Erzählung, die den „Beifall des Publikums“ fand, zusätzlich zum vereinbarten Honorar noch eine Kiste mit 50 Flaschen Rüdesheimer Hinterhäuser, Jahrgang 1811, sandten,⁴ während Friedrich Schillers Frau Charlotte in einem Brief an C.L. v. Knebel vom 5.2.1820 begeistert über *Das Fräulein von Scuderi* schrieb: „Der so sehr gepriesene Hoffmann, den ich aber nicht so hoch stelle wie Frau von Goethe [Augusts Frau, Schwiegertochter J.W. Goethes] und ihre Freundinnen, hat eine Erzählung bearbeitet [...]. Es ist das Beste, was ich von Hoffmann gelesen; es ist so schön erzählt, so verständig und in einer Folge dargestellt, daß man sich darüber erfreuen muß“ (CvS 481).

³ Vgl. dazu in Hinblick auf Theater, Oper, Film und Fernsehen noch Gorski (1980b).

⁴ Vgl. den Antwortbrief vom 10.3.1820, SW₆ 175f.

Entsprechend der häufigen Aufnahme der Erzählung in Schullehrpläne⁵ liegen zum *Fräulein von Scuderi* heute eine ganze Reihe von Interpretationshilfen für den Unterricht vor,⁶ die naturgemäß in erster Linie Grundlegendes zum Text rekapitulieren. Dort, wo sie Neues und in diesem Rahmen Relevantes zur Diskussion um die Erzählung beitragen, werden sie im Laufe der Arbeit noch zur Sprache kommen. Auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung jedoch liegen mittlerweile, neben den mannigfaltigen Besprechungen in Werk- und Gesamtdarstellungen bzw. Kommentaren,⁷ eine Vielzahl von Beiträgen zu Hoffmanns *Fräulein von Scuderi* vor. Erleichtert wird die Literaturrecherche durch die zeitlich lückenlosen Bibliographien (bis 1998), auf die die Hoffmann-Forschung seit einiger Zeit zurückgreifen kann.⁸

Der Forschungsüberblick versucht, die wichtigsten Positionen und Tendenzen rekonstruierend darzulegen, d.h. das je Einzelne, Geschlossene wiederzugeben, aber auch Zusammenhänge herzustellen, Entwicklungen aufzuzeigen und somit das zu erbringen, was sporadischen Anmerkungen nicht möglich ist: die Einzelbeiträge in einem Gesamtbild darzustellen. Die Untergliederung folgt dabei weniger methodologischen als themenspezifischen Leitlinien.

2.1.3.1 Künstlerproblematik

Schon Karl Werner Barthel hebt in seinem Kapitel zu Hoffmanns *Fräulein von Scuderi* die besondere Stellung des Künstlers Cardillac innerhalb der Erzählung hervor,⁹ in welchem er zum Teil „Hoffmanns eigene Züge“¹⁰ sieht. Durch die Konzentration auf die Cardillac-Figur erscheint Barthel in einer Deutungstradition, die gerade in dem geheimnisvoll finsternen Verbrecher-Künstler das Außerordentliche der Novelle sieht. So schrieb bereits Carl Georg von Maassen in den Vorbemerkungen zu seiner Textausgabe (1914) über das Verbrechen Cardillacs, das aus der Untrennbarkeit von Künstler und Kunstwerk hervorgehe: „Diese

⁵ Vgl. kritisch diesem Umstand gegenüber Wühl (1982) sowie auch Wühl (1981).

⁶ Vgl. Rosebrock (1958); Fingerhut/Fingerhut (1980); Psaar (1980); Cohrs/Ludwig (1983), S. 23-27; Große (1983), S. 7-54; Große (1984), S. 1-17; Fuhrmann (1985), S. 175-178; Scholz (1993) [1985], S. 17-50; Bönnighausen (1999), S. 69-110; Gröble (2000), S. 61-66; Pfister (2002); Freund (2003); Prietzel (2004). Didaktische Aspekte behandeln auch Würker (1998) u. Wigbers (2003).

⁷ Vgl. etwa Ellinger (1894), S. 139-142; Harich (1922) [1920], Bd. 2, S. 74-80; Heilborn (1926), S. 157-160; Willimeczik (1939), S. 122-129; Ricci (1947), S. 410-412; Hewett-Thayer (1971) [1948], S. 319-323; Negus (1965), S. 104-109; Daemmrich (1973), S. 87-91; Feldges/Stadler (1986), S. 152-167; Pikulik (1987), S. 166-176; Steinecke (1997a), S. 125-127; Kremer (1998), S. 141-146; Kremer (1999), S. 144-161; Korff-Schmising (2001); Steinecke (2004), S. 387-390.

⁸ Vgl. Bbl.1-7.

⁹ Barthel (1929), zu H.s Erzählung S. 1-38, hier S. 24-36.

¹⁰ Ebd., S. 34.

Idee scheint offenbar ganz neu und Hoffmann allein anzugehören. Jedenfalls habe ich in alten Büchern vor und zu seiner Zeit nirgends einen festen Punkt gefunden, von dem aus sich eine Brücke zu Cardillac schlagen ließe¹¹. Margot Kuttner sieht in Cardillacs „Doppelheit“ als Bürger und Verbrecher die „moralische Spaltung eines Individuums“, welche „in die Welt des gesellschaftlichen Lebens“ verlagert sei.¹² Marianne Thalmann geht in ihrem grundlegenden Aufsatz zum *Fräulein von Scuderi* von einer starken Einbindung der Erzählung in den Kontext der *Serapions-Brüder* und des serapiontischen Prinzips aus und unterscheidet zwischen der Oliviergeschichte einerseits und der Cardillacgeschichte andererseits. In Hinblick auf Erstere schreibt sie: „E.T.A. Hoffmann biegt die Kriminalgeschichte um den unschuldigen Olivier am Schluß in eine gnadenreiche Liebesgeschichte um, die den Leser am Familientisch versöhnt. Das ist Unterhaltungsliteratur“.¹³ In der Geschichte um den Meister Cardillac hingegen, der für Thalmann „ein neuer Serapion“¹⁴ ist, sieht sie die wahre, ingeniose Schöpfung Hoffmanns: „Es ist die Geschichte von eisigen Einsamkeiten um die Meisterschaft eines Großen, eine Geschichte ohne Duft aber voll Gewalt [...]. Hier endet die Unterhaltungsliteratur“.¹⁵ Auch Regine Jebesen konzentriert sich auf den Künstler Cardillac, der sich zunächst zwar dadurch von den anderen Künstlergestalten Hoffmanns „abzuheben“ scheine, dass er „fest und in sich gesichert“ lebe,¹⁶ letztlich trage er jedoch tiefdämonische Züge: „in Cardillac ist eine Urangst vor dem Alleinsein, der Leere, dem Nichts“, „Cardillac zeigt sich als ungebrochener Künstler, und dennoch ist seine scheinbar so geordnete Welt in innerer Unordnung. [...] Die Welt, in der der Künstler lebt, gibt ihm keinen Halt“.¹⁷ Hellmuth Himmel unterscheidet in seinem Beitrag zunächst zwischen „drei Teilnovellen“, die im Text verflochten seien: der Cardillac-Novelle, der Olivier-Novelle und der Scuderi-Novelle,¹⁸ und weist anschließend auf das doppelte Versäumnis der Titelfigur hin, die es über das Geplauder mit den Schöngeistern von Paris verfehle, den beiden an sie herangetragenen Bitten nachzukommen; gemeint sind die „Unterlassung der Hilfe, um die Olivier fleht“, sowie ihr „Versäumnis dem Meister gegenüber“, das „die eigentliche Schuld des Fräuleins darstellt“.¹⁹ Diesen Schuldzusammenhang stellt Himmel in den Kontext zweier konträrer Künstlerbilder in der Novelle: Auf der einen Seite stehe die höfische Auffassung von Kunst als Unterhaltungsgegenstand (Scuderi), auf der anderen Seite der seinem Werk verfal-

¹¹ HKA₇ XXXVI.

¹² Kuttner (1936), S. 33-35, hier S. 35.

¹³ Thalmann (1949), S. 111.

¹⁴ Ebd., S. 112.

¹⁵ Ebd., S. 111.

¹⁶ Jebesen (1952), S. 88-92, hier S. 89.

¹⁷ Ebd., S. 91, S. 92.

¹⁸ Himmel (1960), S. 2.

¹⁹ Ebd., S. 6.

lene Schöpfer (Cardillac).²⁰ „In den Anschauungen ihrer Umgebung befangen, wird die Scuderi schuldig an dem, der auf ihre Hilfe gehofft hatte“; am Ende jedoch „sühnt“ sie – laut Himmel – „ihren Spott und ihr Versäumnis“, indem sie Cardillacs Schmuck anlegt und somit „dem Toten gewährt, was sie dem Lebenden verweigert hatte“.²¹ Jochen Schmidt, der *Das Fräulein von Scuderi* primär ebenfalls als Künstlergeschichte und erst sekundär als Kriminalgeschichte liest, arbeitet die Erzählung in den Kontext und die Voraussetzungen der Geniezeit ein und sieht in dem gegensätzlichen Künstlerpaar Cardillac-Scuderi die Opposition zwischen dem „modern-autonome[n] Künstler“ und dem „älteren Typus des weltbezogenen, in der Gesellschaft lebenden und daher menschlich bleibenden Künstlertums“ sowie den radikalen Gegensatz von „Kunst und Leben“ gestaltet.²² Gegenüber „Cardillacs geniale[r] Asozialität“, die „für die Genie-Ideologie charakteristisch[...]“ sei, erscheine das Künstlertum der Scuderi zwar als „zweitrangig“, doch unter dem „Aspekt der Menschlichkeit“ entwickle gerade sie sich im Laufe der Erzählung zu einer „Heilbringerin für die Gesellschaft“.²³ Günter Blamberger, für den kein Widerspruch zwischen Künstler- und Detektivgeschichte besteht, kehrt erstmals das Unergründliche des Textes hervor. Blamberger sucht in der Erzählung nach Hoffmanns Bestimmung des künstlerischen Schaffensursprungs, worin er „die eigentliche Dunkelstelle“ des Textes sieht; denn letztlich verbleibe der Urgrund der Kunst wie auch der psychischen Phänomene bei Hoffmann in unbekannter Leere: „Der Herkunftsort des ‚fantastischen Zeugs‘ bleibt unaufgeklärt, und das Kunstwerk, das daraus entsteht, ist kein organisches Ganzes mehr, sondern hat ‚eine kaleidoskopische Natur [...]‘. Die Hoffmannsche Erzählkunst verbirgt nicht, daß die ‚Knabenmorgen-Blüenträume‘ der Geniezeit verloren sind“.²⁴ David Glenn Kropf nimmt Fragen der Künstlerautorität und -identität in den Blick und bringt Cardillacs Taten in Zusammenhang mit dem sich im 18. Jahrhundert vollziehenden Übergang von der Protektion der Künstler durch den Adel zu der Liberalisierung der Kunst und damit ihrer Bestimmung durch die Gesetze des Marktes und die Kaufkraft der Bürgerklasse.²⁵ Rolf Selbmann akzentuiert die künstlerische Entwicklung der Scuderi unter leichter Abweichung von Jochen Schmidt: „Erst mit [der] Absage an eine frei verfügbare, Verantwortung leugnende Dichtung, bestätigt durch die Entscheidung des Königs, wird die Scuderi zur Kontrastfigur und zum Gegenbild Cardillacs, jedoch

²⁰ Vgl. ebd., S. 8f.

²¹ Ebd., S. 13. – Vgl. kritisch zu Himmel etwa Köhn (1966), v.a. S. 157, dort Anm. 14.

²² Schmidt (1985), Bd. 2, S. 33-39, hier S. 34 sowie S. 36. Vgl. dazu in erweiterter Form auch Schmidt (1986).

²³ Schmidt (1985), Bd. 2, S. 37f.

²⁴ Blamberger (1991), S. 98-129, hier resp. S. 102; S. 128. Vgl. zusammenfassend auch Blamberger (1993).

²⁵ Vgl. Kropf (1994), S. 166-182.

keinesfalls in dem Sinne, die Scuderi vertrete ein zweitrangiges Künstlertum“.²⁶ Claudia Liebrand, die *Das Fräulein von Scuderi* in erster Linie als eine Künstlergeschichte liest, differenziert wiederum in Anlehnung an Schmidt zwischen dem Künstler Cardillac, der allein „große Kunst“ schaffe, und der Scuderi, die nur „künstlerische Durchschnittsware“ produziere.²⁷ Das Kunstschaffen Cardillacs, des „modernen, der Autonomieästhetik verpflichteten Künstlers“, sei allerdings „weltlos und antisozial“: „Er mordet für sein Kunstkonzept“; dagegen mache seine Antagonistin, die Scuderi, zum Schluss hin „eine soziale und eine künstlerische [...] Entwicklung“ durch, sie sei „am Ende der Erzählung bereit, ihr Sprachkönnen für existentielle Belange einzusetzen“.²⁸ Das „utopische Potential“ der Erzählung liegt laut Liebrand in der „Versöhnung von Kunst und Leben, wie sie im Motiv der Goldschmiedsbraut avisiert wird. Vollzogen wird diese in der symbolischen Textur angelegte Versöhnung im *Fräulein von Scuderi* nicht“; die Vermählung Oliviers und Madelons erscheine letztlich als eine „Substitutionslösung“ hierfür.²⁹ Auch Geneviève G. Goutard konzentriert sich in einer französischen Einzelpublikation zum *Fräulein von Scuderi* auf die Künstlerproblematik um René Cardillac.³⁰ Nachdem Goutard zunächst auf Hoffmanns Verhältnis zu seinen Quellen eingegangen ist,³¹ wendet sie die Drei-Reiche-Theorie Kurt Willimcziks³² auf die Erzählung an und interpretiert den Künstler Cardillac in diesem Kontext; daran schließt die Interpretin Bemerkungen zum Erfolg des Werkes an – auch in Hinblick auf Frankreich, wo gerade die *Scuderi*-Geschichte das erste Erscheinen Hoffmanns bedeutete.³³ Irmgard Roebeling liest die Erzählung ebenfalls in erster Linie als Künstlernovelle, verbindet die Kunstthematik jedoch zugleich mit einer Ikonologie der Mütterlichkeit, indem sie – in solch ausgeprägter Form zum ersten Mal – auf die textinhärente Parallelisierung des Fräuleins von Scuderi mit der Jungfrau Maria hinweist und dort einen Zusam-

²⁶ Selbmann (1994), zum *Fräulein von Scuderi* S. 99-106, hier S. 103.

²⁷ Liebrand (1996), S. 175-192, hier S. 176.

²⁸ Ebd., resp. S. 179; S. 186, S. 187.

²⁹ Ebd., S. 191.

³⁰ Vgl. Goutard (1996).

³¹ Einen Überblick über die historischen Quellen (sowie auch andere Erläuterungen und Dokumente zu der Erzählung) liefert noch Lindken (1978), hier S. 29-38. – Auf Aspekte von Hoffmanns Umgang mit der Nürnberger Chronik Wagenseils geht Deterding (1999), S. 237-240, ein.

³² Vgl. dazu Willimczik (1939). Von der Drei-Reiche-Theorie Willimcziks möchte die vorliegende Arbeit sich jedoch ausdrücklich distanzieren.

³³ Vgl. zum letztgenannten Aspekt auch Pommier (1933), der einige Anmerkungen zu den frühen Übertragungen von Hoffmanns Text, im Umkreis des 1823 als Übersetzung von H. de Latouche ausgegebenen Romans *Olivier Brusson*, zusammenstellt. – Vgl. weiterführend zum Fall Latouche und Hoffmanns erstem Auftreten in Frankreich Köhler (1982). – Über Latouches *Olivier Brusson* hat Hoffmanns Erzählung schließlich auch Einkehr in die brasilianische Literatur gefunden, vgl. zu diesem Aspekt der Wirkungsgeschichte des *Fräulein von Scuderi* Volobuef (2002).

menhang mit „Bildern künstlerischer Vollendung“ sieht; das Fräulein selbst mache im Fortgang der Ereignisse eine bestimmte Entwicklung durch: „sie findet im Verlauf der verschiedenen Erzählprozesse einen verstehenden Zugang zur Welt der Gefühle, der Liebe und Mütterlichkeit, doch ihre eigene Mütterlichkeit bleibt, wie die der Jungfrau Maria, eine solche, die nicht wirklich durch Geschlechtlichkeit hindurchgegangen ist; Maria und Venus können in dieser Figuration nicht zusammenkommen“.³⁴ In dem Blick nach Genf schließlich, wohin Olivier und Madelon am Ende zurückkehren sollen, sieht Roebeling eine mögliche Reminiszenz und Hommage an die Aufklärung und einige ihrer Vertreter (v.a. Voltaire und Rousseau), sodass die Erzählung insgesamt, besonders aber durch die Jungfrau Scuderi, in ein „Idealbild von Kunst“ münde, „das Errungenschaften der Aufklärung festhält und vermittelt mit dem, was als andere Seite der Vernunft in romantischem Denken entdeckt und neu formuliert wurde“.³⁵ Christine Weder wiederum konzentriert sich in erster Linie auf den Künstler Cardillac, den sie als einen ‚Fetischisten‘ nach dem Konzept von Charles de Brosses (1760) interpretiert und mit dem ‚Eskapisten‘ Serapion vergleicht, der das andere Extrem einer Künstlerproblematik zwischen Materialität des Objekts einerseits und Vergeistigung andererseits verkörpert.³⁶

2.1.3.2 Juristische und sozialpolitische Aspekte

Die Darstellung rechtlicher Fragen bei Hoffmann untersucht Eva-Renate Möller, die sich in einem eigenen Kapitel auch mit dem *Fräulein von Scuderi* befasst. Sie sieht in der Erzählung eine Kritik an der Voreingenommenheit und mangelnden Objektivität der Polizei und insbesondere la Regnies, der in der Scuderi sein menschliches Gegenbild finde. Ferner verleihe Hoffmann mit der Figur Cardillac dem Gedanken rechtlicher Unzurechnungsfähigkeit Ausdruck. So betrachtet Möller die Erzählung als einen Beitrag zur Diskussion juristischer Fragen. „Hoffmann macht hier auf die Gefahren des Indizienbeweises aufmerksam“, und: „In der Gestalt der Scudery [...] entdeckt sich bei Hoffmann seine Sympathie für die neue Form der Rechtsprechung durch Laienurteil“.³⁷ Dieser juristische Analyse-
zweig setzt sich mit der Arbeit des Rechtswissenschaftlers Eugen Walter fort, der ohne den Verweis auf Möller weitestgehend dieselben Ansätze verfolgt wie diese: Er sieht „eine gewisse Wechselbezüglichkeit“ zwischen der Tätigkeit der Scuderi und der zur Entstehungszeit der Erzählung erstmals aufkommenden Insti-

³⁴ Roebeling (1996), hier resp. S. 210; S. 224.

³⁵ Ebd., hier S. 229. Vgl. auch ebd., S. 227: „Das hier gestaltete Bewußtsein romantischen Denkens nicht als Opposition, sondern als Ergänzung der Aufklärung, als Erweiterung der Vernunft noch bis ins Andere der Vernunft, kennzeichnet Hoffmanns gesamtes Werk.“

³⁶ Vgl. Weder (2002a).

³⁷ Möller (1934), zum *Fräulein von Scuderi* S. 81-97, hier resp. S. 93, S. 95.

tution des „Geschworenengerichts“ mit „Laienrichtern“, die er der „Voreingenommenheit“ des Polizeipräsidenten la Regnie gegenüberstellt; dabei erscheine hier die „Gnade“ als ein „Korrektiv des in seinen Möglichkeiten begrenzten Rechts“; schließlich weist Walter anhand der „Zentralfigur“ Cardillac auf die „kriminalpsychologische[...] Bedeutung von Hoffmanns Werk“ hin, wobei die Schilderung des Goldschmieds auch an das „Problem der Willensfreiheit“ rühre.³⁸

In Verbindung mit der Analyse rechtlicher Aspekte steht die sozialpolitische Interpretation der Erzählung. Winfried Freund, der in Hoffmanns Text ebenfalls eine „Kritik an dem polizeilichen Vorgehen“ sieht,³⁹ bezieht die „Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten“ auf die absolutistischen Gesellschaftszustände zur Zeit des Autors: „Es dürfte kaum einem Zweifel unterstehen, daß Hoffmann, wenn er die polizeistaatlichen Terrormethoden im absolutistischen Frankreich schildert, dabei gleichzeitig auch den preußischen Absolutismus im Auge hatte, der ebensowenig ohne einen mit weitgehenden Vollmachten ausgestatteten Polizeiapparat auszukommen vermochte [...], so daß seine Novelle u.a. den Charakter eines warnenden Signals am Vorabend der Demagogenverfolgung annimmt.“⁴⁰ „Freischaffendes Künstlertum und polizeilicher Disziplinierungsapparat“ werden laut Freund jedoch durch das Fräulein von Scuderi versöhnt, die sich zur „Mittlerin“ entwickle, der es gelinge, „eine Synthese herbeizuführen“; darin sieht Freund einen „utopische[n] Charakter der Novelle“: „In einer Art utopischer Harmonie ist am Ende die Antinomie von Individuum und Gesellschaft aufgehoben in der organischen Synthese von Persönlichkeit und Gemeinschaft. [...] In der Scuderi wird exemplarisch eine Idealfigur romantischer Staatsauffassung vorgeführt.“⁴¹ Hermann F. Weiss sieht – praktisch zeitgleich mit der Interpretation Friends – in Hoffmanns Erzählung eine Kritik an König und Hof sowie auch am wankelmütigen Volk und an der ‚Chambre ardente‘, da die verschiedenen Institutionen und Gruppen nicht in der Lage seien, die im *Fräulein von Scuderi* herrschende „disintegration of social systems“⁴² zu überkommen. Allein einigen beherzten Individuen – darunter vor allem dem Fräulein in ihrer Entwicklung zum Ende hin – sei es möglich, einen Weg aus dem „Labyrinth des Verbrechens“ zu finden. Durch das Individuelle und Singuläre der Lösung bleibe allerdings ein Rest von Missbehagen zurück: „the reader is left with an uneasy awareness of the frailty of the individual as well as of man's social institutions.“⁴³ Gisela Gorski geht in ihrer Buchpublikation zum *Fräulein von Scuderi* an exponierter Stelle ebenfalls auf Hoffmanns „Gesellschaftskritik“ ein und weist zum

³⁸ Walter (1950), v.a. S. 101-112, hier resp. S. 102; S. 105; S. 106, S. 109.

³⁹ Freund (1980) [1975], zu H.s Erzählung S. 43-53 [Analyse] u. S. 124f. [Forschungsbericht], hier S. 44.

⁴⁰ Ebd., S. 45.

⁴¹ Ebd., resp. S. 48, S. 49, S. 51; S. 52.

⁴² Weiss (1976), S. 183.

⁴³ Ebd., S. 189.

ersten Mal auch auf eine im Werk enthaltene Kritik an der Kirche hin.⁴⁴ Yvonne Holbeche untersucht die Machtverhältnisse zwischen Kunst und Politik im *Fräulein von Scuderi* und antwortet auf Weiss' Interpretation, indem sie den König wieder in ein positiveres Licht rückt. Beide, der König wie die Titelfigur, machen laut Holbeche eine Entwicklung durch zu Musterbildern an Verantwortlichkeit und Menschlichkeit: „The work thus ends not only on a positive individual note but with a strong hint of a more general and lasting social and political healing“.⁴⁵ Hartmut Mangold nimmt gegenüber Freund oder Weiss den Gedanken einer Justizkritik um einiges zurück, bezieht im Übrigen jedoch eine vergleichbare Position: Für ihn geht Hoffmann in seiner Erzählung von einer „sich im Stadium der Auflösung befindlichen Gesellschaft“ aus, der das Fräulein von Scuderi aber durch ihre Entwicklung als Dichterin zu einer ‚Gerechtigkeit durch Poesie‘ ver helfe, indem sie den Gegensatz von Legalität und Legitimität letzten Endes überwinde; hierin zeige sich eine „poetische Utopie“, in der jedoch die – allein durch die singuläre Liebesidylle im fernen Genf bewirkte – „Harmonie“ letztlich „nur punktuell erreichbar“ sei.⁴⁶ Der Jurist Alfred Hoffmann legt eine Arbeit zur Richtertätigkeit E.T.A. Hoffmanns vor, worin er auch auf *Das Fräulein von Scuderi* eingeht. In der Darstellung der ‚Chambre ardente‘ und des „gefühlskalten und heimtückischen Präsidenten La Regnie“ sieht er „eine Beschreibung, die an die Methoden der gegen die Demagogen eingesetzten Polizeikommission erinnert, mit der Hoffmann sich in seinen letzten Jahren als Richter immer wieder auseinandersetzen mußte“.⁴⁷ Carmen Pinilla Ballester weist zunächst auf die Ähnlichkeiten zwischen den Verbrechern und den Vertretern der Justiz in Hoffmanns Schilderungen hin und greift damit erneut den Gedanken einer Kritik des Autors an einem Rechtsdiskurs auf, der dem „Gesetz der Grausamkeit“ unterliege und damit in einen Teufelskreis führe, den allein die Dichterin Scuderi „durchbricht“, um so den Justizmord zu verhindern.⁴⁸ Praktisch zeitgleich mit Ballester verweist auch Uwe Schadwill auf eine Kritik an den „voreingenommen“ und geradezu „teuflisch“ sich verhaltenden Vertretern der Justiz, la Regnie und Desgrais, denen er das Fräulein von Scuderi entgegenstellt, die, nachdem sie eine Entwicklung zur „Menschlichkeit“ durchgemacht habe, letztlich „die komplizierten Vorgänge zu durchschauen vermag“: „Das innere Gefühl“ erscheine „als erster Garant der Wahrheit“.⁴⁹ Dabei betrachtet Schadwill die „Terror-Justiz“ in der Erzählung als

⁴⁴ Vgl. Gorski (1980a), zur Gesellschaftskritik S. 155-187, zur Kritik an der Kirche S. 169-172. Im Übrigen liefert Gorskis Arbeit eher wenig Neues. Sehr harsch fällt das Urteil in der Rezension von Lindken (1981) aus.

⁴⁵ Holbeche (1980), hier S. 9.

⁴⁶ Mangold (1989), zum *Fräulein von Scuderi* S. 262-280, hier resp. S. 263; S. 279, S. 280. – Kritisch gegenüber Mangold äußert sich Meier (1994), S. 127-129.

⁴⁷ Hoffmann (1990), zum *Fräulein von Scuderi* S. 236f., hier S. 237.

⁴⁸ Pinilla Ballester (1992), zu H.s Erzählung S. 80-99, hier S. 82.

⁴⁹ Schadwill (1993), zum *Fräulein von Scuderi* S. 253-259, S. 327-330, S. 368-374 u. S. 455-460, hier resp. S. 255, S. 257.

einen „Vorläufer Robespierres“ und seiner „Schreckensherrschaft“.⁵⁰ Die ausführlichste Untersuchung zum *Fräulein von Scuderi* aus rechtlicher Sicht hat der Jurist Rolf Meier vorgelegt. Meier setzt das in der Erzählung geschilderte Recht in Beziehung zum preußischen Recht und kommt anhand der von ihm festgestellten „Parallelen und Gemeinsamkeiten“ zu dem Schluss, dass „E.T.A. Hoffmann die rechtlichen Gegebenheiten in seiner Erzählung der preußischen Realität nachgebildet hat“.⁵¹ Auch Meier betont Hoffmanns negative Darstellung von Gericht und Richter: Ersteres erscheine als eine Art „Inquisition“, und den Richter la Regnie schildere Hoffmann als „häßlich und heimtückisch“; dem stelle der Autor nun durch das Fräulein von Scuderi „den idealen Typus eines Richters“ entgegen.⁵² Zugleich differenziert Meier aber erstmals, dass der Richter la Regnie bei seinen Untersuchungen immerhin „formal rechtmäßig“, ja sogar „formaljuristisch einwandfrei“ handle; mehrfach weist Meier auch auf eine gewisse Offenheit des Textes hin.⁵³ Insgesamt beantwortet er die ursprüngliche Frage, ob der Text einen Beitrag zur Diskussion um die richterliche Unabhängigkeit darstelle, negativ: „Es geht Hoffmann nicht um die institutionelle richterliche Unabhängigkeit“.⁵⁴ Axel Laurs arbeitet *Das Fräulein von Scuderi* in juristische, sozialpolitische, historische Koordinaten ein und bespricht den König in Hoffmanns Erzählung als eine zumindest ambivalente Figur, dessen Herrschaft Parallelen zu den „recidivist tendencies of the Prussian legal machinery post 1815“ aufweise; in dem „draconian character of government“ sieht Laurs eine Kritik am Absolutismus, die der Text unterschwellig transportiere: „The depiction of the daily practice of absolutism undermines imperatives of absolutist power“.⁵⁵ Birgit Röder liefert in ihren Ausführungen zum *Fräulein von Scuderi* eine differenzierte Figurenanalyse, bei der auch Olivier und die Scuderi einer kritischen Betrachtung unterzogen werden, und stellt vor allem Hoffmanns Kritik an Hof, Justiz und Geistlichkeit sowie an dem wankelmütigen Volk und dem König als Rechtssprecher in den Vordergrund, wobei sie einerseits auf Weiss (1976) verweisen kann, der zuerst auf die Kritik an König, Hof und Volk aufmerksam gemacht hat, andererseits aber erstmals auf eine gewisse Sonderstellung des Volks in der Erzählung hindeutet.⁵⁶

⁵⁰ Ebd., S. 457, S. 259.

⁵¹ Meier (1994), S. 114.

⁵² Ebd., resp. S. 23, S. 48; S. 130. Vgl. auch ebd., S. 121: „In der Figur der Scuderi zeigt Hoffmann den richtigen Weg auf.“

⁵³ Ebd., resp. S. 48, S. 50; vgl. S. 28, S. 29, S. 31, S. 32, S. 41.

⁵⁴ Ebd., S. 118.

⁵⁵ Laurs (2000), resp. S. 7; S. 13, S. 15. Darin kritisch zu Feldges/Stadler (1986), S. 162, die ihrerseits allerdings nur unter Einschränkungen eine „Situierung“ von Hoffmanns Erzählung „im konservativ-restaurativen Bereich“ nahelegen.

⁵⁶ Vgl. Röder (2003), zum *Fräulein von Scuderi* S. 39-56, zur Kritik am Volk S. 41f.

2.1.3.3 Marxistische Deutungen

In weiterem Zusammenhang mit den juristischen und sozialpolitischen stehen auch die marxistischen Auslegungen des Textes. Alexander von Bormann interpretiert Cardillacs Verhalten als antikapitalistische Reaktion und als gesellschaftlichen Protest, indem der Goldschmied sich – vergeblich – gegen die Vermarktung seines Schmucks wehre und damit gegen den „Kapitalisierungs- und Entfremdungsprozeß“ der modernen Gesellschaft anzugehen versuche.⁵⁷ Kritisch gegenüber Bormann äußert sich Alfred Riemen, der die merkantil-gesellschaftliche Dimension wieder auf die Künstlerproblematik zurückzuschneiden sucht: „Cardillacs Tragödie ist nicht die des im Irrtum befangenen Antikapitalisten, sondern die des Künstlers“.⁵⁸ Naum J. Berkowski hingegen betont in seiner Interpretation, dass Cardillac, die „eigentliche Hauptgestalt dieser Erzählung“, zum Repräsentanten und Opfer einer gesellschaftlichen Problematik werde: „Er erlaubt nicht, daß die von ihm geschaffenen Werke zur Ware werden“, „Eigentum und Ware sind Profanierung, eine schwere Beleidigung des Schöpferischen. [...] In der Ware stirbt das Kunstwerk“.⁵⁹ Auf diese Weise werde die Erzählung letztlich zum Ausdruck einer aktuellen gesellschaftlichen Realität:

„Klein Zaches“ und „Das Fräulein von Scuderi“ zeigen, daß die realen Verhältnisse dem Romantiker durchaus nicht gleichgültig waren, wie stark er auch ihre Paradoxe erlebte. [...] Karl Marx, der große Interpret der realen Praxis der modernen Gesellschaft und der alogischen Formen dieser Praxis, hat wohl nicht zufälligerweise Interesse an Hoffmann bekundet.⁶⁰

Johannes Werner zeigt, wie das Motiv für Cardillacs Taten sich aus seinem Versuch erklären lässt, sich „dem allgemeinen und ihm unbegreiflichen Verhängnis“ zu entziehen, „demzufolge seine Werke zu Waren werden, die sich gegen Geldeswert von ihm ablösen lassen“: „Er hat sich in seinem Werk verwirklicht“, und: „Mit Gewalt – und dies im wahrsten Wortsinn – hält Cardillac an einer ursprünglichen Definition von Arbeit fest, die schon zu seiner Zeit längst überholt ist und nur noch in der Literatur überlebt“.⁶¹ Denn gerade das Goldschmiedsgewerbe, in dem die allmählich sich auflösende Verbindung von Kunst und Handwerk noch bestehe, biete Cardillac „die letzte Möglichkeit dazu [...], sich im Produzieren wie im Produzierten zu verwirklichen, statt sich zu entfremden und zu entäußern. [...] Deshalb also treibt er, wozu es ihn treibt – wobei er, wie wohl auch selbst sein Autor, nicht einmal weiß, was ihn treibt“.⁶²

⁵⁷ Bormann (1970/71), S. 96f., hier S. 97.

⁵⁸ Riemen (1973), S. 81-83, hier S. 82.

⁵⁹ Berkowski (1979) [russ. 1973], zu H.s Erzählung S. 649-652, hier resp. S. 649, S. 650, S. 651.

⁶⁰ Ebd., S. 651f.

⁶¹ Werner (1990), hier S. 35.

⁶² Ebd., S. 37.

2.1.3.4 Psychoanalyse und medizinischer Kontext

Zeitgleich mit der bereits besprochenen Studie Marianne Thalmanns ist ein Beitrag von Felix Boehm erschienen, der das *Das Fräulein von Scuderi* aus tiefenpsychologischer Sicht analysiert. Nach einer ausgiebigen Inhaltsangabe gibt Boehm dort Erklärungen für das verbrecherische Verhalten Cardillacs, das er auf die Beziehung zu dessen Mutter zurückführt, die sich durch ihre Gier nach dem Schmuck gleichsam prostituiert habe und deren Erlösung Cardillac nun immer wieder durchspielen müsse: „Die auf ewig für ihn verlorene Ehre seiner Mutter rächte er in jedem Mord“; damit erliege Cardillac letztlich einem „Wiederholungszwang“. ⁶³ Für Cardillac erscheine das Fräulein von Scuderi hingegen als Imagination der reinen Mutter: „Indem er ihr den Schmuck schenkt, fleht er um den Glauben, um das Wieder-Glauben-Können an die Mutter, an die Frau“. ⁶⁴ Damit liefert Boehm die erste psychoanalytische Einzelinterpretation des Textes, der aber bald weitere Beiträge folgen. So führt John M. Ellis, ohne allerdings der psychoanalytischen Methodik gänzlich verpflichtet zu sein, in seinem Aufsatz zum *Fräulein von Scuderi* aus: „Cardillac, then, spends his nights punishing his mother’s lover, and protecting her from temptation by taking back the diamonds; he locks them up, and perpetuates his fantasy that he has in so doing removed sin from his world“. ⁶⁵ Die Scuderi-Figur interpretiert Ellis als eine „virginal mother“: „Hence Cardillac’s devotion to her: she is the pure mother he probably did not have“. ⁶⁶ In Anlehnung an Ellis argumentiert auch Peter Schneider, der sich seinerseits ausdrücklich auf die Psychoanalyse beruft. Schneider weist anhand der Cardillac-Figur auf Phänomene wie Narzissmus, Grundstörung, Ödipuskomplex, Opusphantasie oder das kompromisslose Künstlertum hin, das Cardillac die Trennung von seinen Werken unmöglich mache: „Die Entfremdung der absolut-gesetzten Kunst von ihrem Sinn, als ideale Selbstkopie zu dienen (durch den Mißbrauch als Geschenk an die Geliebte), muß für den Künstler Cardillac – neben dem Schmerz wegen der damit verbundenen Trennung – eine tiefe narzißtische Kränkung bedeuten, auf der [sic] er mit Aggression antwortet“. ⁶⁷ Neuartig ist, ausgehend von einer Analogie zwischen Gold und Fäkalien, Schneiders Vergleich zwischen einer zwanghaften Analerotik (Retention) und Cardillacs Zurückhalten seiner Schmuckstücke, die er nicht von sich geben wolle. ⁶⁸ Mit psycho-

⁶³ Boehm (1949), hier resp. S. 38; S. 39.

⁶⁴ Ebd., S. 38.

⁶⁵ Ellis (1969), S. 344f. In diesem Zusammenhang stellt Ellis ferner Verbindungen her zwischen „diamonds and sex“ (ebd., S. 345). – Vgl. zum unterschwelligsten sexuellen Bedeutungspotential der Erzählung auch McGlathery (1985), S. 120-122.

⁶⁶ Ellis (1969), S. 347.

⁶⁷ Schneider (1980), S. 49.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 42f. – Vgl. in Anlehnung an Schneiders Interpretation auch Borchardt (1995), wo die kriminellen Künstlergestalten von Hoffmann, Dorothy Sayers, Ernesto Sábato, Patrick Süskind und Thomas Harris verglichen werden.

analytischen Ansätzen arbeitet auch Wolf Wucherpennig, der die „seelische Struktur“ in der Erzählung durch verschiedene Mutter-, Mädchen- und Vaterimagines bestimmt sieht; er betrachtet den begehrlchen Griff der Mutter nach der Kette des Kavaliers ebenfalls als „Urbild“ für Cardillac's Verhalten: „Cardillac wiederholt gleichsam diesen mörderischen Griff“. ⁶⁹ Friedrich A. Kittler verbindet psychoanalytische Befunde mit einer diskursanalytischen Methode, indem er in seiner *Scuderi*-Studie auf historisch virulente Fragen wie die der Primärsozialisation und der Familienkonstellation eingeht und in diesem Sinne die Mutter als „Diskurs des Anderen“ ⁷⁰ ins Zentrum rückt. Dabei interpretiert er die *Scuderi* als „Idealmutter“ und somit als Gegenstück zur Mutter Cardillac's; laut Kittler prägen beide Mütter ihre Söhne mit psychischen Engrammen: „Die Detektivgeschichte vom *Fräulein von Scuderi* wird möglich, weil sie das mütterliche Naschwerk dem unschuldig Verdächtigen, das mütterliche Trauma dagegen dem unverdächtigen Schuldigen zuteilt“; und hinsichtlich der beiden Mütter führt Kittler aus: „Die eine inskribiert und encodiert, was die andere wieder herausliest und decodiert“. ⁷¹ „Die Detektivverzählung ist also ein diskursives Ereignis. Es gibt sie nicht einfach; Hoffmann[s] Erzählung erzählt ihre Erfindung selber“. ⁷² Auch Achim Würker bezieht in seiner „tiefenhermeneutischen Interpretation“ *Das Fräulein von Scuderi* in familiäre Muster psychologischer Beziehungskonfigurationen (Vater/Mutter/Kind) ein. Dabei verzeichnet er zugleich Irritationen, besonders hinsichtlich des Novellenschlusses, die unter anderem mit der eigentlichen „Sympathie“ des Lesers für Cardillac zusammenhängen, dessen Erinnerung zum Ende hin zunehmend verdrängt werde und gegen den die Titelfigur insgesamt doch blass ausfalle; am Ende herrsche eher Willkür als Tugend, und über dem Eheglück stehe materieller Wohlstand: „Eine zweite, genauere Lektüre relativiert so alle Aspekte des vordergründig ‚glücklichen Endes‘“. ⁷³

Fragen der zeitgenössischen Psychopathologie und Justiz verbindet Georg Reuchlein, indem er auf das Problem der Zurechnungsfähigkeit im *Fräulein von Scuderi* eingeht, wobei er letztlich zu dem Ergebnis gelangt, dass Cardillac nicht als unzurechnungsfähig gezeichnet sei, sondern seine leidenschaftlichen Verbrechen als verantwortliche Taten dastünden, was auch mit Hoffmanns allgemeiner Ablehnung der Idee völliger Willenlosigkeit in Verbindung stehe. ⁷⁴ Aus medizi-

⁶⁹ Wucherpennig (1986), hier S. 201.

⁷⁰ Kittler (1991), S. 202.

⁷¹ Ebd., resp. S. 205; S. 207; S. 212. – Vgl. mit verwandtem Ansatz zum *Fräulein von Scuderi* auch Jürgens (2003), v.a. S. 36-39 u. S. 80f.

⁷² Kittler (1991), S. 215. Damit liefert Kittler gleichzeitig einen Beitrag zur Kontroverse um *Das Fräulein von Scuderi* als Detektivverzählung, wie sie später hier umrissen wird. Vgl. dazu auch ebd., S. 200, wo Kittler die Erzählung der *Scuderi* als die „erste, aber strikt familiäre Detektion der Literaturgeschichte“ bezeichnet.

⁷³ Würker (1997) [1993], zum *Fräulein von Scuderi* S. 49-85, hier S. 61. – Vgl. daran anknüpfend auch Würker (1995) und Würker (1998).

⁷⁴ Vgl. Reuchlein (1985), v.a. S. 20-34. Vgl. auch ebd., S. 38: Hoffmann habe sich „skeptisch bzw. kritisch von Postulaten der damaligen, auch der romantischen,

nischer Sicht behandelt Vickie Ziegler die Erzählung. Sie stellt *Das Fräulein von Scuderi* in den Kontext seelenkundlicher Theorien, wie sie Pinel, Reil, Kluge oder Schubert zu Hoffmanns Zeit hervorbrachten, und geht in Hinblick auf Cardillac von einer „*idée fixe*“ aus, „die durch *vorgeburtliche Einflüsse* verursacht worden ist“. ⁷⁵ Als zentrale Themen der Erzählung sieht sie den Magnetismus und die Frage der Zurechnungsfähigkeit an, denn der „magnetische Blick“ der Mutter könne bewirkt haben, dass auch Cardillac „unter einem magnetischen Einfluss“ stehe. ⁷⁶ Für Lothar Pikulik ist das „unentrinnbare Geschick“ Cardillacs mit den seelenkundlichen Entwicklungen der Zeit verzahnt, weil der Goldschmied als „Opfer seines Unbewußten“ erscheine und Hoffmann hier „eine Triebwelt von dämonisch-zerstörerischer Gewalt“ erkunde. ⁷⁷ Auch Burkhard Dohm geht davon aus, dass *Das Fräulein von Scuderi* erst mittels der Folie der zeitgenössischen ‚medizinischen‘ Theorien (Mesmer, Schubert, Muratori) transparent zu machen sei. In seiner Analyse, in deren Zentrum das „präinatale Trauma“ Cardillacs steht, weist er auf Verbindungen zur damaligen Natur- und Seelenlehre hin und versucht dadurch, das „Wunderbare“ in der Erzählung zu „plausibilisieren“: „Das scheinbar so ‚phantastische‘ und unwahrscheinliche Mordmotiv der pränatalen Prägung [...] kann [...] zurückgeführt werden auf historisch spezifische Vorstellungen von den Wirkungsweisen der Imagination und der Gebärmutter, die von der Forschung bislang nicht berücksichtigt wurden“. ⁷⁸ Diese Konzeption verbindet Dohm schließlich mit der „Kontrastierung zweier gegensätzlicher Kunsthaltungen“, ⁷⁹ die sich in den beiden polaren Figuren der Erzählung ausdrücke: der Cardillac-Figur einerseits, die durch eine negative Muttergestalt geprägt sei, und der Scuderi-Figur andererseits, die sich selbst im Laufe der Erzählung zu einer positiven Muttergestalt entwickle. Eine Zusammenstellung von poetologischen, medizin- und rechtsgeschichtlichen Perspektiven liefert Henriette Herwig in ihrem Beitrag zu der Erzählung. ⁸⁰

2.1.3.5 Zur Detektivverzählung

Folgenreich für die Diskussion um Hoffmanns Erzählung war die 1963 von Richard Alewyn aufgestellte These, dass *Das Fräulein von Scuderi* die erste Detektivgeschichte der Weltliteratur sei:

Psychopathologie, nämlich von der Annahme von Krankheitszuständen einer Art ‚*amentia occulta*‘, abgesetzt.“

⁷⁵ Ziegler (1991), hier S. 175.

⁷⁶ Ebd., S. 177.

⁷⁷ Pikulik (1993), hier resp. S. 48, S. 49 u. S. 50.

⁷⁸ Dohm (1999), hier S. 301f.

⁷⁹ Ebd., S. 313.

⁸⁰ Vgl. Herwig (2004).

In dieser Geschichte finden wir, neben einigen untergeordneten Motiven, die drei Elemente zusammen, die den Detektivroman konstituieren: Erstens den Mord, beziehungsweise die Mordserie, am Anfang und dessen Aufklärung am Ende, zweitens den verdächtigen Unschuldigen und den unverdächtigen Schuldigen, und drittens die Detektion, nicht durch die Polizei, sondern durch den Außenseiter, ein altes Fräulein und eine Dichterin, dazu als viertes, zwar nicht obligates, aber doch ungemein häufiges Element das versperrte Mordzimmer (*locked room*).⁸¹

Von Bedeutung ist dabei auch Alewyns Unterscheidung zwischen dem „Detektivroman“ auf der einen Seite, dessen Ursprünge er in der Romantik verortet und dessen konkreten Begründer er in Hoffmann sieht, und dem „Kriminalroman“ auf der anderen: „Der Kriminalroman erzählt die Geschichte eines Verbrechens, der Detektivroman die der Aufdeckung eines Verbrechens“.⁸² Die These Alewyns, von Ernst Bloch bereits vorweggenommen,⁸³ hat in der Forschung eine lang anhaltende Diskussion hervorgerufen, in deren Zentrum wiederholt die Frage rückte, ob das Fräulein eine wirkliche Detektivin sei. Schon Klaus Kanzog urteilt in seiner formalen Analyse des *Fräulein von Scuderi*, dass die Erzählung „weder ausschließlich Kriminalgeschichte noch Detektivgeschichte“ sei, sondern „eine kriminalistische Erzählform“ aufweise, die „sich aber zugleich einer schematischen Formbestimmung entzieht. Sie repräsentiert weniger einen Typus als einige typische Elemente der Kriminalgeschichte“.⁸⁴ Dabei könne „die Scuderi nicht als Detektiv angesehen werden“.⁸⁵ Für Rainer Schönhaar folgt die Erzählung weitgehend einem „Schema detektorischen Erzählens“.⁸⁶ Auch Edgar Marsch bespricht die Erzählung als Beispiel einer „Detektion“,⁸⁷ die allerdings nicht durch juristische Ratio, sondern durch eine künstlerische Rekonstruktion bewirkt werde: „Bei E.T.A. Hoffmann leistet das Dämonische die Verwicklung, das wahrhaft Künstlerische dagegen die Auflösung des Konflikts“.⁸⁸ Claus Reinert sieht in der Erzählung „eine vollendete Detektivgeschichte und zugleich mehr: Ausdruck einer historischen Realität des Unheimlichen“.⁸⁹ Die Scuderi betrachtet er dabei als „Detektiv wider Willen“.⁹⁰ Horst Conrad hingegen lehnt Hoffmann als „Arche-

⁸¹ Alewyn (1974) [1963], zu Hoffmann und seiner Erzählung S. 351-359, hier S. 353f.

⁸² Ebd., S. 343.

⁸³ Vgl. Bloch (1971) [1960], S. 325: „Hoffmanns ‚Fräulein von Scudéry‘ [...] öffnet 1819 die Bahn, mit der edlen alten Dame fast schon detektivhaft, den Goldschmied entlarvend, seinen Gesellen rettend“. Den „*Urstoff des Detektorischen schlechthin*“ entdeckt Bloch, ebd., S. 335, schon in *König Ödipus*.

⁸⁴ Kanzog (1964), S. 1.

⁸⁵ Ebd., S. 4.

⁸⁶ Schönhaar (1969), S. 127-133, hier S. 131.

⁸⁷ Marsch (1983) [1972], S. 169-182, hier S. 179.

⁸⁸ Ebd., S. 178.

⁸⁹ Reinert (1973), S. 36-48, hier S. 42.

⁹⁰ Ebd., S. 41.

get[en] der Gattung“ ab, da der Tatbestand hier rational nicht fassbar sei: „Der Dschungel einer Dingwelt gewinnt ein eigenes phantastisches Leben, das sich der Deduktion entzieht. Ursachen und Umstände einer Tat sind aus ihren Spuren nicht ablesbar“.⁹¹ Über den Bereich des Detektivischen hinaus geht Klaus D. Post, indem er *Das Fräulein von Scuderi* als eine Kriminalgeschichte deutet, die die eigenen Grenzen im Moment ihrer Etablierung bereits überwinde: Post versteht die Erzählung als eine Heilsgeschichte, als deren Hauptakteurin die Scuderi agiere, die sich im Laufe der Geschichte von ihrer anfänglichen Weltabgewandtheit zu befreien und dadurch zur Erlöserin zu entwickeln vermöge; durch sie werde die krankende Gesellschaft am Ende der Heilung und Wiederherstellung zugeführt.⁹² Gisela Gorski wiederum folgert in einem Sonderbeitrag zum Detektivischen in der Erzählung, dass „Hoffmann, wenn auch nur in Ansätzen, die klassische Struktur der Detektivgeschichte zwanzig Jahre vor Edgar Allan Poe realisiert hat, wobei natürlich nicht zu übersehen ist, daß diese Verwandtschaft sich besonders aus der Kompositionstechnik, dem detektorischen Erzählen und dem umgestellten Ursache-Wirkungsprinzip ergibt“.⁹³ Sie betont zugleich die „Kritik Hoffmanns an den Maximen der Aufklärung“, da die Lösung hier außerhalb der Ratio liege.⁹⁴ Gerald Gillespie, der das Fräulein von Scuderi als eine Vorgängerin der späteren Miss Marple-Figuren bezeichnet,⁹⁵ verbindet den literarischen Diskurs der Detektion mit der inhärenten Problematik der Textinterpretation und vergleicht den Detektiv mit dem Interpreten: „What is striking is how clearly Hoffmann portrays the detective as a tenacious analyst who keeps studying various ‚texts [...]‘“.⁹⁶ Christopher A. Lee betrachtet *Das Fräulein von Scuderi* ebenfalls als einen wichtigen Vorläufer der Detektivgeschichte.⁹⁷ Hans-Otto Hügel, Regina Urban und Hermann Hoffmann hingegen sehen im *Fräulein von Scuderi* keine Detektiv-, sondern eine „Geheimniserzählung“: „Das Fräulein von Scuderi sieht die Wahrheit, die Unschuld Oliviers, des jungen Goldschmiedgehilfen, mit einem inneren Auge; sie wird von ihrem Gefühl geführt, während der Detektiv den Täter überführt. [...] Hoffmanns Geschichte ‚Das Fräulein von Scuderi‘ ist also keine Detektivgeschichte oder ein früher Krimi, sondern eine Künstlergeschichte, in der Stellung, Aufgabe und Anforderung von Kunst und Künstler erzählerisch bestimmt werden“.⁹⁸ Kritisch gegenüber Alewyns These zu Hoff-

⁹¹ Conrad (1974), S. 105-112, hier S. 112.

⁹² Vgl. Post (1976).

⁹³ Gorski (1981), S. 12.

⁹⁴ Ebd., S. 15.

⁹⁵ Vgl. Gillespie (1989), zu H.s Erzählung S. 203-207, hier S. 206: „Scuderi is the elegant ancestress of our latterday Miss Marples.“

⁹⁶ Ebd. – Vgl. zur Position von Kittler (1991) in diesem Zusammenhang die obigen Ausführungen, 2.1.3.4, Anm. 72.

⁹⁷ Vgl. Lee (1994), zusammenfassend S. 72: „we ought at long last to acknowledge Hoffmann’s ‚Mademoiselle de Scudery‘ as an important forerunner of the detective story.“

⁹⁸ Hügel/Urban/Hoffmann (1996), S. 5.

manns Erzählung äußern sich auch bereits Richard Gerber, Dietrich Naumann sowie Zdenko Škreb.⁹⁹ Detlef Kremer bezeichnet *Das Fräulein von Scuderi* zwar als „historische Kriminalerzählung“,¹⁰⁰ doch die kontroverse Frage, ob Hoffmann vor E.A. Poes *Morden in der Rue Morgue* (1841) als Erfinder des Detektivromans gelten könne, muss für Kremer „wohl negativ beantwortet werden, denn, verglichen mit Poes Auguste Dupin, ist Hoffmanns Fräulein als Detektiv doch eher unterbelichtet“. ¹⁰¹ Linde Katritzky bespricht *Das Fräulein von Scuderi* als „Vorbild“ zu Frances Trollopes detektivisch geprägtem Roman *Hargrave* (1843), indem sie auf Motiv- und Handlungsparallelen zwischen beiden Werken aufmerksam macht; dabei stellt Katritzky Hoffmanns Erzählung vor Trollope, Poe oder Wilkie Collins „an den Anfang der Detektivliteratur [...], denn obwohl sie dem Genre-Schema nicht in Allem en[t]spricht, enthält sie bereits die entscheidenden Elemente, aus denen sich die Gattung entwickelte“, ¹⁰² sodass Hoffmann in der Geschichte der Detektivliteratur – nicht zuletzt auch durch seinen Einfluss auf Trollope – „eine grundlegende und ausschlaggebende Rolle“ zukomme.¹⁰³

2.1.3.6 Die kritische textimmanente Perspektive

Im Laufe der 1990er Jahre bildet sich – namentlich in der Germanistik des englischsprachigen Raums – eine Interpretationstendenz heraus, deren Keim bereits durch John M. Ellis (1969) gelegt worden war: Es treten nun Analysen hervor, die einer kritischen Perspektive folgen und die *Das Fräulein von Scuderi* nicht mehr als eindeutigen, in sich schlüssigen Text verstehen, sondern als ein komplexes Konstrukt von widersprüchlichen und ambivalenten Elementen; den Aussagen des Erzählers und der Figuren stehen sie skeptisch gegenüber. Den Auftakt hierzu bildet ein Beitrag von Sheila Dickson, in dem die Interpretin darauf hindeutet, dass der Erzähldiskurs im *Fräulein von Scuderi* weitgehend von den vereinfachten Schwarz/Weiß-Interpretationen des Erzählers und der Hauptfiguren bestimmt sei, denen der kritische Leser aber angesichts der Komplexität des zu Grunde liegenden Geschehens nicht blindlings trauen dürfe: „On the surface Hoffmann’s tale does conform to this pattern. [...] Indeed, critical readings of this work demonstrate that it is all too easy to fall into this trap of categorising each character as either innocent or guilty, good or evil, in the same way as do the characters themselves“. „The way in which the characters and the narrator interpret their experience in absolute terms is understandable, as black and white are easier to cope with than grey, and ‘either/or’ is more straightforward than a

⁹⁹ Vgl. Gerber (1971) [1966], S. 417-420; Naumann (1976) [1968], S. 238-241; Škreb (1971), S. 55-62.

¹⁰⁰ Kremer (1998), zum *Fräulein von Scuderi* S. 141-146, hier S. 141.

¹⁰¹ Ebd., S. 145f.

¹⁰² Katritzky (2004), hier S. 78.

¹⁰³ Ebd., S. 79.

myriad of possibilities and variations“. „It is the reader who must question both the ‘Aufklärung’ of the mystery and the ‘happy end’, something the characters would not think of doing, and which many critics have failed to do“. ¹⁰⁴ In einem anderen Beitrag zum *Fräulein von Scuderi* spricht Dickson von einer „progressive subjective distortion“ und bezeichnet die Narration – gerade in Bezug auf die Episode um Cardillacs Mutter – unter Berufung auf John M. Ellis als „unreliable“. ¹⁰⁵ Eine ähnliche Richtung schlagen R.G. Whiting und M. Herzog in ihrem Vergleich zwischen Hoffmanns *Scuderi* und Patrick Süskinds sich auf Hoffmanns Text berufendem Roman *Das Parfum* ein. Ihnen zufolge betreibt Hoffmann ein ironisches Spiel mit dem leichtgläubigen Leser, dem er „wondrous explanations of complex problems“ vorsetze; dabei richte sich Hoffmanns Ironie sowohl gegen die Vorstellungen des Idealismus als auch gegen das vordergründige Happy End der eigenen Geschichte um die Figuren Scuderi und Olivier: „Hoffmann treats their positive turn with an irony – often overlooked by critics [...] – that Süskind’s novel takes up and emphasizes“. ¹⁰⁶ In einem späteren Beitrag machen C.N. Brooks und R.G. Whiting auf mögliche Erzählmanipulationen im *Fräulein von Scuderi* aufmerksam, indem sie auf bestimmte Unwahrscheinlichkeiten, Widersprüche und Unzulänglichkeiten im Text hindeuten, denen der naive Leser leicht zum Opfer falle: „the information coming to readers about Cardillac is fragmentary, contradictory, and supplied entirely by fictive artists and storytellers who stand to gain by distorting or inventing facts about Cardillac“. ¹⁰⁷ Die Interpreten legen schließlich nahe, dass nicht Cardillac, sondern Olivier der gesuchte Mörder sei, dem auch der Goldschmied zum Opfer gefallen sein dürfte, ¹⁰⁸ womit der Beitrag die Zweifel an den Darstellungen zuletzt in die Eindeutigkeit treibt. Darüber hinaus gehen Brooks und Whiting bereits auf einige in der Erzählung enthaltene Anspielungen auf andere Texte ein, die sie einem „larger pattern of subversive elements“ im *Fräulein von Scuderi* zuordnen. ¹⁰⁹

In der Nähe dieser kritischen Perspektive stehen im deutschsprachigen Raum sowohl die bereits erwähnten Arbeiten von Achim Würker und der Beitrag von Michael Rohrwasser, die beide Irritationen bei der Lektüre des *Fräulein von Scuderi* verzeichnen, ¹¹⁰ als auch die Studie von Caroline Gommel. In ihrem umfas-

¹⁰⁴ Dickson (1992/93), hier resp. S. 135, S. 146, S. 147.

¹⁰⁵ Dickson (1993), resp. S. 248 u. S. 251.

¹⁰⁶ Whiting/Herzog (1994), resp. S. 225; S. 228. Vgl. zum Verhältnis zwischen Süskinds *Parfum* und Hoffmanns *Scuderi* ferner Jacobson (1992), dessen Ansatz Whiting und Herzog differenzieren; oder Frizen (1994), v.a. S. 765f.

¹⁰⁷ Brooks/Whiting (2002), S. 71.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 69, wo es heißt, Cardillac sei „plausibly the innocent victim of the young goldsmith’s alchemistic efforts.“

¹⁰⁹ Ebd., S. 76.

¹¹⁰ Vgl. Würker (1997) [1993], Würker (1995), Würker (1998) und Rohrwasser (2000). Würker bringt diese Irritationen in Zusammenhang mit einer Verdrängung des Untergründigen im Text; mit dem Hinweis auf szenische und bildliche Übereinstimmungen und somit auf einen ‚latenten Sinn‘ in der Erzählung avisiert er al-

senden Kapitel zu Hoffmanns *Fräulein von Scuderi* weist Gommel nachdrücklich auf die Offenheit und Mehrdeutigkeit des Textes hin, in dem sie nicht nur eine elementare „Sprachskepsis“, sondern auch „Hoffmanns Zweifel an der Eindeutigkeit der Welt“ gestaltet sieht; selbst am Ende der Geschichte bleibe vieles unaufgeklärt, „ein *happy-end* übertüncht dies erfolgreich“. ¹¹¹ Gommel macht auf Widersprüche und Ambivalenzen im Text aufmerksam und schreibt allgemeiner über Hoffmanns Werke: „So erzählen Hoffmanns *Künstlergeschichten* eigentlich von der Suche nach dem Ich, dessen Gleichgewicht und Integrität längst gestört ist“; dabei deutet die Interpretin zuletzt auch auf einen soziokulturellen Zusammenhang der aus kritischer Perspektive beobachteten Phänomene hin: „Das Selbst kann nicht als feste Größe wahrgenommen werden, denn die Gesellschaft gehorcht bereits nicht mehr irgendwelchen verlässlichen Gesetzen. Damit beschreibt Hoffmann in seiner ‚Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten‘ auch die Verfassung des Menschen während der Revolutionskriege und der darauffolgenden Restauration Anfang des neunzehnten Jahrhunderts“. ¹¹²

2.1.3.7 Verschiedenes

Herman Meyer zitiert die Künstlerfigur Cardillac aus dem *Fräulein von Scuderi* als Beispiel eines Sonderlings in der deutschen Dichtung, den man allerdings „nur äußerlich als einen Sonderling im harmlos-geläufigen Sinne bezeichnen“ könne, da er zugleich auf eine innere Zerrissenheit des Künstlers hindeute: „Dürfen wir Cardillac auch in tieferem Sinne als einen Sonderling bezeichnen, so ist er es kraft der herben und dunklen Auffassung des Künstlertums, die uns den Künstler als einen von feindlichen Mächten zerrissenen, in der Erdenwirklichkeit unheimateten Menschen zeigt“. ¹¹³

Thomas Kovach betrachtet *Das Fräulein von Scuderi* als ein Beispiel des „Romantischen Realismus“; ¹¹⁴ Stefan Bergström hingegen hebt die fantastische Komponente der Erzählung hervor, die allerdings am Ende rational aufgelöst werde, weshalb *Das Fräulein von Scuderi* insgesamt der Todorovschen Unterkategorie des Fantastisch-Unheimlichen zuzurechnen sei. ¹¹⁵

lerdings eine „*Auflösung der Irritationen*“ (Würker 1995, S. 128). Rohrwasser kehrt, indem er auf einige Ungereimtheiten im Text eingeht, ebenfalls „das Irritierende“ der Erzählung hervor, betont jedoch, dass dieses „ohne letzte Antwort“ bleiben müsse (Rohrwasser 2000, hier S. 58).

¹¹¹ Gommel (2002), zu H.s Erzählung v.a. S. 47-178, hier resp. S. 101, S. 103; S. 107.

¹¹² Ebd., resp. S. 161; S. 178.

¹¹³ Meyer (1990) [1943], zu H.s Figur S. 112f., hier resp. S. 112 u. S. 113.

¹¹⁴ Vgl. Kovach (1981).

¹¹⁵ Vgl. Bergström (2000), S. 93-98.

Mehrfach ist Hoffmanns Text auch unter formalen Gesichtspunkten betrachtet worden: Ursula Kilian berechnet den „Bauplan“ der Erzählung,¹¹⁶ Petra Liedke Konow bespricht *Das Fräulein von Scuderi* unter zeichen- und kommunikationstheoretischen Aspekten, wobei sie die Hauptfigurenperspektive, da auch der Erzähler weitgehend der Sicht des Fräuleins folge, schließlich von Cardillac zur Scuderi verschiebt,¹¹⁷ während Hermann Wiegmann den Sprach- und Erzählstil analysiert und dabei mehrfach auf das hohe Tempo von Satzbau und Erzählfluss hinweist.¹¹⁸

Saskia Schottelius bespricht das Werk als eine „Schicksalsnovelle“.¹¹⁹ Johannes Wiele analysiert *Das Fräulein von Scuderi* unter dem Aspekt des historischen Erzählens, das hier in erster Linie „auf die Sphäre des Politischen bezogen“ sei; er geht davon aus, dass die Erzählkunst der Scuderi durch ihre politische Einflussnahme eine „erkenntnisfördernd[e]“ Wirkung entfalte, sodass die historische Erzählung insgesamt auch „Lehren für die Gegenwart“ beinhalte,¹²⁰ während Klaus Bonn der Titelfigur eher kritisch gegenübersteht.¹²¹

Ulrike Landfester interpretiert die Erzählung an einer Schnittstelle von Großstadtopographie, Kriminalliteratur und verschiedenen Lese- oder Kommunikationsmodellen und weist damit auf die Bedeutung des städtischen Raums in Hoffmanns Text hin. „Das Phänomen Großstadt kann seine für das kriminalliterarische Erzählen entscheidende Tiefenschärfe nur dann gewinnen, wenn es nicht als Projektionsfläche abstrakten Ordnungsbegehrens, sondern als ein Prisma begriffen wird, als ein steinernes Labyrinth aus zahllosen Ecken, an denen sich der Blick gleich dem Licht in den geschliffenen Diamanten des von Cardillac geschaffenen Schmuckes bricht“.¹²² Auch Melanie Wigbers rückt den urbanen Raum ins Sichtfeld, indem sie den Schauplatz der Erzählung untersucht und dadurch Aspekte einer dämonisierten Großstadt aufzeigt, die sich im *Fräulein von Scuderi* durch eine Opposition zwischen meist schützendem Innen- und

¹¹⁶ Vgl. Kilian (1990), S. 87-90.

¹¹⁷ Vgl. Liedke Konow (1991), S. 368-379.

¹¹⁸ Vgl. Wiegmann (1992), S. 194-199.

¹¹⁹ Schottelius (1995), S. 433-458, hier S. 453. – Auch Lothar Köhn sieht in dieser Erzählung – im Unterschied etwa zum *Meister Martin*, mit dem er sie vergleicht – den „Determinismus“ walten, vgl. Köhn (1966), zum *Fräulein von Scuderi* S. 154-159, hier S. 156. – Aline Le Berre stellt in Hinblick auf die Verbrechen Cardillacs, ausgehend von der pränatalen Prägung durch seine Mutter, ebenfalls den Determinismus und die Vererbung in den Vordergrund, vgl. Le Berre (1996), S. 199-203, hier S. 202: „L’auteur dépeint donc un personnage complètement prédéterminé et privé de libre arbitre, victime d’une dualité monstrueuse, mais insurmontable.“

¹²⁰ Wiele (1996), zum *Fräulein von Scuderi* S. 381-399, hier resp. S. 381; S. 395, S. 398.

¹²¹ Vgl. Bonn (1999), zu H.s Erzählung S. 9-16, hier etwa S. 10, wo er in Bezug auf das Verhältnis der Scuderi zu ihrer Pflgetochter Anne Guiot folgert: „Die Arme gebärt, damit die Adlige ohne Mehraufwand ihrem autistischen Verlangen nach Selbstergänzung genügen kann.“

¹²² Landfester (2000), hier S. 124.

gefährlichem Außenraum sowie durch einen ausgeprägten Hell-Dunkel-Kontrast manifestiere.¹²³ Gerhard Neumann entdeckt in der Erzählung zwei konkurrierende Zeichensysteme (Sprache und Objekt), deren Repräsentanten die Scuderi und Cardillac seien und die sich in einem Diskursfeld an der Schwelle zwischen feudalistischer Weltordnung und bürgerlichem Zeitalter/Eigentumskultur bewegten, was sich auch in einer Topographie zwischen höfischer Welt und Großstadtwelt niederschläge. Zudem verabschiede Hoffmann hier die Erkenntnismodelle der Aufklärung und bewege sich mit dem Fetisch und der „Fetischisierung der Zeichen des Ich und der Dinge“ auf eine neue, in die Moderne weisende Konzeption zu: „Die Erzählung ist das Zeugnis einer ‚modernen‘ Kunstauffassung, die, mit Hoffmann beginnend, besagt, daß die Zeichen in der Welt nicht mehr mimetische, gewissermaßen ‚ganzheitliche‘ Kraft besitzen, sondern Partialcharakter haben“, und: „Es ist Hoffmann, vielleicht als erstem, aufgefallen, daß die Welt der Moderne, in der das Wirkliche in der Maske des Unsichtbaren, das Unbewußte aber in derjenigen des reflektierenden Individuums aufzutreten beginnt, sich einer Form des Zeichens bedienen muß, welche diesem Moment von Präsenz und Entzug, von Wahrnehmung und Unsichtbarkeit, von Anerkennung und Verleugnung Rechnung trägt“.¹²⁴

2.2 Absurdes Erzählen – Das Textlabyrinth

An einer Stelle der Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* sagt Olivier Brußon rückblickend über seinen Aufenthalt bei Cardillac, er sei dort wie „Gefangen“ gewesen in einem „Labyrinth des Verbrechens“ (835). Dabei lässt sich die Metapher vom „Labyrinth des Verbrechens“ jedoch zugleich als ein Bild für den Text selbst verstehen, der, wie es im Folgenden nachzuweisen gilt, mit seinen abgründigen Schilderungen letztlich ins Unüberschaubare führt und aufgrund von Brüchen und Störungen in seinem Innern mindestens ebenso „zerrissen“ (835) ist wie Brußon dies von sich behauptet.

2.2.1 „Da blühen die Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüche nur so“

In einer Notiz zum Februar 1820 schreibt Rahel Varnhagen von Ense in ihrem *Buch des Andenkens* (3. Theil, Berlin 1834) über Hoffmanns Erzählung:

Es ist doch ganz unbegreiflich, daß grade Undine so viel Aufsehen gemacht hat, und nun wieder Mlle. de Scudéry von Hoffmann so viel erregt. Beide Piecen tragen ihren Wurm von Haus aus in sich: ihren eigenen Tod. Der Plan ist den Autoren nicht klar geworden. (RV 3 13)

¹²³ Vgl. Wigbers (2003).

¹²⁴ Neumann (2002), hier resp. S. 188, S. 198 und S. 205.

Im Fortgang ihrer Kritik weist Rahel Varnhagen auf die Unschlüssigkeit der gesamten Erzählung hin:

Hoffmanns Scudéry ist nun gar der Gerichtsstube – um das Edlere vom Gericht zu nennen – nahe geblieben, und „soviel Worte, soviel Lügen!“ Da blühen die Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüche nur so, auf einem eignen Felde, das wenigstens voller Diktion stehen sollte: die man aber ganz vermißt. (RV₃ 13f.)

Offenbar ganz im Gegensatz zu der breiten Lesergemeinde stößt Rahel Varnhagen also hier auf „Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüche“. Um welche genau es sich dabei handelt, macht die Fortsetzung des Eintrags deutlich:

Ludwigs XIV. Zeit ist ganz willkürlich gewählt, da nichts als zwei Namen, die der Damen Maintenon und Scudéry, beibehalten sind; und die einiger Straßen. Die Leute sprechen bei St. Denys, und nicht bei dem König der Schicklichkeit, dessen Gesetze darüber noch gelten. Seine Polizei ist, in den wichtigsten Fällen von Raub und Mord, wovon der erste sogar Henriette von England betrifft, die schlechteste von der Welt. Sie findet, trotz persönlichem Schreck, und Keuchen bei der Untersuchung des Hauses und der Nachbarmauer des Goldschmidts, nichts; obgleich uns Hoffmann nachher sehr Handgreifliches finden läßt. Mlle. Scudéry behält geduldig den reichsten Schmuck Frankreichs von einem toll sich gebärdenden Goldschmidt: und dies, im Zimmer der Mad. Maintenon vorgegangen, bleibt auch in Paris ohne alle Nachrede und Folgen, bei den größten Nachspürungen über Gift und Mord, und bei einem eigenen Tribunal zur Untersuchung dieser Gräuel. Der Pflegesohn der Mlle. meldet sich nie bei ihr, als wenn es Hoffmann nötig hat! – Bei Ludwig XIV. geht man nur so in sein Konseil, wie an die Theaterkasse. Der gepanzerte Offizier spielt sein Stückchen allein; und meldet nur seinen gewonnenen Krieg der Dame, wenn es Zeit ist: keiner Polizei, keiner *chambre ardente*. Der Goldschmidt ist der größte Künstler, weil er ein Juwelenfresser schon im Mutterleib werden mußte. Wie hideux, krankhaft, unnütz, und ohne allen sittlichen Grund und Kampf eigentlich! wie ein Wasserscheuer, dem man das Beißen verzeihen muß. Wie die Mutter zu der *fausse couche* gekommen, ist wieder ein anderes Plaisir. *Tel est le bon plaisir* – von Hoffmann. Und *vive l'auteur!* schreit das deutsche Publikum. Nicht zum Verstehen. (RV₃ 14f.)

Was Rahel Varnhagen hier als Vorwurf gegenüber der Erzählung formuliert, lässt nicht nur das aus zeitgenössischer Sicht Schockierende des Textes hervortreten, ihr Urteil stellt bereits eine erste Dokumentation des Widerspruches dar, wenn auch aus gänzlich negativer Perspektive („Wie hideux, krankhaft, unnütz, und ohne allen sittlichen Grund und Kampf eigentlich!“). Ihre Kritik soll zugleich den Weg zu einer Gesamtanalyse der erzählerischen Brüche in Hoffmanns Text bahnen, die aus ganz anderer Sicht versucht, ein Netz von bislang unentdeckten Widersprüchen an den Tag zu bringen, wodurch erst die Systematik erkennbar zu werden verspricht, die letztlich hinter diesen Erscheinungen steckt. Dabei wird auf diejenigen Elemente, die in der Forschung vereinzelt bereits reflektiert wurden, an entsprechender Stelle jeweils hingewiesen.

2.2.2 Absurde Eingangsszene

Genau betrachtet birgt schon die allererste Szene der Erzählung einige der flagrantesten Widersprüche in sich. Beim Einstieg in den Text stellt sich eine zunächst vielleicht überraschend anmutende Frage: Ist das Fräulein eigentlich schwerhörig? Die Frage ist jedoch beileibe nicht so unbegründet wie es vorerst scheinen mag. Von Anfang an geht es in dem Text nämlich ganz offenbar auch um die Hörbarkeit von Situationen und Ereignissen. Allein in der ersten kurzen Szene, in der der Fremde (Olivier) nachts „hart und heftig“ (780) an die Tür der Scuderi anklopft, um Einlass zu verlangen, geht es in unterschiedlichen Situationen gleich siebenmal darum, dass bzw. ob jemand (die Martiniere, Olivier) etwas „hört“/„vernimmt“. ¹²⁵ Auffällig ist allerdings, dass das Fräulein selbst, wenn man den Schilderungen der Eingangsszene Glauben schenkt, offenbar ein sehr schlechtes Gehör haben müsste. Denn von dem lauten Auftritt Oliviers mitten in der Nacht hört sie angeblich nicht das Geringste. Dies wird zumindest dadurch suggeriert, dass die Martiniere dem ahnungslosen Fräulein „am andern Morgen“ erst einmal „erzähl[en]“ muss, „was sich in voriger Nacht zugetragen“ (795). Entgegen der anfangs geäußerten Befürchtung der Martiniere, dass der Anpochehende „alles aus dem Schlafe wecke“ (781), geht der ganze Auftritt also allem Anschein nach völlig an der Scuderi vorbei. Das ist umso erstaunlicher, als das Fräulein – wie im Text mehrmals betont wird – bei der Ankunft des Fremden ja gar nicht schläft, sondern hellwach ist ¹²⁶ und „noch einige Verse aufschreibt“ (781). Davon ausgehend stellt sich freilich auch die Frage, warum die Bediensteten das Fräulein überhaupt erst „am andern Morgen“ von dem Vorfall unterrichten. Um jedoch die ganze Absurdität der Szene fassen zu können, muss man sich die konkrete auditive Situation sowie auch die Architektur des Hauses vergegenwärtigen.

Da ist also einerseits das „kleine Haus“ (780) der Scuderi in einer fast träumerischen Stille der Pariser Nacht. Da ist andererseits jedoch der Fremde, der Eindringling, der urplötzlich „hart und heftig“ an das Haus anschlägt, „daß es im ganzen Flur laut widerhallte“ (780). Die „Schläge“ „dröhnen“ nicht nur durchs Haus, sie „donnerten“ (780). Nun ist da die Kammerfrau, die Martiniere, die, während es so „an der Haustür tob[t]“ (781), „auf den Flur“ hinausläuft (780) und

¹²⁵ Vgl. 780: „Sie [die Martiniere] hörte die wiederholten Schläge“; ebd.: „da vernahm sie ganz deutlich die Stimme des Anpochenden“; 781: „Sie rief nun mit lauter Stimme, so, daß es der unten vernahmen konnte“; 782: „Die Martiniere vernahm, wie der Untenstehende bei diesen Worten vor tiefem Schmerz stöhnte und schluchzte“; 783: „aber in dem Augenblick ließ sich auf der Straße das Geklirr von Waffen, der Huftritt von Pferden hören“; ebd.: „Nun hörte sie die Schlüssel klirren, die sie im Schloß der Haustüre hatte stecken lassen“; 784: „Frau Martiniere, denk ich [Baptiste], hat einen leisen Schlaf, die wird’s wohl hören, wenn ich leise und säuberlich anpoche an die Haustüre“.

¹²⁶ Vgl. 784, wo Baptiste zur Martiniere sagt: „Der Mensch wußte, wie Ihr erzählt, daß Ihr allein wart mit dem Fräulein, ja sogar, daß sie noch wachte bei ihren Schriften“.

vom „Fenster“ herab ruft, wer dort solchen Lärm veranstalte (781). Vom Flur aus ruft sie nun „mit lauter Stimme“ ins Haus hinein, und zwar so laut, dass es selbst „der unten vernahmen konnte“: „Baptiste, Claude, Pierre, steht auf, und seht einmal zu, welcher Taugenichts uns das Haus einschlagen will!“ (781) Nach einem längeren Wortwechsel zwischen der Obenstehenden und dem Fremden unten an der Tür holt die Martiniere schließlich „die Schlüssel herbei“ (782), aber: „So wie sie die Türe kaum geöffnet, drängte sich ungestüm die im Mantel gehüllte Gestalt hinein und rief, der Martiniere vorbeischreitend in den Flur, mit wilder Stimme: ‚Führt mich zu Euerm Fräulein!‘“ (782). Und als die Martiniere nicht reagiert, schreit der Eindringling „noch wilder als zuvor: ‚Führt mich zu Euerm Fräulein, sage ich Euch!‘“ (782).

Der Text gibt sich offenbar alle Mühe, auf die gewaltige Lautstärke im Haus hinzuweisen. Und kurz bevor der Eindringling zur Tür herausstürzt, hat er im „Hausflur“ noch den „Leuchter“ auf den „Boden“ „hingeworfen“ (784); man kann sich das Geräusch vorstellen, das dadurch verursacht worden sein muss. Zudem erfährt man an dieser Stelle aber auch einiges über den Bauplan des Hauses, in dem sich die gesamte Szene abspielt. So wird deutlich, dass das Zimmer, in dem sich die Scuderi befindet, in dem ohnehin betont „kleine[n]“ Haus (780) nicht etwa weit entfernt vom Ort der Auseinandersetzung ist, sondern direkt daneben liegt, da der „Mensch“ nur „durch“ das „Gemach[...]“ der Martiniere „gehen“ muss, „um zu dem Fräulein zu gelangen“ (783). Und anfangs hatte die Martiniere zu allem Überfluss sogar noch „die Türe ihres Gemachs [...] offen gelassen“ (782). Freilich, auch die Architektur des Hauses ist nun nicht eben die zuverlässigste, wandert das Zimmer der Martiniere im Laufe der Szene doch von seiner anfänglichen Lage im oberen Stockwerk des Hauses unvermerkt hinunter auf das Erdgeschoss, und zwar direkt neben die Haustür.¹²⁷ Darin besteht aber nur ein weiterer Widerspruch der Eingangsszene, so wie auch der Erzähler offensichtlich eine Fehlaussage macht, wenn er anfangs behauptet, dass „die Martiniere [...] allein im Hause noch wachte“ (780), obwohl ja später mehrfach – und auffälligerweise mit genau demselben Wortlaut – berichtet wird, dass auch das Fräulein „noch wachte“ (784). – Nun jedoch soll die Scuderi, noch wach, bei all dem Lärm im Haus nichts von dem Eindringen des Fremden mitten in der Nacht und von dem lauten Streit mit der Martiniere bemerkt haben, obwohl sie sich gleich im Zimmer nebenan befindet, dessen Tür zudem die meiste Zeit offensteht? Das wäre wirklich nur dann vorstellbar, wenn das Fräulein gänzlich schwerhörig wäre. Dass dies aber keineswegs der Fall ist, sondern die Scuderi im Gegenteil offenbar äußerst gut hört, bemüht der Text sich nachdrücklich klarzustellen, nämlich an der Stelle der Erzählung, wo Olivier, der Fremde aus der Ein-

¹²⁷ Anfangs „rannte“ die Martiniere ja von „ihrem Zimmer“, ohne irgendwelche Treppen zu steigen, „hinaus auf den Flur“ (780), von wo aus sie zum „Fenster“ heraus zum Untenstehenden „hinab“ ruft (781). Später aber grenzt die Haustür, die sie dem Fremden schließlich „geöffnet“, direkt an die „Türe ihres Gemachs“ (782), das nun plötzlich ebenerdig ist.

gangsszene, nun in der Gewalt des Marechaussee-Beamten Desgrais, zum zweiten Mal in das Haus der Scuderi gelangt:

So wie damals, als Brußon das Kästchen brachte, wurde um Mitternacht an die Haustüre der Scuderi geklopft. Baptiste, von dem nächtlichen Besuch unterrichtet, öffnete. Eiskalter Schauer überlief die Scuderi, als sie an den leisen Tritten, an dem dumpfen Gemurmel wahrnahm, daß die Wächter, die den Brußon gebracht, sich in den Gängen des Hauses verteilten. (821)

Offenbar ganz im Gegensatz zur ersten Szene vermag die Scuderi hier also selbst die leisesten Geräusche im Haus zu hören; auch die „leisen Tritte[...]“ und das „dumpfe[...] Gemurmel“ entgehen ihr nicht. Und überhaupt scheint das ganze Haus sehr hellhörig zu sein, da man vom Aufenthaltspunkt der Scuderi aus ja sogar das Schleichen der Wächter „in den Gängen des Hauses“ vernehmen kann. Hinzu kommt, dass dieser Passus ausdrücklich auf die Eingangsszene zurückverweist („So wie damals“), wodurch der Text selbst schon einen Vergleich der beiden einander widersprechenden Stellen nahelegen scheint. Etwas später wird geschildert, wie Olivier mitten in seinem Geständnis einmal kurz aufschreit, worauf eine prompte Reaktion der Wächter folgt: „Es wurde draußen unruhig, man ging hin und her“ (824). Im Haus der Scuderi entgeht also offenbar nichts dem Gehör, und so wirken die Schilderungen der Eingangsszene, wenn man die akustische Ebene der Erzählung mit einbezieht,¹²⁸ nur umso unverständlicher und eigenartiger.

Ein geheimer, jedoch selbst nur unvollkommener Ausweg aus der paradoxen auditiven Situation der Eingangsszene führt über den Quellenvergleich, da dieser zumindest auf eine partielle Erklärung des in der ersten Szene Vorgefallenen hindeutet, allerdings zuletzt ohne den inneren Widerspruch des Geschehens aufheben, geschweige denn das durch ihn verursachte Befremden beseitigen zu können.¹²⁹ Gänzlich unauflösbar bleiben die anderen bisher festgestellten Widersprüche, die ‚Verschiebung‘ des Zimmers der Martiniere und die gegensätzlichen Aussagen des Erzählers. Unauflösbar bleibt auch eine weitere Ungereimtheit in der Eingangsszene, nämlich die konkrete Handlungsweise des nächtlichen Eindringlings.

¹²⁸ Post (1976), S. 133-135, hat bereits auf die Bedeutung akustischer Signale in dem Werk hingewiesen, indem er die Schläge Oliviers an die Tür der Scuderi, den Auftakt zu der Erzählung, als „Klopf-Zeichen“ versteht, „als akustische Signale, die in ihrem Ausdruckswert über eine reine Handlungsbezogenheit hinausgehen“ (S. 133). Er sieht das Klopfen einerseits als Zeichen von Bedrohung und Gefahr, andererseits aber auch von einem Flehen um Hilfe. Die erste Bedeutung führt ihn zu einem Vergleich mit den *Bergwerken zu Falun*, wo das Klopfen eine ähnliche Funktion einnehme wie im *Fräulein von Scuderi*, so wie überhaupt in den Erzählungen der *Serapions-Brüder* des Öfteren Klopfzeichen zu vernehmen seien.

¹²⁹ Vgl. dazu 2.4.1.

Bei seinem gewaltsamen Versuch, an der Martinere vorbei- und zur Scuderi vorzudringen, zieht der „Mensch“, da die Kammerfrau „standhaft“ bleibt und den Zimmereingang versperrt, plötzlich ein „Stilet“ hervor, mit dem er den Durchgang erzwingen will (783). Als aber gerade „in dem Augenblick“ die Marechaussee „auf der Straße“ zu hören ist und die Martinere um „Hülfe“ schreit, reißt er ihr den „Leuchter“ aus der Hand, „verlöscht [...] die Kerzen“ und gibt ihr „ein Kästchen in die Hände“ (783), und zwar genau in dieser Reihenfolge. Dabei lässt er – dies wird im Text auffälligerweise noch nachträglich klargestellt – bis zu seiner endgültigen Flucht aus dem Haus keinen der Gegenstände jemals los.¹³⁰ Da fragt sich doch, wie viele Hände Olivier eigentlich haben soll. – Fürwahr, das müsste ein merkwürdiger Eindringling sein, der, das „Stilet“ in der einen Hand, den „Leuchter“ (wozu auch eigentlich?) in der anderen, auch noch mit einem „Kästchen“ zu hantieren beginnt. Besonders bedrohlich würde der ganze so dargebotene Auftritt jedenfalls nicht mehr wirken.

Die gesamte Eingangsszene ist absurd; das zeigt sich an den dargelegten Widersprüchen sowie auch, worauf später einzugehen ist, an dem Verhalten bestimmter Figuren. Dabei soll die ‚Eingangs‘-Szene die ganze Erzählung ja erst eröffnen. Der Einstieg des Lesers in den Text, in das brüchige Erzählgebäude, scheitert letztlich jedoch ebenso wie Oliviers missglückter Einstieg in das Haus der Dichterin, der damit auf autoreflexiver Ebene zu einer Spiegelung der Situation des Lesers wird. Vor diesem Hintergrund erlangt das Konzept des „Absurden“, das in größerem Zusammenhang bislang noch nicht mit Hoffmanns Werk in Verbindung gebracht wurde,¹³¹ eine eminent wichtige Bedeutung. Das Absurde erscheint geradezu als das zentrale Moment des Textes überhaupt.

2.2.3 Ein Kriminalfall ohne letzte Lösung

Man könnte fragen, wie ich wohl dazu gekommen bin, diese juristische Rügen in ein Märchen zu bringen?, u[nd] ich kann nur darauf antworten, daß jeder Schriftsteller von seinem Metier nicht abläßt, sondern sich an Schilderungen daraus ergötzt. (SW₆ 519)

¹³⁰ Wie Baptiste bei seiner Rückkehr umständlich berichtet, hat der Eindringling, als er „aus dem Hause [...] stürzt“, noch immer „das blanke Stilet in der Faust“ (784); und kurz darauf finden die beiden Bediensteten, als sie „in den Hausflur“ treten, „den Leuchter auf dem Boden, wo der fremde Mensch ihn“ – so wird eigens angemerkt – „im Entfliehen hingeworfen“ (784), also erst nachdem er der Martinere das Kästchen übergeben hatte.

¹³¹ Allein Nock (1962) weist auf Aspekte des „Nonsense“ bei Hoffmann hin, welchen er allerdings als rein „delightful“ (S. 66) ansieht, während Planta (1958) in seiner Arbeit zu *Das fremde Kind* über Hoffmann anmerkt: „Wie die heutigen Existenzialisten gelangt er zu einer Bejahung des Absurden“ (S. 29).

Die Absurdität der Eingangsszene wird noch überboten durch die Unstimmigkeiten des in der Erzählung geschilderten Kriminalfalls. Bei einem genauen Vergleich der Indizien, Tatbestände und Aussagen zeigt sich nämlich, dass die ‚Lösung‘ des Falles, wie sie schließlich erbracht wird, alles andere als einwandfrei ist.

Cardillacs Täterschaft hinsichtlich der Raubmordserie in Paris wird in dem Geständnis dargelegt, das Olivier der Scuderi macht. Der Vermutung einer „Gaunerbande“ (790), die hinter den Verbrechen stecken soll, bereitet der Goldschmiedsgeselle dort ein Ende: „Nie hat es eine solche Bande gegeben. Cardillac *allein* war es, der mit verruchter Tätigkeit in der ganzen Stadt seine Schlachtopfer suchte und fand“ (830). Das Tatmotiv wird in einem Geständnis mitgeteilt, das Cardillac seinem Gesellen gegenüber abgelegt habe, das in der Erzählung jedoch allein von Olivier selbst überliefert wird. Als Anlass zu den Verbrechen wird die seelische „Todesfolter“ angegeben, der Cardillac infolge der traumatischen ‚Urgeschichte‘ ausgesetzt gewesen sei, wenn er „einen reichen Schmuck abgeliefert“, und die ihn schließlich zum Mord an dem Käufer getrieben habe (834). Wenn man diese Aussagen, wie sie im letzten Drittel der Erzählung von Olivier übermittelt werden, allerdings mit den konkreten Tatbeständen vergleicht, wie sie gegen Anfang der Erzählung geschildert wurden, zeigen sich flagrante Unstimmigkeiten. Eingangs ist von einer von Morden begleiteten Raubserie die Rede:

Eine Gaunerbande schien es darauf angelegt zu haben, alle Juwelen in ihren Besitz zu bringen. Der reiche Schmuck, kaum gekauft, verschwand auf unbegreifliche Weise, mochte er verwahrt sein wie er wollte. Noch viel ärger war es aber, daß Jeder, der es wagte, zur Abendzeit Juwelen bei sich zu tragen, auf offener Straße oder in finstern Gängen der Häuser beraubt, ja wohl gar ermordet wurde. (790)

Wirkt diese Schilderung auch, recht besehen, seltsam lapidar („Noch viel ärger“, „ja wohl gar ermordet“), so stimmt sie immerhin noch ungefähr mit dem überein, was Cardillac laut Oliviers Erzählung berichtet haben soll. Zuerst habe Cardillac allein „Diebeskünste“ – eine prägnante Amalgamierung von „Diebstahl“ und „Kunst“ – betrieben:

Da legt’ ich mich endlich auf Diebeskünste. Ich hatte Zutritt in den Häusern der Großen, ich nützte schnell jede Gelegenheit, kein Schloß widerstand meinem Geschick und bald war der Schmuck, den ich gearbeitet, wieder in meinen Händen. (833)

Dann jedoch habe Cardillac schließlich die „Mordlust“ befallen, und fortan habe er seine Opfer nicht nur beraubt, sondern getötet (833). Zwar fehlt in der ersten Schilderung jeder Hinweis auf eine solche chronologische Entwicklung vom Raub zum Mord, und auch Cardillacs freier „Zutritt in den Häusern der Großen“ und sein geradezu übermenschliches „Geschick“ mögen etwas verwunderlich erscheinen, doch könnte man dies insgesamt noch akzeptieren. Das ändert sich allerdings schon mit der nächsten Schilderung. Gegen Anfang des Textes heißt es über die Verbrechen:

Die mit dem Leben davon gekommen, sagten aus, ein Faustschlag auf den Kopf habe sie wie ein Wetterstrahl niedergestürzt, und aus der Betäubung erwacht, hätten sie sich beraubt, und am ganz andern Orte als da, wo sie der Schlag getroffen, wieder gefunden. (790)

Auch Cardillac soll zwar – in einer irgendwie unangemessenen, fast komisch wirkenden Formulierung – berichtet haben, wie er es manchmal „bei einem tüchtigen Faustschlage“ habe „bewenden lasse[n]“ (835). Dass sich aber die Beraubten „am ganz andern Orte“ wiederfinden, „als da, wo sie der Schlag getroffen“, ist mit dem Bericht von bzw. über Cardillac schlecht vereinbar, da es Cardillac bei seinen impulsiven Taten angeblich doch nur darum geht, den Schmuck so schnell wie möglich wiederzuerlangen, um endlich „Ruhe“ zu finden (834). Dass er die Beraubten nach der Tat etwa noch durch die halbe Stadt transportiert habe, geht an keiner Stelle aus dem Bericht hervor und entspräche ja auch gar nicht der besagten Logik seiner Triebstruktur. Noch sehr viel deutlicher tritt die Widersprüchlichkeit aber an der scheinbar beiläufigen Bemerkung gegen Anfang des Textes zutage, dass in Paris die „Ermordeten [...] beinahe jeden Morgen auf der Straße oder in den Häusern lagen“ (790). Wenn diese Bemerkung stimmt, dann schließt sie Cardillac – zumindest aus den in der Erzählung entwickelten Motiven – als alleinigen Täter aus. Wie in dem von Olivier überlieferten Bericht Cardillacs deutlich wird, ermordet der Goldschmied ja nur seine eigenen Kunden, um den soeben verkauften Schmuck zurückzuerlangen; und erst von seinen Kunden selbst, so erfährt man aus der Erzählung des Grafen von Miossens, erhält er bei der Ablieferung des Schmucks die nötigen Informationen für die Ausführung der Verbrechen.¹³² Nun benötigt Cardillac aber – wie im Text zweimal ausdrücklich betont wird – genau „acht Tage[...]“ für die Fertigstellung einer Arbeit (800, 801). Er hat also weniger als einen Kunden pro Woche. Demzufolge ist es schlechterdings nicht möglich, dass Cardillac „beinahe jeden Morgen“ einen Kunden ermordet habe, ganz zu schweigen von den noch zwischendurch begangenen Diebstählen. Nicht selten scheinen sich in einer Nacht sogar mehrere Verbrechen zu ereignen.¹³³ Es stellt sich sogar die Frage, ob überhaupt ein einzelner Mann ein derartiges Verbrechenspensum zu bewältigen in der Lage wäre. Darauf deutet in ähnlicher Weise bereits Michael Rohrwasser hin.¹³⁴ Auch die konkrete

¹³² Vgl. 843f., wo Miossens behauptet, dass sein „Verdacht“ gegenüber Cardillac geweckt wurde, als der Goldschmied „sich genau erkundigte, für wen ich den Schmuck bestimmt, und als er auf recht listige Art meinen Kammerdiener ausgefragt hatte, wenn ich eine gewisse Dame zu besuchen pflege.“

¹³³ Vgl. 791: „Das Viertel der Stadt, in dem er [Desgrais] sich gerade befand, blieb verschont, während in dem andern, wo Keiner Böses gehant, der Raubmord seine reichen Opfer erspähte.“ Es handelt sich also offensichtlich um mehrere „Opfer“.

¹³⁴ Vgl. Rohrwasser (2000), S. 59f.: „War denn Cardillac tatsächlich der zur Fahndung ausgeschriebene Serienmörder? Konnte er (allein) der Mörder aller jener Opfer sein, von denen in der Erzählung die Rede ist? Dagegen spricht vor allem die schnelle Frequenz der Serie und die Langsamkeit von Cardillacs Produktion. Der

Vorgehensweise bei den Verbrechen jedoch ist mit der Vorstellung eines einzelnen Täters wohl nur schwer in Einklang zu bringen, finden sich doch Beispiele, „daß der Diener“, der in der nächtlichen Stadt mit einer „Leuchte“ vorangehen musste, „mit Steinwürfen geängstet, und der Herr in demselben Augenblick [!] ermordet und beraubt wurde“ (790). – Die Frage ist also mehr als berechtigt, ob die „Aufklärung“ des Falles, die Olivier mit seiner Erzählung verspricht (831), wirklich so einwandfrei ist, wie dies zunächst behauptet wird.

Nun möchte man vielleicht einwenden, dass es Hoffmann in seinen ‚romantischen‘ Texten auf Genauigkeit gar nicht ankomme und dass die penible Demontage der Einzelheiten des fiktiven Falles die Erzählung überstrapazierte. Gerade das Gegenteil trifft aber zu: Die Texte E.T.A. Hoffmanns sind offenbar von solch komplizierter Bauart, dass nur eine äußerst detailversessene Analyse ihrer untergründigen Vielschichtigkeit gerecht zu werden scheint. Und dass Widersprüche und Ungereimtheiten in Hoffmanns Werken generell wohl nicht von ungefähr zustande kommen, sondern aus einem ganz bestimmten Grund erfolgen, hat auch John M. Ellis bereits nahegelegt.¹³⁵ Dabei kann und soll gar nicht behauptet werden, dass restlos alle hier aufzuzeigenden Elemente einer bewussten Strategie des ‚empirischen Autors‘ zuzuschreiben wären, sehr wohl aber, dass sie der Anlage und Intention des ‚Textes‘ entsprechen, der ja – zumindest teilweise – unabhängig vom Autorbewusstsein gedacht werden muss. Was allerdings die bewusste Seite angeht, so weiß man immerhin aus Überlieferungen, aus Gutachten und den Berichten von Bekannten und Beteiligten, dass E.T.A. Hoffmann ein sehr gewissenhafter und vor allem ein unerbittlich genauer Richter war. Davon geben die juristischen Schriften Hoffmanns, welche die DKV-Ausgabe im Gesamtzusammenhang zugänglich gemacht hat, ein lebendiges Zeugnis ab. So lässt sich etwa in einem strafrichterlichen Gutachten wie dem zum ‚Fall Wilhelm S.‘ (SW₆ 641-657) nachlesen, wie Hoffmann einen Vorfall Punkt für Punkt auseinandernimmt, jedes erdenkliche Detail erwägt, die entfernteste Möglichkeit mit einbezieht und gegebene Aussagen immer wieder auf ihre Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit hin überprüft. Dass der Richter Hoffmann auch im *Fräulein von Scuderi* von seinem „Metier“ nicht abgesehen hat, dürfte offensichtlich sein. Mit dem

Erzähler unterstreicht, wie Cardillac die Übergabe der Schmuckstücke ‚von Woche zu Woche, von Monat zu Monat‘ hinauszögert, während der Mörder beinahe täglich zuschlägt – ‚jeder der es wagte, zur Abendzeit Juwelen bei sich zu tragen‘, wurde ‚beraubt, ja wohl gar ermordet‘.“ Davon abgesehen hätte, wie Rohrwasser betont, die Verbindung zwischen Schmuckkauf und Mord der Polizei ja eigentlich „längst auffallen müssen“ (ebd., S. 60).

¹³⁵ Vgl. Ellis (1983), S. 31 u. S. 35: „Seine Kritiker neigen noch immer dazu, auffallende Ungereimtheiten und Folgewidrigkeiten in seinem Werk zu finden und sie als Flüchtigkeitsfehler eines Schriftstellers abzutun, den seine überreiche Erfindungsgabe zuweilen irregeführt habe. [...] Hoffmann ist in Wirklichkeit ein Schriftsteller, der unscheinbare Einzelheiten behutsam und sogar listig manipuliert, so daß der Leser seine ganze Aufmerksamkeit auf die Rätsel lenken muß, die durch Hoffmanns wohlherwogene ‚Fehler‘ erzeugt werden“.

Unterschied allerdings, dass der Autor, so scheint es, im Fiktiven tat, was der Richterberuf ihm nicht gestattete: mit der Glaubwürdigkeit und ‚Wahrheit‘ des Falles – und das heißt auch: mit den Möglichkeiten und der Unmöglichkeit des Wirklichen – ein abgründtiefes Spiel aufzunehmen.

Eine beunruhigende erste Zwischenbilanz also: Der Goldschmied Cardillac kann aus den entwickelten Motiven eigentlich, wenn die Schilderungen auch nur ansatzweise stimmen würden, nicht der alleinige Täter sein. Bereits damit nimmt das Happy End, das den Untergang des Goldschmieds feiert und die Freilassung und Restitution der ‚Unschuldigen‘ erwirkt, einen verstörenden Charakter an. Ab einem gewissen Punkt möchte man fast den Eindruck gewinnen, als sei Cardillac als Sündenbock gestorben, sodass die (Mit-)Verantwortlichen nun in aller Freiheit ihre Tätigkeiten fortsetzen könnten. Denn letzten Endes will doch auch das eher unbeholfene und gutmütig-komische Auftreten Cardillacs in der einzigen Szene, in der man ihn unmittelbar zu Gesicht bekommt,¹³⁶ nicht so recht zum dämonischen Wesen der Morde und Verbrechen passen. Und auch das an die Scuderi gerichtete Dankeschreiben der „Unsichtbaren“, die „an der Schwäche und Feigheit das Recht des Stärkern üben“ wollen (797), steht schließlich nicht in Einklang mit der angegebenen Verbrechenmotivation Cardillacs.¹³⁷

Doch so einfach scheinen Hoffmanns Texte nicht zu funktionieren, dass die Brüchigkeit der Schilderungen eine andere ‚Lösung‘ anbieten würde, und sei diese auch noch so unbehaglich und zerrüttend: Der Text führt letzten Endes jede nur erdenkliche Auflösung des Geschehens ‚ad absurdum‘. Dabei wird die Widersprüchlichkeit in den Schilderungen der Cardillac zur Last gelegten Verbrechen von der Brüchigkeit des eigentlich zentralen Kriminalprozesses um den Mord an dem Goldschmied selbst noch übertroffen.

Anfangs steht Olivier Bruçon unter Mordverdacht. Die Überzeugung des Polizeipräsidenten la Regnie, dass Olivier – entgegen seiner eigenen Behauptung, dass Cardillac in seiner Gegenwart auf der Straße „niedergestoßen worden“ sei (814) – in Wirklichkeit seinen Meister selbst ermordet habe und überdies wohl auch mit den Raubmorden „in Beziehung“ stehe (815), gründet neben einigen weiteren Indizien zunächst auf folgendem Umstand: „Erwiesen ist es bis zur vollkommensten Gewißheit, daß Cardillac in jener Nacht das Haus nicht verließ, mithin ist Oliviers Behauptung, er sei mit ihm wirklich ausgegangen, eine freche Lüge“ (814). Dabei kann sich la Regnie auf die Aussagen zweier Zeugen berufen, die in der Mordnacht in Cardillacs Hause waren:

¹³⁶ Vgl. 802-804, z.B. 803: „Cardillac hörte alles schweigend mit niedergeschlagenen Augen an. Nur mitunter stieß er ein unvernünftiges Hm! – So! – Ei! – Hoho! – aus und warf bald die Hände auf den Rücken, bald streichelte er leise Kinn und Wange.“

¹³⁷ Rohrwasser (2000), S. 59, notiert diesbezüglich: „Und war es denn überhaupt Cardillac, der den Dankesgruß an die Scuderi schrieb und ihr das Geschmeide schickte? In die Psychologie des Mörders, der in Tag und Nacht gespalten war wie Jekyll und Hyde, fügt der frivole Ton sich jedenfalls nicht.“

Die Haustüre ist mit einem schweren Schloß versehen, welches bei dem Auf- und Zuschließen ein durchdringendes Geräusch macht, dann aber bewegt sich der Türflügel widrig knarrend und heulend in den Angeln, so daß, wie es angestellte Versuche bewährt haben, selbst im obersten Stock des Hauses das Getöse widerhallt. Nun wohnt in dem untersten Stock, also dicht neben der Haustüre, der alte Meister Claude Patru mit seiner Aufwärterin, einer Person von beinahe achtzig Jahren, aber noch munter und rührig. Diese beiden Personen hörten, wie Cardillac nach seiner gewöhnlichen Weise an jenem Abend Punkt neun Uhr die Treppe hinab kam, die Türe mit vielem Geräusch verschloß und verrammelte, dann wieder hinauf stieg, den Abendsegen laut las und dann, wie man es an dem Zuschlagen der Türe vernahmen konnte, in sein Schlafzimmer ging. Meister Claude leidet an Schlaflosigkeit, wie es alten Leuten wohl zu gehen pflegt. Auch in jener Nacht konnte er kein Auge zutun. Die Aufwärterin schlug daher, es mochte halb zehn Uhr sein, in der Küche, in die sie über den Hausflur gehend gelangt, Licht an und setzte sich zum Meister Claude an den Tisch mit einer alten Chronik, in der sie las, während der Alte seinen Gedanken nachhängend bald sich in den Lehnstuhl setzte, bald wieder aufstand, und um Müdigkeit und Schlaf zu gewinnen, im Zimmer leise und langsam auf und ab schritt. Es blieb alles still und ruhig bis nach Mitternacht. Da hörte sie über sich scharfe Tritte, einen harten Fall, als stürze eine schwere Last zu Boden, und gleich darauf ein dumpfes Stöhnen. In Beide kam eine seltsame Angst und Beklommenheit. Die Schauer der entsetzlichen Tat, die eben begangen, gingen bei ihnen vorüber. – Mit dem hellen Morgen trat dann ans Licht, was in der Finsternis begonnen. (814f.)

Zwar werden diese Zeugenaussagen (scheinbar) entkräftet durch Oliviers spätere Behauptung, dass Cardillac zur Ausführung der Verbrechen eine geheime „Treppe“ in seinem Haus benutzt habe, „um heimlich aus- und einschlüpfen zu können“ (834), doch wird der Bericht von Claude Patru und seiner Aufwärterin zunächst als die Schlüsselaussage des gesamten Kriminalprozesses verstanden. Von keiner anderen Stelle aus lässt sich allerdings besser zeigen, wie der Text selbst jede kriminalistische ‚Erkenntnis‘ hintertreibt, wie brüchig der gesamte Prozess um Cardillac und Olivier ist und welch fragliche ‚Lösung‘ des Falles im Grunde genommen am Ende vorliegt.

So wie bereits in der Eingangsszene geht es auch hier in den Zeugenberichten um das Hören und die Hörbarkeit von Ereignissen. Zunächst fällt allerdings auf, dass ab einem gewissen Zeitpunkt („nach Mitternacht“) nur noch eine Zeugenaussage überliefert zu sein scheint, und zwar die der Aufwärterin: „Da hörte sie über sich scharfe Tritte“. Der „alte Meister“, „seinen Gedanken nachhängend“, wird wohl trotz seiner „Schlaflosigkeit“ zwischendurch ein wenig eingeknickt sein. Dafür wird die andere Zeugin mit ihren „beinahe achtzig Jahren“ aber mit umso mehr Zuversicht als vertrauenswürdig dargestellt, schließlich ist sie ja „noch munter und rührig“; auf ihr liegen also, wie es scheint, alle Hoffnungen. Gewiss ist ihre ‚Rührigkeit‘ im Grunde allerdings kein besonders gültiges Kriterium für ihre Zuverlässigkeit als Zeugin. Die haarsträubende Unzulänglichkeit sämtlicher den Kriminalfall betreffenden Aussagen zeigt sich jedoch erst, wenn man den Bericht dieser beiden Zeugen mit den übrigen Textstellen vergleicht, die

sich auf die Mordnacht beziehen. Da ist zunächst Madelons Bericht von jener Nacht, wie sie ihn der Scuderi gegenüber abgegeben hatte:

Um Mitternacht war sie durch leises Klopfen an ihrer Stubentüre geweckt worden, und hatte Oliviers Stimme vernommen, der sie beschworen, doch nur gleich aufzustehen, weil der Vater im Sterben liege. Entsetzt sei sie aufgesprungen und habe die Tür geöffnet. Olivier, bleich und entstellt, von Schweiß triefend, sei, das Licht in der Hand, mit wankenden Schritten nach der Werkstatt gegangen, sie ihm gefolgt. Da habe der Vater gelegen mit starren Augen und geröchelt im Todeskampfe. Jammernd habe sie sich auf ihn gestürzt, und nun erst sein blutiges Hemde bemerkt. Olivier habe sie sanft weggezogen und sich dann bemüht, eine Wunde auf der linken Brust des Vaters mit Wundbalsam zu waschen und zu verbinden. Während dessen sei des Vaters Besinnung zurückgekehrt, er habe zu röcheln aufgehört, und sie, dann aber Olivier mit seelenvollem Blick angeschaut, ihre Hand ergriffen, sie in Oliviers Hand gelegt und beide heftig gedrückt. Beide, Olivier und sie, wären bei dem Lager des Vaters auf die Knie gefallen, er habe sich mit einem schneidenden Laut in die Höhe gerichtet, sei aber gleich wieder zurückgesunken und mit einem tiefen Seufzer verschieden. Nun hätten sie Beide laut gejammert und geklagt. Olivier habe erzählt, wie der Meister auf einem Gange, den er mit ihm auf sein Geheiß in der Nacht habe machen müssen, in seiner Gegenwart ermordet worden, und wie er mit der größten Anstrengung den schweren Mann, den er nicht auf den Tod verwundet gehalten, nach Hause getragen. So wie der Morgen angebrochen, wären die Hausleute, denen das Gepolter, das laute Weinen und Jammern in der Nacht aufgefallen, heraufgekommen und hätten sie noch ganz trostlos bei der Leiche des Vaters knieend gefunden. Nun sei Lärm entstanden; die Marechaussee eingedrungen und Olivier als Mörder seines Meisters ins Gefängnis geschleppt worden. (810f.)

„Um Mitternacht“ also sei Madelon „durch leises Klopfen an ihrer Stubentüre geweckt worden“ und darauf mit Olivier „nach der Werkstatt gegangen“, wo ihr Vater dann bereits „gelegen“ habe (810). Die Angaben, die Madelon hier macht, stimmen jedoch nicht mit den Aussagen der Wärterin überein: Wenn der „harte[...] Fall, als stürze eine schwere Last zu Boden“ (815), den die Aufwärterin gehört zu haben angibt, tatsächlich von dem Umstand herrührt, dass Olivier „den schweren Mann“ (811) auf den Boden niedergelassen hat, findet sich eine chronologische Ungereimtheit zwischen beiden Aussagen, denn als Olivier „um Mitternacht“ (810) an Madelons Zimmertür klopft, liegt Cardillac laut Madelons Bericht angeblich bereits in der Werkstatt, wo Olivier ihn niedergelassen hat, während die Aufwärterin doch ausgesagt hatte, es sei „bis nach Mitternacht“ „alles still und ruhig“ geblieben, erst danach habe sie „scharfe Tritte“ und „einen harten Fall“ gehört (815). Nach Madelons Bericht müsste Olivier den verletzten Cardillac also einige Zeit vor Mitternacht in die Werkstatt gebracht haben, nach dem Bericht der Aufwärterin aber eindeutig „nach Mitternacht“. Da Olivier, nachdem er Cardillac niedergelassen und Madelon geweckt hat, sich offenbar nur „mit wankenden Schritten“ (810) fortbewegt und überhaupt erstaunlich „sanft“ (811) zu handeln scheint, können die „scharfe[n] Tritte“ (815) auch nicht von der

Zeit nach dem Niederlassen Cardillacs herrühren. Die Aussagen Madelons und der Wärterin sind also in diesem Punkt zeitlich unvereinbar. Noch deutlicher aber wird die Inkongruenz an der Stelle von Madelons Bericht, wo sie die Aussagen, die die Hausleute ihr gegenüber gemacht haben sollen, wiedergibt: „So wie der Morgen angebrochen“, behauptet Madelon, „wären die Hausleute, denen das Gepolter, das laute Weinen und Jammern in der Nacht aufgefallen, heraufgekommen“ (811). Madelon zufolge sollen die Hausleute also „Gepolter“ und „laute[s] Weinen und Jammern“ gehört haben (811); die Wärterin selbst hatte jedoch lediglich ausgesagt, sie habe „scharfe Tritte, einen harten Fall [...] und gleich darauf ein dumpfes Stöhnen“ vernommen (815), von „laute[m] Weinen und Jammern“ (811) ist hier nicht im Entferntesten die Rede. Es scheint ganz so, als erinnere Madelon die Aussagen der Hausleute unwillkürlich ihrem eigenen emotionalen Bericht entsprechend um, dem zufolge sie und Olivier in der Nacht ja „laut gejammert und geklagt“ haben (811). Offensichtlich stimmt also mit Madelons Erzählung etwas nicht. Bevor diese aber näher untersucht wird, muss noch einmal der Bericht der Hausleute zur Sprache kommen, von dem Madelons Wiedererzählung sozusagen eine zweite, abweichende Version darstellt, und mit einer dritten Version dieses Berichts verglichen werden, die sich am Ende des Textes findet, wo der König „in einer Nacht“ durch seinen Kammerdiener Bontems in Cardillacs Haus Nachuntersuchungen zum Mordfall anstellen lässt (850). Im Umfeld dieser Nachforschungen zur Mordnacht heißt es:

Claude Patru, der Bewohner des untern Stocks, versicherte, die ganze Nacht habe es über seinem Kopfe gepoltert, und gewiß sei Olivier dabei gewesen, denn er habe seine Stimme genau erkannt. (850)

Nun ist es jedoch Teil der zutiefst ambivalenten Textzusammensetzung, dass nie deutlich wird, ob dieser Bericht Claude Patrus mit seiner uneindeutigen Zeitbestimmung „die ganze Nacht“ (850) tatsächlich eine Wiederholung der früheren Aussage zur Mordnacht darstellen soll oder ob er sich allein auf die „Nacht“ der Nachforschungen in Cardillacs Haus bezieht, in der „Bontems mit mehreren Leuten“ (850) über des Meisters Kopfe poltert. In allen beiden Fällen aber ist die vollkommene Absurdität der Geschichte garantiert. Im zweiten Fall ginge aus der Aussage Patrus hervor, dass in diesem merkwürdigen Kriminalfall der Hauptbeschuldigte selbst die Untersuchungen leitet.¹³⁸ Im ersten Fall hingegen, d.h. wenn die schon sprachlich ambige Wendung „die ganze Nacht“ auf die Mordnacht zu beziehen wäre, was der Text doch geradezu als Zweitbedeutung suggeriert, läge hier ein tiefer Widerspruch zu dem früheren Bericht vor. Während die Aufwärtlerin vorher ausgesagt hatte, es sei in der Mordnacht „alles still und ruhig bis nach Mitternacht“ geblieben und erst dann habe sie „über sich scharfe Tritte, einen

¹³⁸ Brooks/Whiting (2002), S. 82f., bemerken dazu: „Thus a man who days before was the prime suspect now orchestrates the condemnation of his dead master. His role in that search mirrors his control of the entire novella's progress toward its happy end.“

harten Fall“ gehört, „als stürze eine schwere Last zu Boden, und gleich darauf ein dumpfes Stöhnen“ (815), so wollte Meister Claude, der vorher ja gar nichts mitbekommen zu haben schien, nun plötzlich „die ganze Nacht“ Geräusche gehört haben, und zwar „habe es über seinem Kopfe gepoltert, und gewiß sei Olivier dabei gewesen, denn er habe seine Stimme genau erkannt“ (850). Solch haarsträubend widersprüchliche Aussagen führen jede auch nur erdenkliche Beweisführung ‚ad absurdum‘, und es entbehrt nicht einer gewissen Komik, wenn der „alte Meister“ (814) nun plötzlich aus seinem Schlummerzustand erwacht und Stimmen und Gepolter hören will.

Wie man das Erzählte auch zu wenden versucht, die grundlegende Brüchigkeit und Sinnlosigkeit der Geschichte lässt sich nicht beheben. Und nach den bisher aufgezeigten Widersprüchen ist es auch sicherlich kein Zufall, dass Hoffmanns Text, so viel vorweg, ausgerechnet in dem ersten Bericht von Claude Patru und seiner Wärterin, der gleichsam den Ausgangspunkt aller kriminalistischen Paradoxien markiert, einen deutlichen Bezug zu Heinrich von Kleists *Bettelweib von Locarno* herstellt, einem Text also, der selbst vollkommen brüchig und von Widersprüchen und Paradoxien ganz und gar durchsetzt ist.¹³⁹

Zurück zu Madelons Bericht von der Mordnacht. Sie sagt aus, „[s]o wie der Morgen angebrochen, wären die Hausleute [...] heraufgekommen [...]. Nun sei Lärm entstanden; die Marechaussee eingedrungen und Olivier als Mörder seines Meisters ins Gefängnis geschleppt worden“ (811). Diese Aussage kann aber, wenn man sie mit der kurz zuvor geschilderten Ankunft des Fräuleins von Scuderi vor Cardillacs Haus vergleicht, aus zeitlicher Sicht nicht stimmen. Denn von der adligen Dame heißt es, dass sie sich, als es bereits „hoher Morgen“ geworden war, zunächst einmal umständlich „ankleiden“ und dann erst die Kutsche bereiten und sich „zu dem Goldschmidt“ hinfahren ließ (808), wo sie schließlich nach einiger Zeit gesehen habe, wie der junge Mensch „fortgeschleppt“ wurde (809). Das also muss wohl schon gegen Mittag, zumindest aber am späten Vormittag gewesen sein, und keinesfalls bei Tagesanbruch, wie Madelon meint („So wie der Morgen angebrochen“). In ihrer Erzählung gibt Madelon zudem einen Bericht wieder, den Olivier ihr gegenüber in der Mordnacht abgeben habe und der ebenfalls nicht frei von Irritationen ist: „Olivier habe erzählt, [...] wie er mit der größten Anstrengung den schweren Mann, den er nicht auf den Tod verwundet gehalten, nach Hause getragen“ (811). In der Tat wäre es schon eine körperliche Leistung, wenn der „Jüngling“ (813) den betont „schweren Mann“, der an anderer Stelle als „breitschultrig und von starkem, muskulösem Körperbau“ beschrieben wird (799) und den Olivier auch seltsamerweise „nicht auf den Tod verwundet gehalten“, ganz allein durch mehrere Straßen hindurch bis zum Haus getragen hätte. Wie viel mehr Kraft aber müsste es verlangen, den schwerfälligen und breiten Mann ohne fremde Hilfe auch noch die ausdrücklich sehr „steile, schmale Treppe“ (834) des Geheimgangs hinaufzubefördern. Olivier selbst sagt dazu nur:

¹³⁹ Vgl. dazu 2.3.1.

„Ich lud ihn [...] auf die Schultern und schleppte ihn [...] durch den geheimen Gang hinauf in die Werkstatt“ (839).

In Oliviers Schilderung von der Mordnacht finden sich aber bei genauerem Hinsehen noch ganz andere Unstimmigkeiten. Er sagt aus:

So wie Cardillac nach dem Abendgebet sich wie gewöhnlich eingeschlossen, stieg ich durch ein Fenster in den Hof, schlüpfte durch die Öffnung in der Mauer und stellte mich unfern in den tiefen Schatten. (838)

Das ist in der Tat befremdlich. Hat denn nicht Desgrais in seinem Bericht noch ausdrücklich betont, dass „an der Mauer“ zu Cardillacs Haus „keine Spur einer Türe, eines Fensters, einer Öffnung“ (792) zu finden war? Und doch steigt Olivier „durch ein Fenster in den Hof“ (838), um Cardillac zu folgen.¹⁴⁰ Zuvor hatte der Meister, so berichtet Olivier, „nach dem Abendgebet sich wie gewöhnlich eingeschlossen“ (838). In Anlehnung an die Aussage Claude Patrus und seiner Aufwärterin muss es sich bei dem Zimmer, in das sich Cardillac nach dem Gebet „eingeschlossen“ hat, um dessen „Schlafzimmer“ handeln, denn die beiden Zeugen hatten ja gehört,

wie Cardillac nach seiner gewöhnlichen Weise an jenem Abend Punkt neun Uhr die Treppe hinab kam, die Türe mit vielem Geräusch verschloß und verrammelte, dann wieder hinauf stieg, den Abendsegen laut las und dann, wie man es an dem Zuschlagen der Türe vernehmen konnte, in sein Schlafzimmer ging. (815)

Wenn man der Aussage der beiden Zeugen in diesem Punkt Glauben schenkt, so hat Cardillac sein Schlafzimmer, in das er sich laut Olivier eingeschlossen hat, in dieser Nacht auch nicht wieder verlassen, denn: „Es blieb alles still und ruhig bis nach Mitternacht“ (815). Nun behauptet Olivier allerdings, dass Cardillac, nachdem er sich eingeschlossen habe, unbemerkt durch den Geheimgang auf die „Straße“ gelangt sei (838f.). Das ist jedoch ganz und gar unmöglich, denn der Geheimgang, den Cardillac genommen haben soll, führt nicht in sein Schlafzimmer, sondern, wie eindeutig aus dem Text hervorgeht, in die Werkstatt.¹⁴¹ Wenn

¹⁴⁰ Bergström (2000), S. 97, sieht einen ähnlichen Widerspruch zwischen der zitierten Feststellung Desgrais' und Oliviers Beschreibung von den „Fenstern des Hauses, die in den Hof gehen, den die Mauer einschließt“ (826). Bergström lässt offen, ob es sich dabei um eine „accidental [...] omission on Hoffmann's part“ oder um eine „deliberate contradiction“ handle.

Gegen den vorliegenden Widerspruch könnte man nun eventuell einwenden, dass sich Desgrais' Feststellung vielleicht allein auf die Hofmauer beziehe, während Oliviers Aussage der Hausmauer gelte. Selbst dann aber wäre kaum zu leugnen, dass die Gegenüberstellung der beiden Aussagen eine widersprüchliche Situation doch geradezu provoziert.

¹⁴¹ „Eines Tages [...] bei der Arbeit“ (831) erzählt Cardillac Olivier, wie es dazu kam, dass er mit dem damaligen Besitzer seines Hauses „hier in diesem Gemach“ (833), d.h. in der Werkstatt, in der die beiden sich befinden, zusammensaß, und der Ver-

der Zeugenbericht also stimmt und wenn Cardillac sich tatsächlich – in seinem Zimmer – eingeschlossen hat, wie Olivier selbst behauptet, dann kann in Wirklichkeit der Goldschmied das Haus in jener Nacht gar nicht verlassen haben, weil er von seinem Aufenthaltsort aus überhaupt keinen Zugang zur geheimen Treppe gehabt hätte. Mithin wären Olivier und Madelon in der Mordnacht tatsächlich mit Cardillac – und den Zeugen – allein im Haus geblieben, was freilich den Verdächtigenkreis erheblich einschränken würde. Da aber restlos alle Elemente im Text – auch die Zeugenberichte oder die Baupläne der Häuser – von Brüchigkeit befallen sind, ist es schließlich nicht mehr möglich, so etwas wie eine ‚letzte Wahrheit‘ zu ermitteln. Es hilft somit nichts, über alternative Geschehensmöglichkeiten zu spekulieren: Der Text hält gerade nicht eine Vielzahl von Deutungen offen, sondern er lässt letzten Endes keine einzige Sinnmöglichkeit mehr zu, da auf allen Wegen Widersprüche liegen. Wie man den Fall auch aufzulösen versuchte, die Kriminalgeschichte in *Das Fräulein von Scuderi* bleibt letztlich in sich widersprüchlich. Und so führt der gesamte Text unumgänglich in die Aporie, da es in ihm keinen einzigen gesicherten Ort mehr gibt, von dem aus ‚Erkenntnis‘ möglich wäre. Sicher ist vorerst nur, dass die Lösung, die am Ende angeboten wird, in jedem Falle unzureichend ist und dass sie darüber hinaus auch mehr zu verhüllen als aufzudecken scheint.

In dem Prozess um Cardillac wird ein besonderer Umstand immer wieder als Beweisgrundlage herangezogen: die strikte Angewohnheit Cardillacs, dass er sich jeden Abend um Punkt neun Uhr zur Ruhe begeben. So heißt es schon im Bericht von Claude Patru und seiner Aufwärterin: „Diese beiden Personen hörten, wie Cardillac nach seiner gewöhnlichen Weise an jenem Abend Punkt neun Uhr die Treppe hinab kam [...] und dann, wie man es an dem Zuschlagen der Türe vernehmen konnte, in sein Schlafzimmer ging“ (815). Unter Berufung auf diese Aussage resümiert auch der Polizeipräsident la Regnie, dass Cardillac „niemals nach neun Uhr Abends aus dem Hause gekommen“ sei (814). Davon anscheinend¹⁴² unabhängig hebt in seinem Bericht auch Olivier Bruçon diesen Umstand

käufer ihm die Existenz des geheimen Ganges entdeckte: „Darauf schloß er jenen in die Mauer eingeführten Schrank auf“ (834), der als Zugang zum Geheimgang funktioniert und der sich – das machen auch die sprachlichen Raum-Deiktika kenntlich – in der Werkstatt befindet. Von der Werkstatt aus gelangt man über den Wandschrank „in ein kleines Gemach“, das mit einer „Falltür“ ausgestattet ist, die dann über die „steile, schmale Treppe“ schließlich „hinaus in den freien Hof“ führt (834). Dass nicht Cardillacs Schlafzimmer, sondern die Werkstatt mit dem Geheimgang verbunden ist, geht auch bereits daraus hervor, dass Olivier den verletzten Cardillac ja schließlich seiner eigenen Aussage zufolge „durch den geheimen Gang hinauf in die Werkstatt“ gebracht hat (839) – und nicht etwa in dessen Schlafzimmer.

¹⁴² Immerhin wusste Olivier durch das Verhör mit la Regnie von der Behauptung, vgl. 814: „Was hatte überhaupt Meister Cardillac so spät auf der Straße zu tun? – Das kann ich nicht sagen. Sonst ist er aber doch niemals nach neun Uhr Abends aus dem Hause gekommen? – Hier stockt Olivier, er ist bestürzt, er seufzt, er vergießt

in aller Deutlichkeit hervor: „Es ist Mitternacht, nie war sonst Cardillac zu dieser Stunde wach, er pflegte sich auf den Schlag neun Uhr zur Ruhe zu begeben“ (826). Nun geht aber aus einer Bemerkung des Erzählers hervor, dass diese Aussagen überhaupt nicht stimmen können, vorausgesetzt natürlich, dass die Erzählerrede – und somit der ganze Text – auch nur ansatzweise vertrauenswürdig wäre. Im ersten Viertel der Erzählung erfährt man nämlich Folgendes über Cardillacs Arbeitsweise:

Jeden Auftrag übernahm er mit brennender Begierde und machte einen Preis, der, so geringe er war, mit der Arbeit in keinem Verhältnis zu stehen schien. Dann ließ ihm das Werk keine Ruhe, Tag und Nacht hörte man ihn in seiner Werkstatt hämmern (799).

Für ein jedes seiner Werke also „hörte man ihn in seiner Werkstatt hämmern“, und zwar „Tag und Nacht“, wie es ausdrücklich heißt. Davon, dass Cardillac jeden Tag pünktlich um neun Uhr schlafen ginge, kann hier keine Rede mehr sein. Was aber ist Cardillac nun wirklich: ein falscher Biedermann oder ein von seiner Arbeit besessener, absoluter Künstler? Die Antwort bleibt aus. Und so bildet dieser Widerspruch ein weiteres unauflösbares Element in einem Kriminalfall, auf den nur noch die Bezeichnung „absurd“ zutrifft und in dem es letzten Endes alles andere als sicher ist, ob die ‚Unschuldigen‘ – wie etwa Olivier – wirklich so unschuldig sind wie dies vordergründig dargestellt wird und ob der ‚Schuldige‘ Cardillac überhaupt irgendeine Schuld auf sich geladen hat. Auch das Gegenteil aber ließe sich keineswegs ermitteln. In diesem ‚Fall‘ ist jede Klärung von vornherein ausgeschlossen. Paradigmatisch dafür ist auch, dass zur Lösung ein solch doch wohl eher zweifelhaftes Indiz wie ein „Dolch [...], der genau in die Wunde paßt“ (814), herangezogen wird. Fragt sich nur, welches Format ein Dolch haben müsste, der bei dem makaberen Vorgang des Hineinsteckens in die Leiche nicht in eine Wunde passt, deren Größe er doch wohl in allererster Linie selbst bestimmt.

Erstaunliches ergibt sich auch, wenn man die Beweggründe näher untersucht, aus denen nun das Fräulein von Scuderi für Olivier und Madelon Partei ergreift, die Gründe also, aus denen sie Olivier für unschuldig hält und schließlich seine Freilassung durchsetzt. Der eigentliche Anstoß zu der Intervention der Scuderi ist die Erscheinung Madelons, die vor dem Hause Cardillacs die Gefangennahme Oliviers beklagt:

Da sieht die Scuderi Desgrais und zu seinen Füßen ein junges Mädchen, schön wie der Tag, mit aufgelösten Haaren, halb entkleidet, wilde Angst, trostlose Verzweiflung im Antlitz, die hält seine Knie umschlungen und ruft mit dem Ton des entsetzlichen, schneidendsten Todesschmerzes: Er ist ja unschuldig! – er ist unschuldig! (809)

Tränen, er beteuert bei allem, was heilig, daß Cardillac wirklich in jener Nacht ausgegangen sei, und seinen Tod gefunden habe.“

Was der Erzähler hier entwirft, ist alles andere als ein objektives Bild, und man kann sich doch zuletzt des Eindrucks nicht erwehren, dass dieser Erzähler selbst befangen ist: Madelon, die „schön wie der Tag“ ist, wird dem Leser „halb entkleidet“ vorgeführt, obwohl sich im Text keine ersichtlichen Gründe dafür finden lassen;¹⁴³ kurz darauf, als ein „ungeschlachter Kerl“ sie, „die Arme“, mit „plumpen Fäusten“ ergreift und schließlich fallen lässt, heißt es wörtlich, sie bleibe „tot auf der Straße liegen“ (809), obwohl sie wenig später, nachdem man ihre Stirn mit „starkem Wasser“ (809) gerieben hat, ja wieder „leise zu atmen“ beginnt (810), und auch im ganzen weiteren Verlauf der Erzählung wirkt sie doch recht lebendig.¹⁴⁴ Kein Wunder also, dass sich bei dem empfindsamen Fräulein – wie auch beim Leser – Rührung und Mitleid regen: „Tief bewegt, Tränen in den Augen, blickte die Scuderi den unschuldsvollen Engel an, ihr graute vor Desgrais und seinen Gesellen“ (810).¹⁴⁵ Madelon wird also von dem Fräulein von Scuderi – und mit ihr von dem Leser¹⁴⁶ – allein wegen ihrer Erscheinung bereits als ein „unschuldsvolle[r] Engel“ angesehen, bevor auch nur das Mindeste über die Verbrechen zusammenhänge und somit über die mögliche Verteilung von ‚Schuld‘ und ‚Unschuld‘ bekannt geworden ist.

Kurz vor seinem Tod hatte E.T.A. Hoffmann eine „Erklärung“ zur Zensur- und Staatsaffäre um sein Märchen *Meister Floh* (SW₆ 517-524) abgegeben, die als poetologisches Programm, ganz entgegen der eigentlich erwarteten ‚Rechtfertigung‘, schließlich zu einem beeindruckenden Plädoyer des Sterbenden für die Freiheit der Kunst und letztlich des Menschen überhaupt wird.¹⁴⁷ Dort bringt der

¹⁴³ Zwar war Madelon ja ihrer späteren Aussage gemäß „durch leises Klopfen an ihrer Stubentüre geweckt worden“ (810) und könnte somit bei dem Auftritt vor dem Haus womöglich noch im Schlafgewand sein; dass sie aber „halb entkleidet“ sein soll, was ohnehin mit der Vorstellung etwa eines Schlafgewands nicht recht zur Deckung kommt, wirkt doch irgendwie befremdlich, zumal die Formulierung suggeriert, dass es sich um ein (kürzliches) „Auskleiden“ und nicht um ein „Nichtwiederankleiden“ handelt, ansonsten müsste wohl eine Ergänzung wie „noch halb entkleidet“ stehen, was ja aber nicht der Fall ist.

¹⁴⁴ Um Hoffmanns Zeit wurde die Bezeichnung „tot“ gewiss auch häufig im Sinne von „bewusstlos“ verwendet, in diesem Fall scheint es sich jedoch um einen manipulativen Gebrauch des Musters zu handeln. Vorher hatte Madelon ja offenbar sogar aufgehört „zu atmen“ (810).

¹⁴⁵ Vgl. Bonn (1999), S. 11: „[S]o stilisiert Madeleine Scuderi, im Verbund mit ihrem verlorenen Sohn Olivier, Madelon zur blinden Ikone des Guten, Statthalterin eines Gutes, das, als reine Idee des Fräuleins inkarniert und konserviert, schon keine echte Wirkungskraft zur gesellschaftlichen Realität mehr aufstellt.“

¹⁴⁶ Liedke Konow (1991), S. 368, merkt an, der Erzähler schränke sich „weitgehend auf die Perspektive einer Figur, der Scuderi, ein“. Das bedeutet, dass auch der Leser zunächst unwillkürlich der Sicht dieser Figur folgt. In einem doppelten Rückschluss heißt das hier, dass die Scuderi die Reaktion des Lesers vorwegnimmt und somit zugleich als eine Art Stellvertreterin des Lesers im Text erscheint.

¹⁴⁷ Vgl. zu diesem Text Steinecke (2003).

Autor an der Stelle, wo sich auch das oben angeführte Motto wiederfindet, „zwei der größten kriminalistischen Mißgriffe“ zur Sprache:

Unbemerkt kann ich nicht lassen, daß ich diese Gelegenheit benutzte, um, wie es sich auch von selbst ergab, zwei der größten kriminalistischen Mißgriffe ins Licht zu stellen; einmal, wenn der Inquirent ohne den Tatbestand des wirklich begangenen Verbrechens festzustellen, auf gut Glück hineininquriert, zweimal, wenn sich in seiner Seele eine vorgefaßte Meinung festsetzt, von der er nicht ablassen will, u[nd] die ihm allein zur Richtschnur seines Verfahrens dient. (SW₆ 519)

Gerade das Fräulein von Scuderi nun scheint, auch wenn es vordergründig nicht danach aussehen mag, diese beiden „Mißgriffe“ zu begehen, da sie letztlich, wie noch weiter auszuführen ist, wirklich „auf gut Glück hineininquriert“ und ebenfalls „eine vorgefaßte Meinung“ hat, sei diese auch hier zum ‚Vorteil‘ des Beschuldigten.

An erster Stelle wird das Fräulein von den rührenden Schilderungen Madelons angesprochen: „Madelon fügte nun die rührendste Schilderung von der Tugend, der Frömmigkeit, der Treue ihres geliebten Oliviers hinzu“ (811). Die Voreingenommenheit der Scuderi aber zeigt sich besonders deutlich, nachdem Madelon ihren Bericht beendet hat:

Die Scuderi, von Madelons namenlosen Leiden auf das tiefste gerührt und ganz geneigt, den armen Olivier für unschuldig zu halten, zog Erkundigungen ein, und fand Alles bestätigt, was Madelon über das häusliche Verhältnis des Meisters mit seinem Gesellen erzählt hatte. (811f.)

Die Scuderi ist also bereits „geneigt, den armen Olivier für unschuldig zu halten“, noch bevor sie irgendwelche „Erkundigungen“ über den Fall eingezogen hat. Das ist in der Tat die Vorgehensweise einer höchst befangenen und parteiischen Person. Und bei den besagten „Erkundigungen“, die die Scuderi einzieht, handelt es sich um Folgendes: „Die Hausleute, die Nachbarn rühmten einstimmig den Olivier als das Muster eines sittigen, frommen, treuen, fleißigen Betragens, niemand wußte Böses von ihm“ (812). Die „Hausleute“, von denen diese Aussage stammt, sind bereits aus ihrem Bericht über die Mordnacht bekannt und haben dort ja nicht eben den zuverlässigsten Eindruck hinterlassen. Abgesehen davon aber steht die Stelle auch völlig im Widerspruch zu einer Bemerkung, die der Erzähler erst gegen Ende der Geschichte, nach dem Auftritt der Scuderi vor dem König, in Hinblick auf Brußon äußert: „Nun erst erinnerten sich die Nachbarsleute seines tugendhaften Wandels, der großen Liebe zu Madelon, der Treue, der Ergebenheit mit Leib und Seele, die er zu dem alten Goldschmidt gehegt“ (850). Haben die Nachbarn ihn denn nun schon vorher wegen seines „sittigen, frommen, treuen, fleißigen Betragens“ gerühmt oder erinnern sie sich erst jetzt „seines tugendhaften Wandels“ (warum auch überhaupt eines „Wandels“?), seiner „Treue, der Ergebenheit mit Leib und Seele“? Der Widerstreit ist nicht aufzulösen. Dennoch gilt die besagte Mitteilung der Hausleute als ein erster ‚Beweis‘ für Oliviers Unschuld. Das Fräulein führt in dem Passus insgesamt vier solcher Unschuldsbe-

weise an, und es ist bemerkenswert, wie filigran Hoffmanns Text selbst jeden einzelnen dieser ‚Beweise‘ durch Querverweise demontiert.

Als erster ‚Unschuldsbeweis‘ wird, wie gesehen, Oliviers mustergültiges Betragen angeführt, „niemand wußte Böses von ihm“. Nun wird in der Erzählung aber gerade an Cardillac vorgeführt, dass ein mustergültiges Betragen eben kein Unschuldsbeweis sei, sondern sehr wohl mit Verbrechen in Verbindung stehen könne, denn Cardillac ist ja schließlich „in ganz Paris als der rechtlichste Ehrenmann, uneigennützig, offen, ohne Hinterhalt, stets zu helfen bereit, bekannt“ (799), und doch soll er – angeblich – hinter der Maske eines sittsamen Mannes die fraglichen Verbrechen begangen haben.

Zweiter ‚Unschuldsbeweis‘: Als die Scuderi „genau“ nachforscht, „ob jemals ein Streit zwischen Meister und Gesellen vorgefallen, ob vielleicht Olivier nicht ganz frei von jenem Jähzorn sei, der oft wie ein blinder Wahnsinn die gutmütigsten Menschen überfällt und zu Taten verleitet, die alle Willkür des Handelns auszuschließen scheinen“ (812),¹⁴⁸ hebt schließlich wieder Madelons rührselige Schilderung „von dem ruhigen häuslichen Glück [...], in dem die drei Menschen in innigster Liebe verbunden lebten“, bei der Scuderi jeden „Schatten des Verdachts“ gegen Olivier auf (812). Demgegenüber macht der Text selbst jedoch zweierlei deutlich: Erstens überkommt Olivier, ohne dass er willenlos erscheine, offensichtlich sehr wohl zuweilen der „Jähzorn“, was sich ja schon an seinem wütenden Auftritt in der Eingangsszene zeigt;¹⁴⁹ zweitens stimmt Madelons Schilderung der innigen Verbundenheit der drei Menschen ja überhaupt nicht mit der Erzählung Oliviers überein, berichtet dieser doch von der harschen und geradezu widerwilligen Aufnahme beim Goldschmied, den ständigen Spannungen

¹⁴⁸ Hier rekurriert die Erzählung offensichtlich auf Theorien der Seelenkunde aus der Zeit um 1800, mit denen Hoffmann bekanntlich vertraut war. Der Begriff „blinder Wahnsinn“ und die Schilderung des entsprechenden Zustandes bezieht sich wohl auf die Idee einer ‚amentia occulta‘, wie sie in der zeitgenössischen Diskussion entworfen wurde. Philippe Pinel berichtet in seiner *Abhandlung über Geistesverirrungen* (dt. 1801) von Patienten mit einer „Manie ohne Delirium“, die, sonst vernünftig scheinend, bisweilen „dennoch von einem Instinkt der Raserey beherrscht wurden, als wenn gleichsam nur die Willensvermögen verletzt wären“ (PP 160f.). Johann Christian Reil spricht in seinen *Rhapsodien* (1803) von einer „Wuth ohne Verkehrt-heit“, die ein „innerer blinder und organischer Drang“ bestimme und die sich in einem „Anfall der Wuth“ äußern könne (JCR 387f.). Wenn die Scuderi nun im Handlungsjahr 1680 einen Gedanken aufgreift, der auf Theorien aus den Jahren um 1800 zurückgeht, dann liegt darin ein Anachronismus, der sich in das widersprüchliche Gesamtschema der Erzählung einfügt. – Vgl. zum zeitgenössischen Kontext der Geisteskrankheiten sowie zu Hoffmanns Ablehnung des Gedankens einer ‚amentia occulta‘ Reuchlein (1985), in weiterer Zusammenhang Reuchlein (1986).

¹⁴⁹ Vgl. zu diesem Widerspruch auch Dickson (1992/93), S. 143: „One important piece of evidence presented by Madelon may be discounted independently of Olivier’s information, namely her assertion that Olivier could never be violent. The reader knows this to be untrue, having been presented with evidence to the contrary in the opening scene“.

und schließlich von der heftigen Auseinandersetzung zwischen ihm und Cardillac, wobei der Meister ihn „mit starker Faust [...] zur Türe hinaus“ wirft (826), – „und laß dich nie mehr vor meinen Augen sehen“, heißt es dort (825), worauf Olivier in die „Vorstadt“ zieht (826). Glaubt man Olivier, hat es also doch einen „Streit“ gegeben, und zwar einen äußerst heftigen. Das passt schlecht zur der Schilderung „von dem ruhigen häuslichen Glück“, wie Madelon sie wiedergibt. Gerade diese falsche Idylle von inniger Liebe und häuslichem Glück gilt der Scuderi aber immer wieder als Unschuldsbeweis.¹⁵⁰ Der Leser hingegen sollte vor solchen Argumenten auf der Hut sein, auch wenn Madelon wohl – wie die Scuderi – naiv genug sein mag, wirklich an jene Scheinidylle zu glauben. Auch eine solch bedenkliche Aussage wie die folgende Madelons zeugt weit eher von der Befangenheit der Personen als von der Unschuld Brußons:

Das Alles erzählte Madelon aus dem innersten Herzen heraus und schloß damit, daß, wenn Olivier in ihrem Beisein dem Vater den Dolch in die Brust gestoßen hätte, sie dies eher für ein Blendwerk des Satans halten, als daran glauben würde, daß Olivier eines solchen entsetzlichen, grauenvollen Verbrechens fähig sein könne. (811)

Dass diese Aussage mehr gegen als für Madelons Urteilsvermögen spricht, wird doch kaum zu bestreiten sein.¹⁵¹

Dritter ‚Unschuldsbeweis‘ ist das fehlende Motiv zu der Tat:

Genau alles prüfend, davon ausgehend, daß Olivier unerachtet alles dessen, was laut für seine Unschuld spräche, dennoch Cardillacs Mörder gewesen, fand die Scuderi im Reich der Möglichkeit keinen Beweggrund zu der entsetzlichen Tat, die in jedem Fall Oliviers Glück zerstören mußte. (812)

Der Text selbst hingegen legt einerseits nahe, dass sich sehr wohl einige Motive finden ließen, la Regnie etwa führt an: „Cardillac war nicht arm“, und Olivier gehöre womöglich „zu jener verruchten Bande“ (815); dem könnte man beispielsweise noch den Streit um Madelon hinzufügen. Andererseits weist die Erzählung – geradezu in einer Antizipation von André Gides ‚acte gratuit‘ – am Beispiel der

¹⁵⁰ Vgl. etwa 817: „Alles sprach wider ihn [...]. Aber das Bild häuslichen Glücks, wie es Madelon mit den lebendigsten Zügen der Scuderi vor Augen gestellt, überstrahlte jeden bösen Verdacht, und so mochte sie lieber ein unerklärliches Geheimnis annehmen, als daran glauben, wogegen ihr ganzes Inneres sich empörte“; oder 840: „Wäre die Scuderi nicht von Oliviers Unschuld schon überzeugt gewesen, der Glaube daran müßte ihr jetzt gekommen sein, da sie die Beiden betrachtete, die in der Seligkeit des innigsten Liebesbündnisses die Welt vergaßen und ihr Elend und ihr namenloses Leiden. ‚Nein, rief sie, solch seliger Vergessenheit ist nur ein reines Herz fähig.“

¹⁵¹ Dickson (1992/93), S. 143, bemerkt dazu bereits: „In effect Madelon is the most interested party“.

Brinvillier und Sainte Croix auch ausdrücklich darauf hin, dass es zum Verbrechen gar nicht unbedingt eines Motivs bedürfe:

Die Geschichte mehrerer Giftmörder gibt das entsetzliche Beispiel, daß Verbrechen der Art zur unwiderstehlichen Leidenschaft werden. Ohne weitem Zweck, aus reiner Lust daran, wie der Chemiker Experimente macht zu seinem Vergnügen, haben oft Giftmörder Personen gemordet, deren Leben oder Tod ihnen völlig gleich sein konnte. (786)

Als vierten ‚Unschuldsbeweis‘ schließlich führt die Scuderi an, dass Olivier deshalb nicht der Mörder sein könne, weil er ansonsten der „Heuchelei“ bezichtigt werden müsste:

Sei es aber nun, daß, Gott weiß, auf welche Weise gereizt, Olivier vom Zorn übermannt, seinen Wohltäter, seinen Vater mörderisch anfiel, welche teuflische Heuchelei gehört dazu, nach der Tat sich so zu betragen, als es wirklich geschah! (812f.)

Dieser letzte Beweis ist an sich schon fragwürdig, kann doch nicht von vornherein ausgeschlossen werden, dass ein Verbrecher „Heuchelei“ übe. Auch hier liefert überdies die Geschichte der Brinvillier das Beispiel dafür, dass jemand anscheinend doch „mit verruchter Heuchelei“ Morde begehen und zugleich „als Muster der Frömmigkeit und des Wohltuns“ gelten kann (786). Des Fräuleins Meinung jedoch steht schon lange fest: „Mit der festen Überzeugung von Oliviers Unschuld faßte die Scuderi den Entschluß, den unschuldigen Jüngling zu retten, koste es, was es wolle“ (813).

Sicher, man hat das Vorgehen der Scuderi so interpretiert, dass sie gerade durch ihre ‚innere Einfühlung‘ den ‚wahren Zusammenhang der Sache‘ (845) erkenne. Nachdem aber deutlich geworden ist, dass die gesamte so erbrachte ‚Lösung‘ des Falles höchst fragwürdig ist, wirkt auch die konkrete Vorgehensweise der Scuderi umso bedenklicher. Die Formulierung vom ‚wahren Zusammenhang‘, die dem Bericht Miossens’ entstammt, taucht im Text übrigens noch ein zweites Mal auf, etwas später redet nämlich auch der Erzähler von „dem wahren Zusammenhange der Sache“ (851). Der Begriff erinnert an die Formel „Der Zusammenhang der Dinge“, die in der gleichnamigen Erzählung Hoffmanns von 1819 (SW₄ 1055-1113) den Gedanken eines durch das Schicksal bestimmten, zusammenhängenden Weltgebäudes bezeichnet. Nicht unbedeutend ist jedoch – auch in dem hiesigen Kontext –, dass die Formel dort nur in gebrochener Form Verwendung findet und letztlich gerade auf die Distanzierung von der Vorstellung einer derartig geordneten Welt hinweist.¹⁵² Gleichermäßen zeigt sich auch im *Fräulein von Scuderi*, dass die „Sache“ offenbar doch so einfach nicht zu lösen ist, ja dass sie letztlich überhaupt keine ‚Lösung‘ findet.

In der Rückschau geht aus den Darlegungen auch hervor: Was den Text grundlegend etwa von einer Kriminal- oder Detektivgeschichte unterscheidet, ist

¹⁵² Vgl. dazu auch Pabst (1989), v.a. S. 225-233.

nicht, dass dieses oder jenes Bauelement nicht in typengerechter Form vorläge,¹⁵³ sondern dass hier letzten Endes gar keine Lösung mehr erbracht wird, ganz im Gegensatz zur Detektivgeschichte, die mit schier unerschütterlichem Glauben an positivistische Mittel der Wahrheitsfindung schließlich zu einer eindeutigen Aufklärung gelangt. Die Erzählung arbeitet mit den Methoden und Programmen eines dezidiert rationalen Denkens, stellt letztlich aber nur noch deren Scheitern dar. Sie bewegt sich nicht im Bereich des Fantastischen, sondern zielt explizit auf eine „Aufklärung“ (831), die hier jedoch nicht mehr zu erreichen ist. Und auch die vielbeschworene „innere Stimme“ führt zu keiner Wahrheit. *Das Fräulein von Scuderi* fällt damit gerade nicht in den Bereich des Romantischen, stellt kein poetisches Gegenmodell zur Vernunftsdoktrin des 18. Jahrhunderts dar,¹⁵⁴ sondern der Text zieht – umgekehrt – die letzten, radikalen Konsequenzen aus den Erkenntnissen der Aufklärung und steigert die durch sie aufgekommenen Zweifel an der Erkennbarkeit der Welt ins Unermessliche. Hoffmanns Erzählung verkörpert die Kehrseite des rationalistischen Fortschrittsglaubens, geht gerade dadurch aber wesentlich erst aus ihm hervor: Der Text führt jene zwingende und unausweichliche Entwicklung fort, deren Keim, die Momente des Zweifels und der Krise, die Aufklärung selbst schon von Beginn an in sich trug.

2.2.4 „Euer Spiel ist gewonnen“

Nachdem die Scuderi sich nun auf die dargelegte Weise von der Unschuld Oliviers überzeugt hat, geht sie den Advokaten Pierre Arnaud d'Andilly um Hilfe an. Als dieser ihr aber erklärt, dass bei der derzeitigen Sachlage eine Rettung Brußons unmöglich sei, und das Fräulein darauf in „tiefen Kummer“ über die aussichtslose Situation versinkt (842), meldet sich plötzlich der Graf von Miossens im Haus der Scuderi und legt ihr gegenüber das Geständnis ab, dass er Cardillac aus Notwehr getötet habe. Mit dem Grafen Miossens begibt sich die Scuderi dann ein zweites Mal zu d'Andilly, um ihm „unter dem Siegel der Verschwiegenheit“ Miossens' Geständnis anzuvertrauen (845). Der Rechtsverständige jedoch konstatiert, dass die Lage unter den gegebenen Bedingungen auf dem legalen Wege aussichtslos sei:

Auf gewöhnlichem Wege ist Brußon aus den Händen der Justiz nun ganz und gar nicht zu retten. Er will Madelons halber Cardillac nicht als Mordräuber nennen. Das mag er tun, denn selbst, wenn es ihm gelingen müßte, durch Entdeckung des

¹⁵³ Vgl. zur Typologie der Kriminal- bzw. Detektivgeschichte etwa Schmidt-Henkel (1971) [1962], Heißenbüttel (1971) [1963], Naumann (1976) [1968], Nusser (1992) [1980].

¹⁵⁴ Vgl. Alewyn (1974) [1963], S. 355: „Der Schauerroman ist die Abstinenzneurose der alternden Aufklärung. Er bot einem durch den Rationalismus ausgehungerten und der bürgerlichen Sekurität überdrüssigen Geschlecht die verbotenen Früchte des Geheimnisses und der Angst.“

heimlichen Ausgangs, des zusammengeraubten Schatzes dies nachzuweisen, würde ihn doch als Mitverbundenen der Tod treffen. Dasselbe Verhältnis bleibt stehen, wenn der Graf Miossens die Begebenheit mit dem Goldschmidt, wie sie wirklich sich zutrug, den Richtern entdecken sollte. (845f.)

Tatsächlich legt das 1794 in Kraft getretene „Allgemeine Landrecht für die preußischen Staaten“, nach dem die Rechtssituation in der Erzählung weitaus eher modelliert worden zu sein scheint als nach dem entsprechenden französischen Recht, im 2. Teil, 20. Titel, § 71f. bzw. § 80-82 die Strafbarkeit der direkten oder indirekten Teilhabe an einem Verbrechen bzw. der unterlassenen Meldung einer Verbrechenstat dar.¹⁵⁵ Was dann aber zur Rettung des „Mitverbundenen“ geschieht, ist aus juristischer Sicht wirklich haarsträubend. Der Advokat d'Andilly, dessen angebliche „Rechtschaffenheit“ und „Tugend“ der blauäugige Erzähler noch betont (842), entwirft ein Szenario aus gefälschten Aussagen, fingierten Tatberichten und zurechtgedrehten Vorgängen, das die Beteiligten genauestens befolgen sollen, um den König auf möglichst wirksame Weise zu übertölpeln. So weist er Miossens etwa folgende Rolle zu:

Graf Miossens begibt sich nach der Conciergerie, läßt sich Olivier Brußon vorstellen und erkennt ihn für den, der den Leichnam Cardillacs fortschaffte. Er eilt zu la Regnie und sagt: In der Straße St. Honoré sah ich einen Menschen niederstoßen, ich stand dicht neben dem Leichnam, als ein Anderer hinzusprang, sich zum Leichnam niederbückte, ihn, da er noch Leben spürte, auf die Schultern lud und forttrug. In Olivier Brußon habe ich diesen Menschen erkannt. (846)

Dass es sich hierbei ganz klar um eine „Falschaussage“ handelt, hat auch schon Rolf Meier festgestellt.¹⁵⁶ Zudem stimmt die Aussage auch überhaupt nicht mit Brußons Bericht vom Tathergang überein, hatte dieser doch erzählt: „Der Offizier [...] eilt aber schnell davon, als er gewahrt, daß ich, ohne mich um ihn zu kümmern, nur den Leichnam untersuche“ (839); demnach könnte Miossens also gar nicht gesehen haben, dass Olivier den Goldschmidt später noch „auf die Schultern lud und forttrug“ (846). Die Beteiligten aber befolgen genauestens d'Andillys Plan, „und es geschah wirklich, was dieser vorhergesehen“ (846) – oder sollte man vielleicht besser sagen: vorgesehen?

Eine pure Inszenierung ist neben dem Plan d'Andillys schließlich auch der Kniefall der Scuderi vor dem König, bei dem es nur noch darum geht, den König

¹⁵⁵ Hinweis bei Meier (1994), S. 60f.

¹⁵⁶ Ebd., S. 39: „D'Andillys Lösung lautet auf Zeitgewinn und den Versuch, einen königlichen Gnadenakt zu bewirken. Dies will er dadurch erreichen, daß Miossens mit einer Falschaussage (!) neue Ermittlungen auslöst, wodurch Zeit gewonnen wird. Selbst dieser Zeitgewinn ist angesichts der Lage nur mit einem weiteren Rechtsbruch zu erreichen, wobei unterstellt werden kann, daß auch in der von Hoffmann geschilderten Rechtsordnung eine Falschaussage strafbar ist. Festzuhalten ist auch, daß d'Andilly seinen Rat in voller Kenntnis der Strafbarkeit Brüssons gibt.“

„auf die geschickteste Weise“ (846) durch Verdrehen, Schönfärben und Zurückhalten von Fakten zu überrumpeln und zu manipulieren. So heißt es etwa: „Die Scuderi erzählte nun mit kurzen Worten, wie sie der Zufall (noch erwähnte sie nicht der Einmischung Brußons) vor Cardillacs Haus gebracht“ (847). Natürlich vergisst die Scuderi bei ihrer Schilderung auch nicht, das „Volk“ zu erwähnen, von dessen Meinung der König ja doch in gewissem Maße abhängig ist,¹⁵⁷ und sie steigert das „dumpfe[...] Murmeln“, das eigentlich im Volk herrschte, als sie Madelon mit sich nahm und damit auch für Brußon Partei ergriff,¹⁵⁸ kurzerhand zu einem regelrechten „Zujauchzen des Volks“.¹⁵⁹ Im Text wird der gesamte Auftritt der Scuderi wortwörtlich eine „Falle“ genannt,¹⁶⁰ und ein „Auftritt“ ist das Gnadengesuch der Scuderi im doppelten Sinne, ist doch die Theatralität der gesamten Szene nicht zu übersehen. Dementsprechend wird die Szene auch als „Spiel“ bezeichnet,¹⁶¹ wobei man sowohl von einem – sehr gefährlichen – „Spiel mit Erzähltem“ als auch von einem „Schauspiel“ reden könnte. Bereits Birgit Röder bemerkt zum „dénouement“ der Erzählung: „The whole thing is pure theater“.¹⁶² Der König aber fällt der rührigen Erzählung der Scuderi zunächst im wahrsten Sinne zum Opfer:

Der König, hingerissen von der Gewalt des lebendigsten Lebens, das in der Scuderi Rede glühte, gewahrte nicht, daß von dem gehässigen Prozeß des ihm abscheulichen Brußons die Rede war, vermochte nicht ein Wort hervorzubringen, konnte nur dann und wann mit einem Ausruf Luft machen der innern Bewegung. Ehe er sich versah, ganz außer sich über das Unerhörte, was er erfahren und noch nicht vermögend alles zu ordnen, lag die Scuderi schon zu seinen Füßen und flehte um Gnade für Olivier Brußon. (847f.)

An dieser Stelle laufen mehrere Fäden der Erzählung zusammen. Die Passage veranschaulicht paradigmatisch das Erzählverfahren des gesamten Textes, das gerade darin besteht, Widersprüche und Absurditäten anzuhäufen, um diese dann

¹⁵⁷ Vgl. 842, wo d'Andilly die Scuderi vorwarnt: „Der König wird nimmer einen Verbrecher der Art begnadigen, der bitterste Vorwurf des gefährdeten Volks würde ihn treffen.“

¹⁵⁸ Vgl. 810: „Ein dumpfes Murmeln des Beifalls lief durch das Volk.“

¹⁵⁹ Vgl. 847: „Sie schilderte [...] die Art, wie sie die Arme unter Zujauchzen des Volks aus Desgrais Händen gerettet.“

¹⁶⁰ Vgl. 848: „[E]inmal überrascht, mochte der König sich hüten, in die gestellte Falle zum zweitenmal zu gehen.“

¹⁶¹ Vgl. 849, wo die Maintenon der Scuderi zuflüstert: „Der König schwelgt in den süßesten Erinnerungen. Euer Spiel ist gewonnen.“

¹⁶² Röder (2003), S. 51. Vgl. auch ebd.: „Dressed in black and dripping with Cardillac's jewelry, she [Scuderi] recounts the whole story to the king in a highly melodramatic fashion. From the start, he is totally captivated [...]. Scuderi's trump card is Madelon herself, who appears on stage in her allotted role as the tragic, innocent victim.“

im Erzählen einer betörenden Geschichte erfolgreich zu überspielen. Hier schildert der Text, wie jemand (der König) durch den Akt des Erzählens überlaufen wird, womit die Erzählmanipulation innerhalb des Textes einen konkreten Höhepunkt findet. Dabei wird hier jedoch zynischerweise der Leser zum Zeugen eines „Spiels“, dem er ja im Grunde selbst zum Opfer fällt (und das sich auf der Textebene als ein äußerst abgründiges erweist): Der König, der dem Redeschwall der Scuderi erliegt, ohne zu gewahren, „daß von dem gehässigen Prozeß des ihm abscheulichen Brußons die Rede war“, stellt eine Spiegelung des Lesers dar, der sich von einer blendend schönen Geschichte (der Erzählung *Das Fräulein von Scuderi*) übertölpeln lässt, den Vorurteilen des überforderten Erzählers und den Aussagen der befangenen Figuren folgt und dabei gar nicht merkt, dass er selbst in eine „Falle“ tappt, da die Erzählung im Grunde zutiefst widersprüchlich ist und ihr eigentliches Wesen in keiner Weise mit der dekorativen Fassade übereinstimmt. An dieser Stelle fungiert also auf autoreflexiver Ebene der König, so wie vorher schon die Scuderi, als ein Repräsentant des Lesers im Text.

Der König aber fällt nicht allzu lange auf dieses „Spiel“ herein. Wenn er plötzlich ausruft: „Das ist ja eine entsetzliche Geschichte! – Wer bürgt für die Wahrheit der abenteuerlichen Erzählung Brußons?“, und die Scuderi darauf antwortet: „Miossens Aussage – die Untersuchung in Cardillacs Hause – innere Überzeugung – ach! Madelons tugendhaftes Herz“ (848), dann sind diese Beweisgründe in der Tat nicht nur nicht besonders handfest („innere Überzeugung“, „Madelons tugendhaftes Herz“), sondern auch äußerst problematisch, da „Miossens Aussage“ – oder vielmehr: seine Falschaussage – ja, wenn man sie mit Oliviers Bericht vergleicht, überhaupt nicht stimmen kann und weil die besagte „Untersuchung in Cardillacs Hause“ zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht stattgefunden hat.¹⁶³ Wen wundert es da noch, dass in dieser Inszenierung auch die „arme“ Madelon, als der König sie schließlich zu „sehen“ wünscht (848), gleich auf Abruf bereitsteht und mit einer Schrift des Meisterfälschers d’Andilly sowie mit ihrer blendenden „Schönheit“ (849) effektiv in Szene tritt:

Die Scuderi hatte solche Gunst geahnet, und daher Madelon mitgenommen, die bei der Marquise Kammerfrau wartete mit einer kurzen Bittschrift in den Händen, die ihr d’Andilly aufgesetzt. In wenigen Augenblicken lag sie sprachlos dem Könige zu Füßen. (848)

Der König, zunächst betört und geradezu „betroffen über die wunderbare Schönheit des Engelskinds“ (849), scheint sich jedoch plötzlich daran zu erinnern, „daß er im Begriff stehe, das strenge Recht der Schönheit aufzuopfern“ (849), und weist das Gnadengesuch vorerst, bis auf weitere Ermittlungen, zurück.

¹⁶³ Bisher hat allein d’Andilly in seiner ‚Vorhersage‘ mögliche „Nachforschungen in Cardillacs Hause“ angekündigt (846); zu dem Zeitpunkt aber, wo die Scuderi sich auf die vermeintlichen Ergebnisse dieser „Untersuchung“ beruft (848), hat diese selbst noch gar nicht stattgefunden, erst später werden Nachforschungen „in Cardillacs Hause“ durchgeführt (850).

Sicherlich verbirgt sich hinter dem Bild des übertölpelten Königs auch eine drastische Herrschersatire. Doch letztlich scheint der König ja so dumm gar nicht zu sein. Offenbar durchschaut er nämlich das „Spiel“, und es wird noch zu fragen sein, ob er nicht aus der ganzen „Geschichte“ seinen eigenen Nutzen geschickt zu ziehen weiß.

Am Ende jedenfalls geht der Befreiungsplan trotz allem auf, und so wird es auch nicht ohne Grund geschehen, dass Ludwig XIV. die Scuderi, von deren erzählerischen Fingerkünsten er offenbar beeindruckt ist, ausgerechnet mit dem Fälschermeister d'Andilly vergleicht, der ja „Parlaments-Advokat[...]“ (852) des Königs ist:

Geht, geht! Fräulein, Ihr solltet Parlamentsadvokat sein und meine Rechtshändel ausfechten, denn, beim heiligen Dionys, Eurer Beredsamkeit widersteht Niemand auf Erden. (851)

Im Unterschied jedoch zu dem gerissenen d'Andilly begreift die Scuderi selbst offenbar nicht im Geringsten, was sie tut. Sie glaubt wirklich an eine völlige Unschuld und an ihre heile Welt; aber das wird alles noch zu zeigen sein. Noch einmal: Das bedeutet nicht etwa, dass Olivier der ‚wahre‘ Schuldige sei.¹⁶⁴ Auch dies würde nämlich keineswegs alle Widersprüche auflösen. Solch eindeutige und von dem Glauben an eine einheitliche Welt lebende Zuweisungen wie ‚wahr‘ oder ‚falsch‘ lassen sich in dieser Erzählung längst nicht mehr ermitteln. So viel nur ist gewiss: In diesem ‚Fall‘ stimmt letzten Endes überhaupt nichts mehr. Der Text gibt keine Wahrheit preis, abgesehen von der, dass gerade eine ‚Wahrheit‘ letzten Endes nicht besteht. Daraus folgt auch, dass der „inneren Stimme“ (816) der Scuderi keinerlei Wirkungskraft mehr zukommt, auch sie führt nicht zu einer Sicherheit. Von dem romantischen Terminus jener „inneren Stimme“ bleibt hier offenbar nur noch eine sinnentleerte Form zurück.

2.2.5 Widersprüche in Aussagen, Verhalten und Bewertung der Figuren

Ungereimtheiten ergeben sich nicht nur mit Blick auf die Handlungszusammenhänge, sie sind auch in den Figuren angelegt, in ihren Aussagen, ihrem Verhalten

¹⁶⁴ Hierin liegt eine bestimmte Abgrenzung gegenüber dem in der Denkweise verwandten Ansatz von Brooks/Whiting (2002), die mit der Täterschaft Oliviers und dem Komplott der beteiligten Personen (vgl. auch 2.2.5, Anm. 178) eine andere Lösung nahelegen als die in der Erzählung vordergründig dargestellte, gerade dadurch aber, bei aller Brillanz der Einzelbeobachtungen, letztlich wieder auf eine Auflösbarkeit des Geschehens hinarbeiten. Auch der für ihren Aufsatz titelgebende Film *The Usual Suspects* (R.: Bryan Singer, USA 1995) leitet den Zuschauer zwar zunächst irre, führt mit dem finalen Twist, sei er noch so überraschend, zuletzt aber doch zu einer eindeutigen Lösung und damit zu einem gesicherten Begriff von ‚Wahrheit‘.

sowie in ihrer Bewertung. Einiges davon ist schon im Rahmen des Kriminalfalles besprochen worden, anderes soll hier kurz skizziert werden. Auffallend widersprüchlich ist etwa das, was das Fräulein von Scuderi in Hinsicht auf Cardillacs Schmuck sagt und tut, wenn sie anfangs hoch und heilig verspricht: „So viel ist aber gewiß, daß ich niemals mich unterstehen werde, den Schmuck anzulegen“ (805), und es am Ende, beim Auftritt der Scuderi vor dem König, dann doch heißt, als ob es dazu nichts anzumerken gäbe: „Sie [...] schmückte sich mit Cardillacs köstlichem Geschmeide“ (846f.). So hat die Dame bei ihrem Besuch in der Conciergerie auch angeblich „in Olivier Brußon den jungen Menschen erkannt, der auf dem Pontneuf jenes Blatt ihr in den Wagen geworfen, der ihr das Kästchen mit den Juwelen gebracht hatte“ (817), obwohl sie ihn bei der Kästchenübergabe doch gar nicht zu Gesicht bekommen haben soll. Und schließlich ist auch die Bewertung Cardillacs durch das Fräulein nicht eben besonders konsequent.¹⁶⁵

Starke Widersprüche liegen in dem Verhalten Olivier Brußons. Es bleibt bis zuletzt völlig unerklärlich, warum er, wenn das später von ihm Berichtete stimmt, sich anfangs dermaßen aggressiv verhält. In seiner Beichte legt Olivier sein ursprüngliches Vorhaben der Scuderi gegenüber dar: „Als Anne Brußons Sohn, als Euer Pflegling gedacht ich, mich Euch zu Füßen zu werfen und Euch Alles – Alles zu entdecken“ (837). In schroffem Gegensatz dazu steht aber schon sein gewalttames, wildes und bedrohliches Verhalten im Haus selbst, wie es aus der Eingangsszene bekannt ist.¹⁶⁶ In diesem Sinne hat die Martiniere gar nicht unrecht, wenn sie auf Brußons Drohungen entgegnet: „In der Tat, Euer tolles Betragen hier im Hause paßt schlecht zu Euern kläglichen Worten da draußen“ (782). Un-erfindlich bleibt letzten Endes auch, warum Brußon tatsächlich zu einer solch „ungewöhnlichen Stunde“ (782) vorgibt, die Scuderi unbedingt und unverzüglich sprechen zu müssen. Er könnte im Grunde wirklich, wie es die Martiniere vorschlägt, am nächsten Tag „zu guter Zeit“ wiederkommen (782). Stattdessen wartet er dann aber lieber „[m]ehrere Monate“, bis er der Scuderi schließlich, „Faustschläge austeilend“, einen Zettel in die Kutsche wirft (806). Dieser Zettel nun stellt ein weiteres befremdliches Element dar. Brußon berichtet, er habe ihn geschrieben, um die Scuderi vor der drohenden „Gefahr“ zu warnen und sie zu beschützen (838).¹⁶⁷ In seinem Schreiben will diese löbliche Absicht jedoch nicht so

¹⁶⁵ Hatte sie Cardillac anfangs abwertend den „Meister Sonderling“ genannt (802) und betont, dass „Cardillacs Betragen“ in ihr „etwas sonderbar Ängstliches und Unheimliches“ erwecke (805), so ist sie bei Oliviers Bericht plötzlich ganz „von Grausen erfüllt über die Untat eines Mannes, den sie für die Tugend, die Recht-schaffenheit selbst gehalten“ (830). Allerdings hatte sie entgegen ihrem Eindruck auch schon vorher darauf bestanden, „der ehrliche, wackere Meister René“ sei „das Vorbild eines guten, frommen Bürgers“ (805).

¹⁶⁶ Vgl. auch Würker (1995), S. 125, der feststellt, dass Olivier offenbar zwei Gesichter habe.

¹⁶⁷ Rohrwasser (2000), S. 59, entdeckt in diesem Vorhaben bereits eine Ungereimtheit: „Warum glaubt Brusson die Scuderi in so großer Gefahr, wo bislang alle Opfer

recht zum Ausdruck kommen, da er die Scuderi zunächst mit der sofortigen Rückgabe des Schmucks bedrängt und dann mit den Worten schließt: „Tut Ihr es nicht bis übermorgen, so dringe ich in Eure Wohnung und ermorde mich vor Euren Augen!“ (807) Warum er diese brutale Drohung ausspricht, bleibt unerklärlich, die ganze Episode unvereinbar mit dem angeblich so ruhigen Wesen Oliviers. Auch andere Aussagen des unter Mordverdacht Stehenden hinterlassen einen sonderbaren Eindruck, beim genaueren Hinsehen stößt man nämlich in Oliviers Bericht auf eine ganze Reihe von impliziten Selbstanschuldigungen. So sagt er etwa, als er der Scuderi erklärt, dass er Cardillacs Treiben nicht durch eine Anzeige Einhalt geboten habe, weil Madelon sonst in tiefste „Verzweiflung“ gefallen wäre: „Schon das verschloß mir den Mund, und hätt' ich den Tod des Verbrechers darum dulden müssen“ (831). Noch merkwürdiger klingt seine Schilderung von Cardillacs Todesnacht und den Ereignissen, die der Tötung unmittelbar vorausgingen: „Euch retten muß' ich, und soll' es Cardillacs Leben kosten“ (838). Vorher hieß es, als Olivier von Cardillac aus dem Haus geworfen wurde und darauf vor Madelons Fenster umherschlich, während das Verhalten des Meisters den zornigen Gesellen mit einem „grimmen Schmerz“ erfüllte: „Allerlei verwogene Pläne kreuzten in meinem Gehirn, zu deren Ausführung ich sie [Madelon] zu bereden hoffte“ (826); dabei bleibt es gänzlich unbestimmt, welche „Pläne“ Brußon hier durch den Kopf schossen. In die Unschuldsbeteuerungen Oliviers sind damit zugleich Elemente einer unterschwellig Selbstbezeichnung eingeflochten, ohne dass die so entstehenden Widersprüche auch nur ansatzweise einer eindeutigen Lösung zuzuführen wären. Zuletzt muss auch die auffallend penetrante Bezeichnung der Mörder und Verbrecher als „Spießgesellen“¹⁶⁸ bzw. als die „höllischen Gesellen“ (805) befremdlich wirken, wenn man bedenkt, dass Olivier Brußon als „Goldschmidtsgehilfe“ (827) ja im allerwörtlichsten Sinne ein „Geselle“ ist (809, 814, 825). Zumindest unterschwellig suggeriert der Text über die sprachliche Doppelsinnigkeit somit eine eigenartige Verbindung zwischen den ‚Mordgesellen‘ und dem „Gesellen“ (812) Olivier. Und so entwickelt auch Brußons eigene Aussage eine von ihm selbst nicht beabsichtigte Zweideutigkeit, wenn er bei der Schilderung von seines Meisters verunglücktem Mordanschlag auf den „Offizier“ behauptet, dieser habe fälschlicherweise geglaubt, er sei „des Mörders Geselle“ (839). Cardillacs „Geselle“ aber ist Olivier wenigstens in einer Hinsicht ja gerade doch.

In höchstem Maße widersprüchlich sind die verschiedenen Äußerungen Olivier Brußons in Hinblick auf den Meister Cardillac. In seiner Erzählung gegenüber der Scuderi berichtet Olivier an einer Stelle: „Eines Tages war Cardillac, der sonst meinen Abscheu erregend, bei der Arbeit in der heitersten Laune, scherzte

Männer waren, überfallen auf dem Weg zu ihrer Geliebten?“

¹⁶⁸ 783 (2x): „Eure verruchten Spießgesellen“, „ich bin bewaffnet wie ein verruchter Räuber und Mörder, aber meine Spießgesellen sind nicht gerichtet“; 788: „mit Hülfe ihrer Spießgesellen“; 844: „des verruchten Cardillacs Spießgesellen“. Auch die Gehilfen des „entsetzliche[n] Desgrais“ (819) werden als „Spießgesellen“ (824, 831) bzw. als seine „Gesellen“ (810, 836) bezeichnet.

und lachte, sehr ernst und in sich gekehrt“ (831). Gewöhnlich sei Cardillac also „in der heitersten Laune“, nur diesmal ausnahmsweise „ernst und in sich gekehrt“ gewesen. Etwas später berichtet Olivier dann allerdings etwas völlig Entgegengesetztes: „Eines Tages kam Cardillac nach Hause ungewöhnlich heiter“ (835f.). Hier wird die Situation nun plötzlich so dargestellt, als sei Cardillac immer „ernst und in sich gekehrt“ und nur diesmal ausnahmsweise „heiter“ gewesen. Noch ein wenig später heißt es dann in Oliviers Bericht mit geradezu flagranter Inkonsistenz: „Da geschah es, daß Cardillac plötzlich alle Munterkeit verlor“ (838). Ist Cardillac aber nun gewöhnlich ‚munter‘ oder gewöhnlich „ernst und in sich gekehrt“? Fast möchte hier der Eindruck entstehen, als werde die Persönlichkeit des Goldschmieds, der sich selbst nicht mehr zu Wort melden kann, in den Berichten über ihn je nach Situation und je nach persönlichem Bedarf umgestaltet, umerinnert oder umerzählt. In jedem Falle darf man diesen Berichten nicht allzu vorbehaltlos Glauben schenken.

Eigenartig wirkt im Grunde auch die Vorstellung, dass Olivier deshalb auf dem Schweigen beharrt, weil Madelon das „Geheimnis von Cardillacs Untaten“ – angeblich¹⁶⁹ – nicht ertragen würde und „des geliebten Vaters entsetzliche Taten der Hölle“ bei Entdeckung „tötend auf sie einbreche[n]“ müssten, sodass sie den Verlust Oliviers leichter verkraften könne als den „Jammer“ um ihren Vater, der „unüberwindlich“ wäre (839). Auch die affektierte Scuderi meint, dass die Entdeckung des Geheimnisses Madelon unweigerlich „den Tod bringen mußte“ (840). Dabei ist doch auffällig, dass Madelon im Nachhinein nicht ein einziges Mal mehr ihren toten Vater auch nur erwähnt, dass ihre alleinige Sorge vielmehr Olivier gilt. Nach Oliviers Geständnis sagt die übergelückliche Madelon zu ihm: „Nun ist alles gut, da du hier bist“ (840). Und ganz am Ende beteuern die beiden Wiedervereinten, „daß die überirdische Seligkeit dieses Augenblicks alle namenlose Leiden der vergangenen Tage aufwiege“ (852); gemeint ist mit den „Leiden“ der beiden aber allein, „was sie um einander gelitten“ (840).¹⁷⁰ An Cardillac erinnert sich hier niemand mehr. Vor diesem Hintergrund wird zumindest nachvollziehbar, dass la Regnie in Bezug auf Madelon meint: „Was ist ihr an dem Vater

¹⁶⁹ Röder (2003), S. 48, bemerkt dazu: „Although it would be traumatic for Madelon to discover that her father was a murderer, this experience is unlikely to have caused her death“; und S. 49: „The girl has already lost her father and were Olivier to be executed, she would have had a double loss to bear“. – Vgl. Brooks/Whitinger (2002), S. 84: „going to his death for his heroic resolve not to hurt his beloved Madelon – a patent illogicality, since her loss of him as well would certainly be more devastating.“ – Auch Würker (1995), S. 111, steht der „konsequenten Hut des Geheimnisses“ durch Olivier bereits kritisch gegenüber, denn, so schreibt er, „diese als Fürsorge für Madelon auszugeben, erscheint mir nicht mehr überzeugend.“

¹⁷⁰ Würker (1995), S. 115, vermerkt etwas ganz Ähnliches: „Sodann fällt auf, daß sich in die ‚überirdische Seligkeit‘ von Olivier und Madelon keinerlei Trauer über den Tod Cardillacs mischt, was besonders bei Madelon überrascht, denn sie weiß nichts von Cardillacs Doppelleben und hat ihn als ihren ‚geliebten Vater‘ verloren.“ Vgl. auch Würker (1998), S. 178.

gelegen, nur dem Mordbuben gelten ihre Tränen“ (816). Dadurch jedoch verliert Oliviers Grund für das Schweigen und die unterlassene Meldung der Verbrechen einiges an Plausibilität.

Verzerrungen lassen sich offenbar auch in der Darstellung des Polizeipräsidenten la Regnie erkennen. Als Gegenbild zur Scuderi gilt er gemeinhin als ein regelrechtes Ungeheuer. In der Erzählung ist von dem „blinde[n] Eifer“ la Regnies, von seinen „Grausamkeiten“ und seinem „heimtückische[n] Wesen“ die Rede (789); er wird kurzerhand als „der blutgierige la Regnie“ bezeichnet (793). Dabei muss man sich zuletzt jedoch die Frage stellen, ob es sich hierbei nicht um die verzerrte Darstellung durch einen befangenen Erzähler handelt. In der tatsächlichen Vorgehensweise der Figur scheinen diese Behauptungen jedenfalls keine Bestätigung zu finden. An einer Stelle muss selbst der Erzähler konstatieren: „kein Richter in der Welt hätte anders gehandelt, wie la Regnie, bei solch entscheidenden Tatsachen“ (817). Nun sind, wie gesehen, die „Tatsachen“ freilich nicht so unzweifelhaft wie hier dargestellt, dennoch fragt sich, ob la Regnie wirklich einen solch uneingeschränkt schlechten Charakter verkörpert wie allgemein angenommen. Immerhin bemerkt in der Erzählung auch der Advokat d'Andilly, „daß la Regnies Verfahren keineswegs grausam und übereilt zu nennen, vielmehr ganz gesetzlich sei, ja daß er nicht anders handeln könne, ohne die Pflichten des Richters zu verletzen“ (842). In seiner Arbeit zum *Fräulein von Scuderi* hat der Rechtswissenschaftler Rolf Meier bereits festgestellt, dass la Regnie in der Erzählung zwar einerseits eine äußerst „negative Darstellung“ erfahre, sich andererseits aber in der Ausführung seines Richteramts nichts zuschulden kommen lasse: „La Regnie handelt formal rechtmäßig, erfüllt seine gesetzlichen Pflichten“, und: „Die Auswertung der Aussagen und der sonstigen Umstände ist logisch und formaljuristisch einwandfrei“. ¹⁷¹ Meier parallelisiert die Richterfigur la Regnie gar mit dem Richter Hoffmann: „Die Darstellung der Handhabung der Beweismittel, insbesondere der Indizien, durch la Regnie entspricht im übrigen aber durchaus der Handhabung von Indizienbeweisen und anderen Beweismitteln durch den Richter Hoffmann“. ¹⁷² Es hat am Ende also ganz den Anschein, als müsse man sich in diesem Text vor den vorschnellen Urteilen des Erzählers hüten. Diese Spur wird weiterzuverfolgen sein.

Deutlichere und stärkere Verzerrungen noch treten bei der Darstellung des Polizeibeamten Desgrais auf. Im Urteil der Figuren und des Erzählers wird Desgrais überwiegend mit negativen Charaktermerkmalen behaftet. Da ist von dem „verschlagenen Desgrais“ die Rede (788), von seiner „Wut“ und seiner „List“ (791), von seinem „tückischen, schadenfrohen Blick“ (809); er wird kurzum als „der entsetzliche Desgrais“ beschrieben (819). Die Negativzeichnung der Figur Desgrais findet einen Höhepunkt an der Stelle, wo der Hausdiener Baptiste, von dem auch die Bezeichnung „der entsetzliche Desgrais“ stammt, der Scuderi ankündigt, dass der Polizeibeamte sie zu sprechen verlange:

¹⁷¹ Meier (1994), S. 48 u. S. 50.

¹⁷² Ebd., S. 116.

In dem Augenblick trat Baptiste hinein, bleich und erschrocken, mit der Nachricht, daß Desgrais draußen sei. Seit dem abscheulichen Prozeß der la Voisin war Desgrais Erscheinung in einem Hause der gewisse Vorbote irgend einer peinlichen Anklage, daher kam Baptiste's Schreck (819).

Nun wird aber zu Beginn der Erzählung von einer Gelegenheit berichtet, bei der sich die Lage völlig anders präsentiert. Dort schildert nämlich derselbe Baptiste seine nächtliche Rückkehr zum Haus der Scuderi wie folgt:

Da kommt mir eine starke Patrouille entgegen, Reuter, Fußvolk bis an die Zähne bewaffnet, und hält mich an und will mich nicht fortlassen. Aber zum Glück ist Desgrais dabei, der Marechaussee-Lieutenant, der mich recht gut kennt; der spricht, als sie mir die Laterne unter die Nase halten: Ei Baptiste, wo kommst du her des Wegs in der Nacht? Du mußt fein im Hause bleiben und es hüten. Hier ist es nicht geheuer (784).

Während die Situation also an der einen Stelle so dargestellt wurde, als sei die „Erscheinung“ des „entsetzliche[n] Desgrais“ seit „dem abscheulichen Prozeß der la Voisin“ ausnahmslos immer („der gewisse Vorbote“) ein Schreckensereignis, wird der wohlbekannte „Marechaussee-Lieutenant“ hier ganz im Gegenteil sogar äußerst gerne gesehen, sein Erscheinen verschafft große Erleichterung: „zum Glück ist Desgrais dabei“. Dabei ist auch hier der „abscheuliche[...] Prozeß der la Voisin“ längst abgeschlossen. Zudem stammen die beiden widersprüchlichen Äußerungen über Desgrais ja von ein und derselben Figur, und es wird wohl auch kein Zufall sein, dass ausgerechnet die Figur namens Baptiste, deren Rolle sich im Weiteren noch als zwielichtig genug erweisen wird, den Polizeibeamten auf den Namen „der entsetzliche Desgrais“ tauft (819). Mit dieser Taufe aber scheint irgendetwas nicht zu stimmen. Überhaupt macht Desgrais bei seinem tatsächlichen Auftreten doch eher einen milden und wohlwollenden Eindruck: „Ei Baptiste, wo kommst du her des Wegs in der Nacht? Du mußt fein im Hause bleiben und es hüten. Hier ist es nicht geheuer“ (784). Von dem angeblich so „tückischen“ und „schadenfrohen“ Wesen Desgrais' (809) kann hier überhaupt keine Rede sein. Auch die Bewertung der Figur Desgrais ist also offenbar verzerrt und fällt je nach Lage völlig unterschiedlich aus. Dabei lassen sich Beispiele finden, wo der Polizeibeamte, dessen „List“ der voreingenommene Erzähler ja noch betont (791), im Grunde vielmehr eine unbeholfene, fast tollpatschige Figur abgibt. So berichtet Desgrais, als er dem Polizeipräsidenten la Regnie den nächtlichen Zwischenfall schildert, bei dem ihm der Täter knapp entwischt ist:

Unbesonnen, überrascht von dem Augenblick, der den Mörder in meine Hand liefern konnte, schrie ich laut auf, und will mit einem gewaltigen Sprunge aus meinem Schlupfwinkel heraus auf ihn zusetzen; da verwickle ich mich in den Mantel und falle hin. (792)

Nicht ohne eine gewisse Komik wird hier doch ein Szenario entwickelt, das nicht etwa von der behaupteten Listigkeit und Gewandtheit Desgrais' zeugt, sondern

von seiner Unbeholfenheit und eigentlich auch Unfähigkeit, selbst wenn er gegenüber seinem Vorgesetzten la Regnie die peinliche Situation noch einigermaßen zu retten versucht.¹⁷³ Kein Wunder also, dass bei einer derart tollpatschigen Polizeitruppe das Verbrechen in Paris so lange ungestört sein Wesen treiben kann. Trotz der Komik, die in dieser Schilderung liegt, wird aber auch hier die abgründige Vieldeutigkeit der Geschichte sichtbar. In die Figurenrede Desgrais' sind nämlich einige Kommentare eingelagert, die auf der Ebene des Werkes eine beunruhigende Zweitbedeutung annehmen. So berichtet der Marechaussee-Beamte an einer Stelle: „Am Louvre steh ich also, und passe, die ganze Hölle in der Brust, auf die Teufel, die meiner spotten“ (791). Gegen die Redeintention der Figur wird damit zugleich nahegelegt, dass Desgrais selbst derjenige sei, dem er eigentlich aufzulauern hätte: Er verfolgt die „Teufel“ und trägt dabei ja selbst die „Hölle in der Brust“. Wenn Desgrais also dem Flüchtenden aus einer merkwürdigen, lächerlich beängstigenden Reaktion seinen eigenen Namen in die Nacht hinein nachruft¹⁷⁴ und wenn es dann noch heißt, dass la Regnie „Desgrais beim Arm ergreift, als sei *der* der fliehende Mörder selbst“ (792),¹⁷⁵ dann kann kaum noch ein Zweifel daran bestehen, dass der Text hier in die Rede der Figur ohne deren Zutun Kommentare mit hineinschreibt, die auf die erschütternd komische Erkenntnis hinauslaufen, dass in diesem Text nichts und niemand mehr eine gesicherte Position einnimmt und prinzipiell alles dem vernichtenden Verdacht anheim fällt.

Erstaunlich ist zu guter Letzt auch, dass Desgrais' Aussage hinsichtlich des Kerkerzimmers, in dem es zum Treffen zwischen der Scuderi und Olivier Brußon kommt, ganz und gar nicht in Einklang steht mit der Beschreibung, die der Erzähler von diesem Zimmer liefert. Über den Besuch der Scuderi im Gefängnis berichtet der Erzähler: „In der Conciergerie angekommen, führte man die Scuderi in ein großes, helles Gemach. Nicht lange darauf vernahm sie Kettengerassel. Olivier Brußon wurde gebracht“ (817). Kurz darauf sagt Desgrais aber zur Scuderi: „Seht, fuhr Desgrais fort, seht, würdige Dame, man wird Euch keineswegs zumuten, noch einmal in jene finstere Gemächer zu treten, die Euch mit Grausen und Abscheu erfüllen“ (820). Worum handelt es sich denn nun: um ein „großes, helles Gemach“ oder um „finstere Gemächer“? Soll Desgrais etwa seine eigenen Gefängnisräume nicht kennen? Hinzu kommt, dass an anderer Stelle auch der Polizeipräsident la Regnie vom „düstern Aufenthalt“ Oliviers spricht (817).¹⁷⁶ Und

¹⁷³ Vgl. 792, wo Desgrais meint, der Täter sei „wie auf den Flügeln des Windes“ fortgetragen worden. So wie Desgrais sich verhält, braucht der Flüchtende aber gar nicht erst wie der Wind zu fliegen, um in Sicherheit zu geraten.

¹⁷⁴ Vgl. 792: „Desgrais – Desgrais! schreie ich, daß es durch die Straßen hallt.“

¹⁷⁵ Vgl. in eigentümlicher Analogie dazu das Bild von Molières *Der Geizige*, wie es in Hoffmanns *Seltame Leiden eines Theater-Direktors* entworfen wird: „[W]en wird aber mitten im Lachen nicht auch tiefes Grauen anwandeln, wenn der Geizige in heilloser Raserei seinen eignen Arm erfaßt, wärend den Dieb festzupacken, der ihm die Kasette stahl, wenn er in voller Verzweiflung selbst unter den Zuschauern den Verräter sucht!“ (SW₃ 456)

¹⁷⁶ Auch wenn mit jenem „Aufenthalt“ lediglich die Gefangenzelle Brußons gemeint

wirkt es nicht ohnehin ziemlich unwahrscheinlich, dass Brußon, der mutmaßliche Mörder und Verbrecher, in einem weiträumigen Prachtgemach präsentiert wird, königlich von Licht umflutet? Offenbar handelt es sich hier also weniger um eine Unstimmigkeit in der Figurenrede als vielmehr um eine weitere Fehlaussage des Erzählers, dessen Befangenheit und Unglaubwürdigkeit nun schon mehrfach aufgefallen ist. Auf anderer Ebene hat es mit dieser Textstelle aber noch eine eigene Bewandnis, denn die Inszenierung des Gefangenen Olivier Brußon in einem großen, hellen Gemach vermittelt schließlich ganz den Eindruck, als werde er auf der kryptischen Bildebene des Textes schon ins rechte Licht gerückt, um jene messianische Aufgabe vorzubereiten, die ihm zugeschrieben wird und von der hier später noch zu handeln ist.

Einen befremdlichen Eindruck hinterlässt zuletzt auch die Figur Miossens. Es ist schon ein merkwürdiger Zufall, dass just in dem Moment nach d'Andillys ominöser und nicht weiter erklärter Ankündigung, dass Olivier vielleicht gewisse „Mittel“ finden könne, „den wider ihn streitenden Verdacht aufzuheben“ (842), der Deus ex Machina sogleich zur Scuderi ins Zimmer tritt. Dabei ist die Aussage, die Miossens nun macht, in mehrfacher Hinsicht zweifelhaft. Selbst dann, wenn man den nicht gerade nebensächlichen Umstand, dass Cardillac ja, wie gesehen, eigentlich in seinem Haus getötet worden sein muss, einmal außer Acht lasse, lässt Miossens' Erzählung mancherlei Bedenken aufkommen. Denn mehr noch als im Handlungsplan, d.h. zwischen den verschiedenen Textstellen, entstehen hier Widersprüche zwischen den verschiedenen Aussageebenen des Textes. Der Anfang von Miossens' Bericht liefert ein eindrucksvolles Beispiel dafür, wie in Hoffmanns Text die Bedeutungsintentionen auf der Ebene der Figuren und auf der Ebene des Werkes¹⁷⁷ auseinandertreten. In die Figurenrede Miossens' sind auf der Werkebene zugleich Kommentare mit hineingeschrieben, die das von der Figur selbst Ausgesagte hintertreiben, indem sie es mit einer geheimen Zweitbedeutung versehen:

Verzeiht, sprach Miossens, indem er sich mit soldatischem Anstande verbeugte, verzeiht, mein Fräulein, wenn ich Euch so spät, so zu ungelegener Zeit überlaufe. Wir Soldaten machen es nicht anders, und zu dem bin ich mit zwei Worten entschuldigt. – Olivier Brußon führt mich zu Euch. (843)

„Verzeiht, [...] wenn ich Euch so spät, so zu ungelegener Zeit überlaufe“, – zunächst bedeutet das auf der Ebene der Figur: „Verzeiht, dass ich Euch so spät noch unangemeldet aufsuche“. Der Zusatz „Wir Soldaten machen es nicht anders“ bedeutet auf der Figurenebene freilich, dass Soldaten die Gewohnheit hätten, unangemeldet zu später Stunde zu erscheinen. Auf der Ebene des Werks allerdings kann die Zusammenstellung auch die Zweitbedeutung erhalten, dass

sein sollte – und nicht etwa das Gefängnis als solches einschließlich des Vorführzimmers –, so würde doch gerade diese Ambivalenz ein weiteres den Widerspruch heraufbeschwörendes Element darstellen.

¹⁷⁷ Vgl. zur Begrifflichkeit 1.2.2.1.

Soldaten oft spät in der Nacht Leute „überlaufe[n]“ bzw. „überfallen“, was sich – entgegen der eigentlichen Redeintention der Figur – zugleich auf den von Miossens geschilderten nächtlichen ‚Überfall‘ auf Cardillac beziehen lässt. Die Bemerkung „Olivier Brußon führt mich zu Euch“ will auf der Figurenebene meinen: „Ich komme wegen des Falles Brußon“. Auf der Werkebene aber entfaltet dieser Satz noch eine ganz andere Bedeutung. Wenn man nämlich die vorherige rätselhafte Ankündigung d’Andillys in Betracht zieht, dass Olivier vom Gefängnis aus vielleicht „Mittel“ finden könne, „den wider ihn streitenden Verdacht aufzuheben“ (842), dann lässt sich Miossens’ Bemerkung „Olivier Brußon führt mich zu Euch“ auf der Werkebene auch verstehen als: „Olivier schickt mich zu Euch“, was eine befremdliche Alternativmöglichkeit des Geschehenshergangs öffnet;¹⁷⁸ zu bedenken ist überdies, dass auf inhaltlicher Ebene Miossens’ ganze Erklärung des Vorfalls aus den angeführten Gründen schlicht und ergreifend nicht möglich ist. Auch Miossens’ Anmerkung „und zu dem bin ich mit zwei Worten entschuldigt“ lässt sich schließlich doppelt lesen. Auf der Figurenebene bedeutet sie, dass schon die Nennung des Namens „Olivier Brußon“ das unerwartete Erscheinen Miossens’ im Haus der Scuderi rechtfertigen werde. Auf der Ebene des Werks aber dekuviert sie zugleich die Strategie der „Entschuldigung“ bzw. der „Schuldabweisung“ vonseiten der Figur Miossens. Dem Grafen von Miossens gelingt es ja immerhin, den Beschuldigten durch ein Geständnis zu entlasten, das ihn selbst weder unter Mordanklage stellt, da es sich um Notwehr handle, noch überhaupt vor ein Gericht stellen würde, da er es nicht öffentlich kundtun, sondern allein dem Fräulein im Geheimen anvertrauen möchte: „Erlaubt, sprach Miossens weiter, erlaubt, mein Fräulein, zu bemerken, daß eine solche Anzeige mich, wo nicht geradezu ins Verderben, doch in den abscheulichsten Prozeß verwickeln konnte“ (844), „und daß ich Euch, mein hochverehrtes Fräulein, den wahren Zusammenhang der Sache entdeckte, geschah in der Voraussetzung, daß Ihr, ohne mich in die Hände der Chambre ardente zu liefern, doch mein Geheimnis auf irgend eine Weise für Euren Schützling zu nützen verstehen würdet“ (844f.). – „und zu dem bin ich mit zwei Worten entschuldigt“. Höchst verwunderlich ist in diesem Zusammenhang auf der reinen Handlungsebene, dass der Graf von Miossens sein „Geheimnis“, das er vorher doch unter keinem Umstand la Regnie und der „Chambre ardente“ preisgeben wollte (845),¹⁷⁹ nachher ganz

¹⁷⁸ Brooks/Whiting (2002) sehen in dem Satz „Olivier Brußon führt mich zu Euch“ die Implikation einer „allegiance or sympathy with the young goldsmith“, während Miossens selbst behauptet, Oliviers Situation kümmere ihn nicht: „This is a contradiction that discredits Miossens as a reliable authority and raises questions about his relationship to Olivier“ (S. 81). Daraus folge: „Miossens’s testimony is flawed“ (S. 80), „the revelations by the narrator and Miossens that flank his [Olivier’s] tale reveal a far more dubious kinship among the three men as opportunistic storytellers who exploit Scuderi in order to enhance their own fortunes“ (S. 79).

¹⁷⁹ Vgl. auch 844: „Nein, beim St. Dionys, nicht eine Stunde Freiheit, nicht meinen Ohrzipfel geb ich Preis dem rasenden la Regnie“.

umstandslos und freizügig herausplaudert: „Des Grafen Miossens Aussage vor der Chambre ardente war indessen bekannt geworden“ (849f.).

Auch der Widerspruch jedoch, der aus der Gegenläufigkeit von Primär- und Sekundärsinn der Figurenrede hervorgeht, lässt sich nicht zu einer wie auch immer gearteten Eindeutigkeit auflösen, sondern verharrt in einem ruhelosen Spannungszustand, einem Gegeneinander der Alternativen, die sich letztlich selbst aufheben.

Über den Widerstreit zwischen Figuren- und Werkebene hinaus entwickelt Miossens' Erzählung auch eine ungeahnte Drittbedeutung auf der Ebene der Selbstreflexion des Werks. Der Eingangssatz „Verzeiht, [...] wenn ich Euch so spät, so zu ungelegener Zeit überlaufe“ ist – als eine Reflexion auf das Werk selbst und seine Komposition – gleichzeitig, hinter seinem eigenen Rücken, auf den Leser gemünzt, in dem Sinne nämlich, als die Figur Miossens im Aufbau der Erzählung ja tatsächlich ganz überraschend und unvermittelt auftaucht. Hinter-sinnigerweise aber erscheint der Graf gerade nicht „zu ungelegener Zeit“, sondern er kommt zur Rettung Oliviers – und damit auch in der Abfolge der Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* –, wenn auch „spät“, so doch sehr „gelegen“.

2.2.6 Die Wirklichkeit, „ein böser Traum“: Schwindende Grenzen – Schubert auf den Kopf gekehrt

Ein weiterer bislang unentdeckter Aspekt der geradezu unmöglichen Erzählsituation des Textes besteht in der allmählichen Auflösung der Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit.

„Eines Morgens“, so berichtet Olivier in seiner Erzählung, sei Cardillac wütend vor ihn hingetreten und habe ihn wegen seiner heimlichen Beziehung zu Madelon des Hauses verwiesen (825). Ein erstes Mal vermag Olivier hier nicht zu „reden“: „Ich wollte reden, er packte mich aber mit starker Faust und warf mich zur Türe hinaus“ (826). Nach diesem Zwischenfall kommt es nun zu mehreren Ereignissen, die die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit unsicher erscheinen lassen. „Zur Nachtzeit“, um „Mitternacht“, umschleicht Olivier das Haus Cardillacs und erblickt dabei unerwartet „eine finstere Gestalt“ (826). „Unwillkürlich“, so Olivier weiter, „wie von einer innern Macht getrieben, schleiche ich hinter der Gestalt her“ (826). Als er in der „Gestalt“ seinen Meister Cardillac erkennt, treibt es Olivier, ihm unbemerkt zu folgen:¹⁸⁰ „Wie durch Zauber fest gebannt muß ich fort – nach – dem gespenstischen Nachtwanderer. Dafür halte ich den Meister, unerachtet nicht die Zeit des Vollmonds ist, in der solcher Spuck die Schlafenden betört“ (826f.). Es ist schon tückisch, dass gerade der Hinweis auf das Nichtvorhandensein, gerade die negierende Erwähnung des „Vollmonds“, bei dem ein „Spuck die Schlafenden betört“, erst eine entsprechende Assoziations-

¹⁸⁰ Dabei hatte er angeblich doch seit Tagen nur auf solch eine Gelegenheit gewartet, um Madelon endlich „unbelauscht zu sprechen“ (826); stattdessen folgt er jetzt ihrem Vater durch die Nacht.

ebene aufruft. Dabei hat es doch auch ganz den Anschein, als sei hier weniger Cardillac als vielmehr Olivier selbst der „Nachtwanderer“: Er ist doch derjenige, der „wie von einer innern Macht getrieben“ und wie „durch Zauber fest gebannt“ ist, der „Unwillkürlich“, wie ohne eigenen Willen, „fort“ muss. Und tatsächlich häufen sich im weiteren Verlauf der nächtlichen Ereignisse um den Gesellen Olivier, der angeblich zum Zeugen von Cardillacs Untaten wird, die Anzeichen eines Träumenden. Wie im Traume gibt er nur unverständliche Worte von sich: „Kaum vermag ich zu stammeln“ (827). Wie ein Schlafender in unruhigen Träumen bringt er nur einen kurzen „Schrei des Entsetzens“ hervor (827) und ist auch „kaum der Schritte mächtig“ (827). Entscheidend aber ist, dass der Wirklichkeitsgehalt der Ereignisse auch explizit in der Erzählung angezweifelt wird, wenn Olivier selbst sich fragt, ob es sich bei dem Geschehen nicht um einen Traum handle: „ich fühlte mich an, ob nicht ein böser Traum mich necke, es war mir, als müßt' ich nun gleich erwachen und mich wundern über das tolle Trugbild“ (828). Dann bricht der Tag an: „Immer mehr und mehr dämmerte der Morgen herauf“ (828). Dabei scheinen, der raschen, sich geradezu überstürzenden Ereignisfolge nach zu urteilen, seit „Mitternacht“ (826) doch nur wenige Augenblicke vergangen zu sein;¹⁸¹ die Zeit ist hier offenbar aus den Fugen geraten. Und in merkwürdiger Analogie zum Heraufdämmern des Tageslichts heißt es in einer traumähnlichen Assoziation: „Cardillacs blutige Tat, auf der Stelle begangen, wo ich saß, ging vor mir hell auf. Entsetzt rannte ich von dannen“ (828). In der nächsten Szene sitzt Olivier dann plötzlich in seinem Zimmer; geradezu wie in einer Traumsequenz, in der die Gesetze von Kausalität, Zeit und Raum aus den Angeln sind und in der sich Sprünge im Kontinuum ereignen können, findet hier ein gänzlich unvermittelter, scharfer Ortswechsel statt: „Ganz verwirrt, beinahe besinnungslos sitze ich in meiner Dachkammer, da geht die Tür auf und René Cardillac tritt herein“ (828). Wie nach einer Traumlogik erscheint Cardillac plötzlich in Oliviers Bodenkammer „am äußersten Ende der Vorstadt St. Martin“ (826), von der der Meister eigentlich überhaupt nichts wissen kann. Dann aber geschieht etwas wirklich Merkwürdiges: „Er [Cardillac] rückt einen alten, gebrechlichen Schemel heran und setzt sich zu mir, der ich nicht vermag, mich von dem Strohlager zu erheben, auf das ich mich geworfen“ (828). Nicht allein hat sich offenbar – wie in einer Traumsequenz – urplötzlich Oliviers Position geändert, von sitzend („sitze ich“) zu liegend (auf „dem Strohlager“), noch unbegreiflicher ist, warum sich Olivier, wenn er wach ist, nicht von seinem „Strohlager“ zu „erheben“ vermag bei all dem „Abscheu“ (828), den er vor Cardillac empfindet; hier entsteht beinahe der Eindruck, als liege Olivier auf seinem Lager und träume die Ereignisse. Das würde immerhin auch eine Erklärung dafür bieten, warum Olivier die ganze Zeit über nicht in der Lage ist, zu sprechen. „Du schweigst?“ (828), fragt Cardillac ihn, als er seine Angebote gänzlich unbeantwortet lässt. Bei aller Empörung über Cardillacs „Bosheit“ vermag Olivier nichts zu erwidern: „ich konnte kein Wort hervorbringen“ (829).

¹⁸¹ Die Turbulenz des gesamten Geschehens wird mehrfach betont, vgl. 827: „Nicht lange dauerts“, „mit Blitzesschnelle“ usw.

Dass der Traum einer inneren Eigengesetzlichkeit folgt, dass er seine eigene fremdartige Logik hat, war auch in der Traumtheorie zu Hoffmanns Zeit bereits ausformuliert worden. In der *Symbolik des Traumes* von 1814 hat Gotthilf Heinrich Schubert eine spekulative Theorie des Traums entwickelt, in der er gleich zu Beginn ausführt, dass der Traum „einem andern Gesetz der Association“ folge und auf diese Weise „seltsam aneinander gefügte Bilder“¹⁸² zustande kämen,¹⁸³ außerdem sei die Traumbildsprache „der Ausgedehntheit in die Zeit viel minder unterworfen“ (GHS:ST 2). Es ist daher keineswegs anachronistisch, in Bezug auf Hoffmanns Text eine mögliche Auseinandersetzung mit der Architektur des Traumes anzunehmen.

Im *Fräulein von Scuderi* hält die traumähnliche Situation jedenfalls noch weiter an. Selbst dann noch, als Olivier wieder zum Meister Cardillac und seiner Tochter zurückkehrt, spielt sich alles wie in einem Traum ab; auch hier liegt ein Sprung im Raumkontinuum vor: „[S]elbst weiß ich nicht, wie es geschah, daß ich plötzlich in Cardillacs Hause stand“ (829f.). Die traumartige Sequenz dauert fort bis zur Binnenerzählung Cardillacs, denn als dieser laut Olivier zu seiner Geschichte anhebt, zeigt der Geselle eine Reaktion, die derjenigen eines Schlafenden gleicht, der, in unruhigen Träumen, nur ein angsterfülltes Stöhnen von sich gibt:

„Nimmermehr werd' ich dein Gefährte sein, heuchlerischer Bösewicht.“ So wollt' ich aufschreien, aber das innere Entsetzen, das mich bei Cardillacs Worten erfaßt, schnürte mir die Kehle zu. Statt der Worte vermochte ich nur einen unverständigen Laut auszustoßen. (831)

Ein ganzer Abschnitt der Erzählung (826-831) gleicht damit einer Traumsequenz, was nicht allein durch bestimmte Anzeichen nahegelegt wird, die Olivier wie ei-

¹⁸² Hier wie im Folgenden wird die alte Schreibung des Umlauts aus Vokal + hochgestelltem „e“, wie sie im Originaltext vorliegt, durch den heutigen Umlaut ersetzt. Diese Umwandlung wurde in der Arbeit durchgängig vollzogen. Namentlich war dies der Fall bei den Texten von Schubert, Wagenseil und Le Bret sowie bei der deutschen Pitaval-Ausgabe und Soltaus Cervantes-Übersetzung.

¹⁸³ Vgl. GHS:ST I: „Im Traume, und schon in jenem Zustande des Deliriums, der meist vor dem Einschlafen vorhergeht, scheint die Seele eine ganz andre Sprache zu sprechen als gewöhnlich. Gewisse Naturgegenstände oder Eigenschaften der Dinge, bedeuten jetzt auf einmal Personen und umgekehrt stellen sich uns gewisse Eigenschaften oder Handlungen, unter dem Bilde von Personen dar. So lange die Seele diese Sprache redet, folgen ihre Ideen einem andern Gesetz der Association als gewöhnlich, und es ist nicht zu läugnen, daß jene neue Ideenverbindung einen viel rapideren, geisterhafteren und kürzeren Gang oder Flug nimmt, als die des wachen Zustandes, wo wir mehr mit unsern Worten denken. Wir drücken in jener Sprache durch einige wenige hieroglyphische, seltsam aneinander gefügte Bilder, die wir uns entweder schnell nacheinander oder auch nebeneinander und auf einmal vorstellen, in wenig Momenten mehr aus, als wir mit Worten in ganzen Stunden auseinander zu setzen vermöchten“.

nen Träumenden erscheinen lassen, sondern auch durch strukturelle Analogien zu der Architektur und dem surrealen Ablauf des Traumgeschehens, durch Sprünge im Raum- und Zeitkontinuum, Aufhebung der Kausalität. Dabei bleibt es letztlich ganz und gar im Unbestimmten, ob die geschilderten Ereignisse nun wirklich geschehen oder lediglich von Olivier geträumt sein sollen. Die Grenzen zwischen Traum und Realität schwinden bis zur völligen Ununterscheidbarkeit. Auch hierin enthält die Erzählung ein Unauflösbares. Relativ sicher scheint nur, dass diese auffällig dichten und reichen Allusionen auf den Traum nicht rein zufällig zustande gekommen sein werden. Dadurch jedoch, dass ausgerechnet diese unsichere, traumartige Sequenz einige der wichtigsten Schlüssel zur angeblichen ‚Lösung‘ des Geschehens und des Falles enthält, wird die auf diese Weise erbrachte ‚Aufklärung‘ (831) in ein immer zweifelhafteres Licht gerückt. Das ‚Erkennen‘ Cardillacs und seine ‚Entlarvung‘ als Täter sind ebenso in diese traumähnliche Ereignisfolge eingebettet wie das angebliche Geständnis des Goldschmieds, in das der (Traum-)Bericht Oliviers schließlich übergeht (831ff.). Damit erfüllt die Auflösung der Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit dieselbe Funktion wie der noch zu erörternde Rekurs auf Tiecks *Liebeszauber*, der ebenfalls genau an dieser Stelle (826) vorliegt.¹⁸⁴ Die Funktion besteht darin, gerade in diesen ‚Erkenntnisszenen‘ eine letzte Erkenntnis zu verunmöglichen. Das steht allerdings in flagrantem Gegensatz zu Schuberts romantisch-spekulativer Theorie. In der *Symbolik des Traumes* schreibt Schubert, dass die dunkle Bildersprache der höheren Regionen des Traums den poetischen wie prophetischen ‚Offenbarungen‘ nahestehe, dass sie auf eine ‚höhere Weisheit‘ hindeute (GHS:ST 14) und dass der Traum schließlich einer ‚Sprache Gottes‘ gleiche (GHS:ST 15), in der sich durch die schleierhaften Bilder letztlich Wahrheit und Erkenntnis kundtäten. Dass Hoffmann das Werk Schuberts kannte, belegen einige Briefstellen des Autors. Am 24.3.1814, als *Die Symbolik des Traumes* gerade im Druck ist, schreibt Hoffmann mit Ungeduld an Kunz in Bamberg, hier von sich selbst in der dritten Person redend: „[S]o schicke – schicke – o schicke ihm bald Schuberts Symbolik des Traumes! – er dürstet darnach!“ (SW₆ 32) Hoffmanns tatsächliche Lektüre des Werks geht schließlich aus Briefen an Hitzig vom 2.9.1814 sowie an Hippel vom 30.8.1816 hervor, wo Hoffmann beide Male auf den Inhalt von Schuberts Traumsymbolik anspielt, indem er dessen Formel vom „inneren Poeten“ bzw. vom „versteckten Poeten“ verwendet.¹⁸⁵ Wenn jedoch in Hoffmanns Erzählung die Grenzen schwinden und das Traumartige mit seinen fremden „Associationen“ daher gerade nicht zu einer „höheren Weisheit“ führt, sondern umgekehrt die letzte Erkenntnismöglichkeit zerstört und jeden Zugang zu einem gültigen Sinn verweigert, dann tut sich damit ein enormer Abgrund zwischen Hoffmann und

¹⁸⁴ Vgl. dazu 2.3.2.

¹⁸⁵ Vgl. SW₆ 44 mit wohl kaum zu überhörender Distanz: „Nach einer besondern Meinung, die ich weiß nicht wie sich im Innern erzeugt, und die zuweilen mein innerer Poet ordentlich in allerlei besonde[rn] Tönen und Melodien Kantatenmäßig absingt“; sowie SW₆ 97 ebenso distanzierend: „Du weißt ja aber schon, welch ein besonderes Affengeseht als *versteckter Poet* mich kitzelt!“

Schubert auf.¹⁸⁶ Hier ist der Traum, eben weil er vom Realgeschehen nicht zu unterscheiden ist, kein Bindeglied zwischen Mensch und Gott, sondern er durchschneidet noch die letzten Bande, und so ist auch der idyllische Traum der Romantik, wie Ofterdingens Traum von der blauen Blume, bei Hoffmann längst „ein böser Traum“ (828) geworden. Doch dazu später mehr.

2.3 Literarische Bezüge

Dass Hoffmanns Erzählung vereinzelte Zitate aus Heinrich von Kleists Novelle *Michael Kohlhaas* enthält, hat die Forschung schon recht früh angeführt.¹⁸⁷ In Kleists Novelle, erstmals vollständig im ersten Band der *Erzählungen* (1810) erschienen, wird der Titelheld Kohlhaas als „einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit“ eingeführt (HvK₂ 9), und über Hoffmanns Cardillac liest man, er sei „einer der kunstreichsten und zugleich sonderbarsten Menschen seiner Zeit“ (799), er habe „eine der seltsamsten und verderblichsten Leidenschaften“ (832) und stelle somit den „verruchtesten und zugleich unglücklichsten aller Menschen“ dar (830). Gemeinsamer Nenner solcher Verkettung von Superlativen ist zweifelsohne jene vernichtende Bewegung ins Unermessliche, die den Menschen aus seiner ruhigen Bahn haltlos in den leeren Raum hinauszuwerfen droht. Mit der Übereinstimmung, die bis in den Wortlaut reicht, ist ein erster, punktueller literarischer Bezug gegeben. Das Folgende aber soll erweisen, dass eine ganze Reihe anderer, bisher noch unentdeckter Bezüge in Hoffmanns Text zu finden sind. Gerade Heinrich von Kleist wird dabei besondere Bedeutung zukommen. Dass E.T.A. Hoffmann mit den Werken Kleists nicht nur bestens vertraut war, sondern sie auch in höchstem Maße schätzte, ist allgemein bekannt. Lakonisch notiert Hoffmann selbst in einem Brief an Hitzig vom 1.7.1812: „Kleists Erzählungen kenne ich wohl; sie sind seiner würdig“ (SW₁ 247).

2.3.1 Berufung auf die Brüchigkeit als Erzählprinzip und literarisch vermittelte ‚Kantkrise‘: Kleists *Bettelweib von Locarno*

Ein erster verborgener Textbezug im *Fräulein von Scuderi* kommt bei einem genauen Blick auf den bereits zitierten Bericht der beiden Hausleute von der Mordnacht (815) zum Vorschein. Dort wird geschildert, wie „der alte Meister Claude Patru mit seiner Aufwärterin“ (814) zu Zeugen eines ‚Falls‘ – im doppelten Sinne – werden. Vergleicht man diesen Passus aus dem *Fräulein von Scuderi* nun mit

¹⁸⁶ Auch Blamberger (1991), S. 125, betont die Distanz zwischen Hoffmann und Schubert, mit dessen Formel vom „versteckten Poeten“ er „von Beginn an reichlich lax“ umgegangen sei.

¹⁸⁷ Vgl. Himmel (1960), S. 5, der seinerseits auf die Anmerkungen in einer Textausgabe der „Hamburger Lesehefte Nr. 57, Hamburg [1957], S. 60“ verweist.

Heinrich von Kleists Kurzerzählung *Das Bettelweib von Locarno* von 1810,¹⁸⁸ so ergeben sich verblüffende Übereinstimmungen. Zunächst geht es in beiden Fällen um das Hören eines Ereignisses, das nicht mit den Augen erfasst werden kann: Im *Fräulein von Scuderi* handelt es sich um den nächtlichen „Fall“ Cardillacs (815), der, da er sich in der Wohnung über derjenigen der Hausleute ereignet, für diese zwar hörbar, aber nicht sichtbar ist, so wie ja überhaupt die Hörbarkeit von Ereignissen als ein zentrales Leitelement der Erzählung verstanden werden kann; im *Bettelweib von Locarno* geht es um eine Spukerscheinung, die sich des Nachts in einem „Schloß“ bei Locarno (HvK₂ 196) zuträgt und die darin besteht, dass sich „dem Blick unsichtbar“ (HvK₂ 196), ein „gespensterartige[s] Geräusch“ (HvK₂ 197) vernehmen lässt, wie von einem Menschen, der unter Qualen geht und niederstürzt. Nicht allein finden beide Vorfälle in der Nacht und von einer ähnlichen Aura des Undurchdringlichen umgeben statt, sondern auch in etwa um dieselbe Zeit: Während sich der Spuk im *Bettelweib von Locarno* in Einklang mit tradiertem Gespensterglauben offenbar genau „zur Mitternachtsstunde“ ereignet (HvK₂ 197), trägt sich der Vorfall im *Fräulein von Scuderi* laut Bericht der Hausleute „nach Mitternacht“ zu (815). In beiden Texten auch ist die Personenkonstellation eine ähnliche, beide Male wird von einer Frau und einem Mann berichtet, die Zeugen eines erschreckenden Ereignisses werden: im *Fräulein von Scuderi* vom Meister Patru und seiner Hausfrau, im *Bettelweib von Locarno* vom Marchese und seiner Marquise, wobei letztere, was an sich schon befremdlich ist, ebenfalls als „Hausfrau“ bezeichnet wird (HvK₂ 196).¹⁸⁹ Und wo die Eheleute im *Bettelweib von Locarno* „sich mit Gesprächen, so gut sie vermögen, zu unterhalten suchen“ bis zum „Augenblick der Mitternacht“ (HvK₂ 198), da setzt sich auch die Aufwärterin im *Fräulein von Scuderi* bis Mitternacht „zum Meister Claude an den Tisch“, da dieser „kein Auge zutun“ kann (815), so wie auch der Marchese die vorige Nacht bereits bis zur Geisterstunde zugebracht hatte, „ohne zu schlafen“ (HvK₂ 197). Es bleibt jedoch beileibe nicht allein bei diesen Übereinstimmungen zwischen den beiden Texten. Der hier vorliegende Bezug reicht sowohl bis in die Einzelheiten des Geschehens als auch bis in den Wortlaut der Erzählung.

Die Wärterin im *Fräulein von Scuderi* sagt aus, sie habe „über sich scharfe Tritte, einen harten Fall“ gehört, „als stürze eine schwere Last zu Boden, und gleich darauf ein dumpfes Stöhnen“ (815). Im *Bettelweib von Locarno* lässt sich ein „Geräusch“ wahrnehmen, als ob „etwas, das dem Blick unsichtbar“, „mit vernehmlichen Schritten, langsam und gebrechlich, quer über das Zimmer gegangen,

¹⁸⁸ In einem Brief an Friedrich Speyer vom 1.5.1820 verweist Hoffmann noch ausdrücklich auf das „Bettelweib von Locarno“ (SW₆ 181), und nach der Verlesung von *Der Zusammenhang der Dinge* wird „Kleists Bettelweib von Lokarno“ im Anschlussdialog der Serapions-Brüder als ein literarisches Musterwerk besprochen (SW₄ 1118f.).

¹⁸⁹ Ob damit vielleicht „die Frau des Hauses“ gemeint ist, ob der Erzähler sich im Ausdruck vergeift oder ob dadurch gar eine andere Frau als die Marquise bezeichnet wird, bleibt letzten Endes unauflösbar.

und hinter dem Ofen, unter Stöhnen und Ächzen, niedergesunken sei“ (HvK₂ 196). Den „vernehmlichen Schritten“ (HvK₂ 196) bei Kleist korrespondieren bei Hoffmann die „scharfe[n] Tritte“ (815), dem „Stöhnen“ (HvK₂ 196) im *Bettelweib von Locarno* „ein dumpfes Stöhnen“ (815) im *Fräulein von Scuderi*, und dem „Niedersinken“¹⁹⁰ des Bettelweibes „unter Stöhnen und Ächzen“ (HvK₂ 196) wie unter einer großen Last entspricht im *Fräulein von Scuderi* der „harte[...] Fall, als stürze eine schwere Last zu Boden“ (815). Auch die vertikale Raumachse der erzählten Welt ist in beiden Textpassagen ähnlich gestaltet: Das „Entsetzliche“ – im *Fräulein von Scuderi* ist von der „entsetzlichen Tat“ (815) die Rede, im *Bettelweib von Locarno* von dem „entsetzliche[n] Geräusch“ (HvK₂ 198) – geschieht in beiden Fällen in einem oben im Haus gelegenen Zimmer, das erst durch das Hinaufsteigen über eine „Treppe“, in beiden Texten ausdrücklich erwähnt,¹⁹¹ zugänglich wird. Und auch die Wirkung des Ereignisses auf das jeweilige Paar stimmt in beiden Texten im Wesentlichen überein, das „Entsetzen“, das im *Bettelweib von Locarno* den Marchese und seine Frau „ergriff“ (HvK₂ 197), findet eine Entsprechung bei den Hausleuten aus dem *Fräulein von Scuderi*: „In Beide kam eine seltsame Angst und Beklommenheit“ (815). Selbst der „Lehnstuhl“ aus dem *Bettelweib von Locarno* ist in die Welt des *Fräulein von Scuderi* versetzt: So wie der florentinische Ritter „auf einem Lehnstuhl“ übernachtet (HvK₂ 197), so bringt auch Claude Patru die betreffende Nacht größtenteils auf einem „Lehnstuhl“ zu (815).

Bekräftigt wird der Gedanke einer Bezugnahme noch dadurch, dass in Hoffmanns literarischem Schaffenswerk auch andernorts auf *Das Bettelweib von Locarno* rekurriert wird. Louis Gerrekens hat nachgewiesen, dass in Hoffmanns Nachtstück *Das Majorat* ein stark ausgeprägter Bezug zu der Erzählung Kleists vorliegt, dass „Theodors Worte sich unmittelbar an den Wortlaut der Spukgeschichte [...] anlehnen“ und das *Bettelweib* dort auch „andere Spuren noch im Erzählten hinterlassen hat“.¹⁹²

Es wird wohl kaum ein Zufall sein, dass *Das Fräulein von Scuderi* ausgerechnet Kleists *Bettelweib von Locarno* in dem Bericht der Hausleute zitiert, also an der Stelle der Erzählung, die einige der stärksten Widersprüche des gesamten Falles um Cardillac zusammenführt. Die kurze Erzählung Kleists ihrerseits kann nämlich als eine Verdichtung des Paradoxon auf engstem Raum, geradezu als ein Miniaturkompodium des Widersprüchlichen verstanden werden. Eckart Pastor und Robert Leroy haben in ihrem Aufsatz über die „Brüchigkeit als Erzählprinzip“ im *Bettelweib von Locarno* ein ganzes Netz von Widersprüchen aufgedeckt, das den unscheinbaren Text durchwaltet, und gelangen dank ihrer systematischen

¹⁹⁰ Vgl. HvK₂ 196: „niedergesunken“, und HvK₂ 197: „niedersank“.

¹⁹¹ Nach der Aussage der Wärterin kommt Cardillac bekanntlich „an jenem Abend Punkt neun Uhr die Treppe hinab“, bevor er „dann wieder hinauf“ steigt (815); im *Bettelweib von Locarno* besteigen der Marchese und seine Frau, nachdem er „herunter“ gekommen ist, „mit Herzklopfen wieder die Treppe zu dem Fremdenzimmer“, „um der Sache auf den Grund zu kommen“ (HvK₂ 197).

¹⁹² Gerrekens (1990), S. 164–168, hier S. 165 u. S. 166.

Erfassung der „zahlreichen Brüche, die der Text aufweist“, zu dem Ergebnis, dass gerade in der Brüchigkeit „ein den Text von Anfang bis Ende strukturierendes Grundmuster“ zu erkennen sei.¹⁹³ „Alles in dieser Erzählung [...] ist in Widersprüchlichkeit getränkt“,¹⁹⁴ sodass in dem *Bettelweib von Locarno* letztlich ein zutiefst absurder Text vorliegt. So ist dort etwa die Rede von einem „leerstehenden Zimmer, das sehr schön und prächtig eingerichtet“ ist (HvK₂ 196); es wird berichtet, dass der Marchese, „bei der Rückkehr von der Jagd, zufällig in das Zimmer trat, wo er seine Büchse abzusetzen pflegte“ (ebd.); und obwohl am Ende das vollständig ausgebrannte Schloss längst „in Schutt und Trümmern“ (ebd.) zusammengefallen ist, liegen „noch jetzt [...], von den Landleuten zusammengetragen, seine weißen Gebeine in dem Winkel des Zimmers“ (HvK₂ 198), als ob zudem der gute Marchese seine Knochen im ganzen Schloss verstreut hätte bei dem Amoklauf. Dementsprechend reden Pastor und Leroy auch von der „Absurdität des Novellenschlusses“.¹⁹⁵ Sie werten diese und andere Elemente schließlich als „Teil eines ganzen Systems von Widersprüchen“, da es nicht angehe, „eine solche Fülle von Brüchen“, wie sie im *Bettelweib* vorliege, „einfach der Nachlässigkeit oder gar Unfähigkeit Kleists anzulasten“, sondern „hinter dem außerordentlich konzentrierten Vorkommen von Unebenheiten [...] eine dichterische Absicht zu vermuten“ sei, was eine ganz neue Perspektive eröffne: „[A]us der Nachlässigkeit Kleists wird dann das Unvermögen eines von Kleist gesetzten Erzählers, bestimmte Vorfälle erzählend zu bewältigen“.¹⁹⁶ Letzten Endes bedeutet dies:

Im Medium eines gebrochenen Erzählens wird eine hoffnungslos gebrochene Welt gestaltet, und im Munde eines im wahrsten Sinne des Wortes fassungslosen Erzählers wird eine unfassbare Wirklichkeit gegeben, wie sie erst ein Jahrhundert später wieder mit Kafka in der Literatur auftauchen sollte.¹⁹⁷

Unter Berufung auf die Ausführungen von Pastor und Leroy zu Heinrich von Kleist lassen sich nun auch zusätzliche Schlüsse im Hinblick auf E.T.A. Hoffmann ziehen. Im *Fräulein von Scuderi* gehört das Widersprüchliche und Absurde ebenso zur systematischen Grundstruktur des Textes wie im *Bettelweib von Locarno*. Das hat das vorige Kapitel gezeigt. Dadurch nun, dass Hoffmanns Erzählung an entscheidender Stelle auf die programmatische Novelle Kleists verweist, zeigt der Text ein Sukzessionsverhältnis an und markiert in einer inhärenten Literaturgeschichtsschreibung die eigene Position. Darin liegt die Bedeutung des Bezuges zu Kleists *Bettelweib von Locarno*: Hoffmanns Erzählung expliziert ihr eigenes Textprogramm durch den Hinweis auf ein Werk, das geradezu als literarisches Paradigma des Absurden zu verstehen ist. Die Funktion des Bezuges besteht also

¹⁹³ Pastor/Leroy (1979), S. 169.

¹⁹⁴ Ebd., S. 174.

¹⁹⁵ Ebd., S. 171.

¹⁹⁶ Ebd., S. 173.

¹⁹⁷ Ebd., S. 175.

in der Berufung auf ein literarisches Programm, nämlich das der Brüchigkeit als Erzählprinzip. Diese Funktion kann dadurch zustande kommen, dass das Zitatfragment, wie die Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa in Hinsicht auf das Klangzitat herausgestellt hat, generell „im Werk nach einem anderen Prinzip als dessen übrige Phasen“ funktioniert, indem es nämlich „auf etwas von ihm selbst Verschiedenes hinweist“: „Das Zitat repräsentiert das Werk, aus dem es stammt, nach dem Prinzip *pars pro toto*“.¹⁹⁸ Mit dem zitierten Fragment wird der Anspielungshorizont demnach auf das gesamte Werk ausgedehnt, aus dem es stammt. Dabei ist jene ‚pars pro toto‘-Relation hier in diesem Zusammenhang auch auf das Verhältnis zwischen der Erzählung *Das Bettelweib von Locarno* und Kleists literarischem Gesamtwerk oder Gesamtmodell auszuweiten, für welches die Erzählung paradigmatisch entsteht. Die Bezugnahme selbst ist damit auf derjenigen Ebene zu lokalisieren, die Renate Homann als „Selbstreflexion der Literatur“ beschreibt.¹⁹⁹ Wollte man sich nun auf den ‚empirischen Autor‘ konzentrieren, so würde aus alldem folgen, dass Hoffmann die innere Beschaffenheit von Kleists Texten lange vor der heutigen Literaturwissenschaft erkannt haben müsste. Ob dies aber vollkommen bewusst oder teilweise ‚unbewusst‘ bzw. intuitiv geschehen ist, wird sich heute kaum ermitteln lassen. Fest steht, dass E.T.A. Hoffmann mit Ludwig Tieck zu den frühesten Befürwortern Kleists gehörte und dass er einer der ganz wenigen war, die dem Werk Kleists höchste Wertschätzung entgegenbrachten zu einer Zeit, in der es allgemein auf Unverständnis und Ablehnung stieß.

Aus den gegebenen Gründen darf es auch weder bei Kleist noch bei Hoffmann darum gehen, die grundlegenden Widersprüchlichkeiten auflösen bzw. zu einer forcierten Eindeutigkeit ‚erlösen‘ zu wollen. Über das „Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen“ schreibt Klaus Müller-Salget:

[D]er Interpret verfehlt den Sinn [...], wenn er versucht, eine gewaltsame Eindeutigkeit herzustellen; denn gerade die prinzipielle Mehrdeutigkeit des Menschen und der ‚Welt‘ ist das Hauptthema dieser Dichtungen. Stets geht es um den unaufgelösten (und unauflösbaren) Rest, und deshalb liegt auch die Wahrheit nicht etwa ‚in der Mitte‘, sondern ‚die Wahrheit‘ gibt es überhaupt nicht, die Wirklichkeit manifestiert sich als das Zugleich des Widersprüchlichen.²⁰⁰

Als Ursache für Kleists Grundthema der Uneindeutigkeit führt Müller-Salget diejenige Erfahrung des Autors an, die allgemein als dessen ‚Kantkrise‘ bezeichnet wird:

¹⁹⁸ Lissa (1966), S. 366f. Vgl. ausführend ebd., S. 367: „[D]as musikalische Fragment a, das im Rahmen des Werkes B als dessen Teil auftritt“ erscheint „als Repräsentation des Werkes A nach dem Prinzip *pars pro toto* [...]“. Im Rahmen von A war a nur eine seiner Phasen, im Rahmen von B ist a mit der Funktion belastet, nicht nur sich selbst, sondern auch das ganze A zu repräsentieren“.

¹⁹⁹ Vgl. 1.2.2.1.

²⁰⁰ Müller-Salget (1973), S. 191.

Warum Kleist immer wieder dieses eine Grundthema umspielt [...], braucht den Kennern seiner Biographie nicht gesagt zu werden. Die Begegnung mit Kants ‚Kritik der Urteilskraft‘ hatte sein Vertrauen in eine sinnvoll gelenkte, erkenn-, ja berechenbare Welt zerstört, hatte ihn gelehrt, daß der Aspekt eines Dinges oder eines Menschen nicht das Ding oder der Mensch selbst ist und daß Gestalten und Ereignisse, die uns sinnvoll erscheinen, trotzdem keinerlei Rückschluß auf einen sinngebenden Gott erlauben.²⁰¹

In diesem Sinne erscheint die Brüchigkeit der Texte Kleists nicht allein als ‚Folge‘ seiner Kantkrise, sondern auch als ihre konkrete Gestaltwerdung, als literarische Ausformung eines existentiellen Zweifels sowie als Zeugnis von einem gebrochenen Weltbild bzw., wie es im *Michael Kohlhaas* heißt, von der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“ (HvK₂ 15).²⁰²

Es ist bekannt, dass E.T.A. Hoffmann sich nicht sonderlich mit dem theoretischen Werk Immanuel Kants beschäftigt hat. Durch die hier freigelegten Bezüge zu Heinrich von Kleist bahnt sich jedoch eine neue Perspektive an: Über die Vermittlung durch Kleist dringt eine Art von ‚Kantkrise‘ auch in das Werk E.T.A. Hoffmanns ein,²⁰³ welches zwar weniger auf die theoretischen Prämissen, wohl aber auf die konkreten, literarisch ausformulierten ‚Folgeerscheinungen‘ einer existentiellen Glaubenskrisen verweist. Die ‚Kantkrise‘ begegnet hier gleichsam auf dem Weg einer literarischen Vermittlung. Und so erzählt Hoffmanns Werk nicht zuletzt auch von den Doppel- und Widersinnigkeiten der Welt wie von der Orientierungslosigkeit des Menschen, dem der Glaube an die eine und einheitliche Sinnggebung, der Weg zu einer letzten ‚Wahrheit‘, mit einem Mal verloren ist.²⁰⁴ Dass es neben den Gemeinsamkeiten auch wesentliche Unter-

²⁰¹ Ebd., S. 206.

²⁰² Als „gebrechliche Einrichtungen“ interpretiert Kleists Novellen auch Greiner (2000), S. 274-285, zusammenfassend etwa S. 282: „Auf die Vorstellungen einer in Gegensätze auseinandergerissenen und grundlegend kontingenten Welt antwortet das Erzählen mit Akten des Verknüpfens, des Vereinigens, des Aufbaus integrierender Bildsysteme, [...] seinen spezifischen Akzent erhält dieses Verfahren bei Kleist darin, daß das erzählende Ineinanderspiegeln und Verknüpfen die in Dualismen zerbrochene Welt nicht versöhnt, vielmehr den Bruch nur weiter befestigt, indem es ihn noch einmal vollzieht“.

²⁰³ Mattli (2003), S. 13, spricht bereits in Bezug auf die Unterscheidung und Verbindung der Künste in Hoffmanns Werk von einem „Kantkomplex“: „Gesang, Theater, Tanz, Oper: der Kantkomplex, gebildet aus den Kombinationen dreier schöner Künste, wäre somit das Feld, das den Hoffmannschen Künstlerinnen mitunter zur tödlichen Falle wird.“

²⁰⁴ Schulz (1974), der in seiner Interpretation des *Bettelweibs von Locarno* auf Aspekte wie den „Einbruch des Fremden“ und das „Bewußtwerden existentieller Unsicherheit“ hinweist (S. 438), legt nahe, die bei Kleist vorherrschende „Angst und Verlorenheit auf die Zeit zu beziehen, die den Autor beherbergt hat und von der er abhängig war“, und sieht hier bezeichnenderweise „recht nahe Verwandtschaften etwa zu manchen Spukgeschichten E.T.A. Hoffmanns und mehr noch zu einigen

schiede zwischen Kleist und Hoffmann zu verzeichnen gibt, wird später noch zu zeigen sein.

2.3.2 Zersetzung der ‚Erkenntnis‘: Tiecks *Liebeszauber*

Ein zweiter bislang unentdeckter literarischer Bezug führt von dem *Fräulein von Scuderi* zu Ludwig Tiecks ‚Märchen‘-Novelle *Liebeszauber* aus dem Jahr 1811 (ersch. 1812), die nicht eben zu den bekanntesten Werken Tiecks gehört, über die sich aber in den Gesprächen der Serapions-Brüder noch Hoffmanns Rahmenerzähler Lothar in lobenden Tönen äußert.²⁰⁵

Olivier Brußon berichtet, dass er nach dem Streit mit Cardillac zur „Nachtzeit“ dessen Haus „umschlich“ in der Hoffnung, Madelon zu sehen (826). In Oliviers Erzählung heißt es:

An Cardillacs Haus in der Straße Nicaise schließt sich eine hohe Mauer mit Blenden und alten, halb zerstückelten Steinbildern darin. Dicht bei einem solchen Steinbilde stehe ich in einer Nacht und sehe hinauf nach den Fenstern des Hauses (826).

Eine ähnliche Ausgangssituation findet sich in Tiecks *Liebeszauber*. Dort wird berichtet, wie Emil, die Hauptfigur der Geschichte, in einer Nacht durch die Stadt streift, um auf Umwegen zu einem Ball zu gelangen; auch Emils Blick richtet sich in die Höhe: „Er ging um die alte Kirche, beschaute den hohen Turm, der sich ernst in den nächtlichen Himmel erhub“ (LT₆ 218). Dann aber nimmt Emil „[i]n der Vertiefung einer großen Kirchentür“ Platz, „deren mannigfaltiges Bildwerk er immer mit Lust beschaut“ (ebd.). So wie Emil sich in die „Vertiefung“, in die Nähe von dem „Bildwerk“ in der „dunkeln Nische“ (LT₆ 219) stellt, so heißt es auch von Olivier: „Ich drücke mich an das Steinbild, in die Blende [vorgetäushtes Schmuckelement, hier wohl: blinder Bogen, Nische] hinein“ (826). Darauf geschieht in beiden Texten etwas erstaunlich Ähnliches: Olivier nimmt unerwartet „eine finstere Gestalt“ wahr, „die leisen Trittes die Straße hinabgeht“ (826), während Emil plötzlich „eine Figur“ bemerkt, „die unruhig auf und nieder ging“ (LT₆ 218). Zur eindeutigen Zitation aber wird die Bezugnahme mit der daran anschließenden ‚Erkenntnisszene‘ in den beiden Texten. Denn wenn Olivier die „finstere Gestalt“, der er nachschleicht, schließlich identifiziert, so geschieht das nicht nur unter exakt denselben Bedingungen, sondern auch in wortwörtlicher Übereinstimmung mit Emils Entdeckung. Die Synopse der beiden Textpassagen bedarf kaum noch eines Kommentars:

frühen Erzählungen Ludwig Tiecks, wie dem *Blonden Eckbert* oder dem *Runenberg*“ (S. 439).

²⁰⁵ Vgl. SW₄ 634: „Erinnert euch der schauerhaften Erzählung unseres herrlichen Tieck, *Liebeszauber* benannt“.

Liebeszauber:

Beim Schein einer Laterne, die vor einem Marienbilde brannte, unterschied er genau das Gesicht, so wie die wunderliche Kleidung. Es war ein altes Weib (LT₆ 218).

Das Fräulein von Scuderi:

Gerade bei einem Marienbilde schaut die Gestalt sich um, der volle Schein der hellen Lampe, die vor dem Bilde brennt, fällt ihr ins Antlitz. Es ist Cardillac! (826)

So wie bei dem *Bettelweib von Locarno* kommt auch für diese Bezugnahme erhardtend hinzu, dass in Hoffmanns Werk noch an anderer Stelle, nämlich in dem Nachtstück *Der Sandmann*, massiv und über weite Strecken auf den von Hoffmann offenbar sehr hoch geschätzten *Liebeszauber* rekurriert wird.²⁰⁶

Dabei ist die Funktion des hier vorliegenden Bezuges zunächst eine ähnliche wie bereits beim *Bettelweib von Locarno*. Auch mit dem Rekurs auf den *Liebeszauber* beruft die Erzählung sich auf ein literarisches Paradigma. Die Besonderheit von Tiecks ‚Märchen‘ besteht zunächst darin, dass es zum ersten Mal den städtischen Raum erobert und damit praktisch die moderne Form der „Stadtmärchen“ begründet;²⁰⁷ „in ihrer Tradition stehen die Stadtmärchen E.T.A. Hoffmanns und E.A. Poes, aber im Grunde ist ihnen die poetische Bilderwelt des gesamten französischen und deutschen Symbolismus verpflichtet“.²⁰⁸ Zweitens sticht gerade der *Liebeszauber* durch seine drastische Schilderung des Grauensvollen und Schrecklichen hervor: „Im *Liebeszauber* hat Tieck die grellsten Akzente seines gesamten Erzählwerks gesetzt und ist auch damit Vorläufer E.T.A. Hoffmanns und E.A. Poes geworden“.²⁰⁹ Dem ist noch ein Drittes hinzuzufügen: Ähnlich wie *Das Bettelweib von Locarno* erzählt auch der *Liebeszauber* eine uneindeutige und brüchige Geschichte.²¹⁰ Hieraus ergibt sich eine wichtige Funktion, denn ausgerechnet an der Stelle, in der es um das ‚Erkennen‘ geht, verweist Hoffmanns Erzählung mit dem Zitatfragment aus dem *Liebeszauber* (nach dem Prinzip des ‚pars pro toto‘) auf einen Text, der eine Erkenntnis an sich grundlegend in Zweifel zieht und der als Ganzes selbst bereits gebrochen ist. Der Verweis rührt damit auch die Erkenntnismöglichkeiten im *Fräulein von Scuderi* an, macht diese durch den unerschweligen Perspektivbruch zum Gegenstand einer kritischen Reflexion.

Zudem deutet sich aber noch eine mögliche Zweitfunktion dieses Bezuges an, die im Grunde in dieselbe Richtung weist wie die erste. Wenn Hoffmanns Text in der ‚Erkenntnis‘-Szene implizit einen Vergleich mit Tiecks *Liebeszauber* nahelegt und man dementsprechend dem Handlungsverlauf beider Texte weiter nachgeht, stellt man bald fest, dass die Geschichte Emils, verglichen mit Oliviers

²⁰⁶ Vgl. dazu sowie zur Brüchigkeit von Tiecks *Liebeszauber* meinen Aufsatz im E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 13 (2005), S. 7-28.

²⁰⁷ Thalmann (1965), S. 27-32.

²⁰⁸ LT₆ 1297 [Kommentar zum Text].

²⁰⁹ LT₆ 1299 [Kommentar].

²¹⁰ Siehe Anm. 206.

Bericht, genau die entgegengesetzte Wendung nimmt: Im *Liebeszauber* wird der ‚Erkennende‘ (Emil) die ‚Erkannte‘ (das alte Weib) am Ende töten; im *Fräulein von Scuderi* hingegen behauptet der ‚Erkennende‘ (Olivier) ja, den ‚Erkannten‘ (Cardillac) gerade nicht getötet zu haben. Wenn der *Scuderi*-Text die Erzählung Oliviers also genau an dem Punkt, wo dieser die Schuld von sich auf Cardillac weist, mithin auf dem Höhepunkt seines Unschuldsbeweises, mit einem Subtext unterlegt, der eigentlich gerade das Gegenteil des von der Figur Behaupteten nahelegt, dann nimmt diese Bezugnahme durch die Relativierung der Figurenrede bereits auf der reinen Handlungsebene eine zersetzende Funktion an. Diese Art von Funktionsmöglichkeit kommt jedoch erst im Hinblick auf den nächsten literarischen Bezug voll zur Geltung.

2.3.3 Der doppelte Baptiste: Lewis’ *The Monk*

Ein überaus markanter, in der Eingangsszene verankerter Bezug von Hoffmanns Erzählung wird bei einem genaueren Blick auf die englische Literatur ans Licht gebracht, und zwar auf den berühmten Schauerroman *The Monk* von Matthew Gregory Lewis, der 1794 entstand und 1796 erstmals veröffentlicht wurde. Daran, dass Hoffmann den Roman gekannt hat, besteht kein Zweifel. Sein eigener Roman *Die Elixire des Teufels*, erschienen 1815/16 in zwei Teilen, verarbeitet sehr weiträumig Elemente aus dem *Monk*. Zwischen den beiden Romanen ergeben sich Verbindungen sowohl in Hinsicht auf die äußere Handlungsführung als auch, wie bereits Herbert Koziol darlegt, auf bestimmte „Einzelzüge“, die „Charakteristik einzelner Gestalten, Einzelheiten der Handlung“ und stellenweise sogar den „Wortlaut“.²¹¹ Dieser Bezug wird an einer Stelle auch explizit in Hoffmanns Roman selbst signalisiert. Im ersten Abschnitt des zweiten Teils der *Elixire des Teufels* wird berichtet, wie die weibliche Hauptfigur Aurelie eines Tages ein Buch findet: „In meines Bruders Zimmer sah ich ein fremdes Buch auf dem Tische liegen; ich schlug es auf, es war ein aus dem Englischen übersetzter Roman: Der Mönch!“ (SW_{2/2} 241)²¹²

²¹¹ Koziol (1938), S. 167. Allerdings sollte dieser Beitrag nicht ohne eine gewisse Distanz betrachtet werden, möchte der Autor doch das „armselige“ Werk des Engländers (S. 169), das allein „Minderwertiges, Äußerliches und Billiges“ enthalte (S. 170), gegen das überragende deutsche ausspielen. Auch wenn der literarische Rang von Lewis’ Roman allgemein gewiss nicht unumstritten ist, so liegt in diesem Fall doch der Verdacht einer nationalistischen Färbung nicht allzu fern. – Neuere Vergleiche zwischen den beiden Romanen finden sich etwa bei Nehring (1992/93) wie auch bei Heinritz/Mergenthal (1996).

²¹² Friedrich von Oertel hatte im Jahr nach der Erstveröffentlichung des *Monk* eine dreibändige Übertragung ins Deutsche besorgt (*Der Mönch*, Leipzig 1797). Es lässt sich allerdings nicht mit Bestimmtheit sagen, welche Übersetzung des Romans E.T.A. Hoffmann vorgelegen haben könnte. Zitate aus dem Werk werden im Folgenden nach dem englischen Originaltext wiedergegeben, und zwar nach der Aus-

In einer der Nebenepisoden von Lewis' Roman, im dritten und letzten Kapitel des ersten Buches, wird der erste Teil der Geschichte von Don Raymond, dem Marquis de las Cisternas, wiedergegeben (ML 95-128).²¹³ Don Raymond erzählt, wie er einst unter falschem Namen nach Paris gereist ist und von dort aus über Straßburg nach Deutschland fahren wollte. Hier beginnen jedoch die Fährnisse der Reise: Auf dem Weg nach Straßburg wird er, als sich bereits die Dunkelheit legt, mitten im Wald von einem Wagenbruch überrascht, sodass er den Vorschlag seines Kutschers Claude annimmt, die Nacht bei Claudes Freund Baptiste zu verbringen, dessen Hütte ganz in der Nähe liegt. Die Nacht wird jedoch zum Schreckenserlebnis. Es stellt sich heraus, dass die Hütte ein Räubernest ist und Don Raymond in eine Falle gelockt wurde. Der alte Baptiste, der den Reisenden so freundlich empfängt, ist das Oberhaupt eines verbrecherischen Familienklans und Mitglied einer größeren Räuberbande; der Kutscher Claude führt ihm die Opfer zu, die dann in der Hütte ausgeraubt und ermordet werden. Nach der Ankunft des Marquis wartet Baptiste nur auf die Rückkehr seiner beiden Söhne, um den Reisenden und dessen Diener überwältigen zu können. Als jedoch unerwartet eine zweite Kutsche mit der Baronin Lindenberg und zahlreichem Gefolge eintrifft, sieht Baptiste sich gezwungen, heimlich die gesamte Räuberbande zu Hilfe zu rufen, auf deren Ankunft er nun wartet. Don Raymond entkommt der Gefahr aber schließlich durch die Hilfe von Baptistes junger Frau Marguerite, die in dem Haus gefangen gehalten wird. Zusammen mit Marguerite gelingt Don Raymond letztlich die Flucht aus der Räuberhütte.

Einen ersten Hinweis auf einen verborgenen Bezug zwischen der Eingangsszene des *Fräulein von Scuderi* und dem Kapitel aus *The Monk* liefert der Name Baptiste. In Hoffmanns Erzählung trägt die männliche Figur, die „in des Fräuleins kleinem Haushalt Koch, Bedienten und Türsteher zugleich“ darstellt (780), ebendiesen Namen. In beiden Texten also ist Baptiste sozusagen der ‚Mann im Haus‘, in *The Monk* tritt er als Familienchef auf, im *Fräulein von Scuderi* als Hausverwalter und männlicher Beschützer oder, wie es im Text selbst heißt: als „Schutz im Hause“ (780). Zudem ist Baptiste auch einer der ganz wenigen Figurennamen in Hoffmanns Erzählung, die weder direkt noch indirekt einer historischen Chronik entstammen. Doch es bleibt bei weitem nicht allein bei dieser Namenskoinzidenz.

Auffallende Ähnlichkeiten ergeben sich bereits zwischen den beiden Szenen, die die nächtliche Ankunft des Fremden schildern. Im *Fräulein von Scuderi* wird „um Mitternacht“ plötzlich an die Haustür „angeschlagen“ (780). Da „Baptiste [...] mit Erlaubnis seiner Herrschaft über Land gegangen“ ist, verhält sich die Martinieri zunächst zögernd, „zitternd und zagend“ (780). Nachdem sie mit dem Fremden gesprochen hat, öffnet sie ihm aber dann schließlich doch die „Türe“ (782). In *The Monk* wird ebenfalls in der Nacht ans Haus angeklopft: „Our Con-

gabe von Howard Anderson (zuerst 1980), die erstmals seit 1796 wieder dem ursprünglichen Manuskript des Autors folgt.

²¹³ Das erste Kapitel des zweiten Buches, ML 129-191, liefert dann die Fortsetzung der Geschichte von Don Raymond.

ductor knocked at the door“, und auch hier verhalten sich die Hausbewohner zunächst zögernd: „It was some time before any one answered; The People within seemed in doubt whether we should be admitted“; nach einem kurzen Gespräch wird dann aber auch hier schließlich die Tür geöffnet: „The door was unclosed“ (ML 99). Auch das Gespräch verläuft in beiden Texten ähnlich. Im *Fräulein von Scuderi* verlangt der Fremde ungeduldig und schließlich geradezu „ungestüm“ (782) Einlass, so wie auch in *The Monk* der Anklopfende sehr ungeduldig wird: „‘Come! Come, Friend Baptiste!’ cried the Driver with impatience; ‘What are you about? [...]’“ (ML 99). Im *Fräulein von Scuderi* will die Martiniere den Fremden zunächst mit der Ausrede abweisen, dass das Fräulein „längst schläft“, worauf der Fremde aber antwortet, dass sie einen „Unglücklichen, welcher kam, ihre Hilfe zu erflehen“, doch sicher nicht „hartherzig von der Türe“ weisen wolle (781); in *The Monk* ruft der Anklopfende: „Are you asleep? Or will you refuse a night’s lodging to a Gentleman, whose Chaise has just broken down in the Forest?“ (ML 99) Nachdem die Tür dann geöffnet wurde, tritt dem Fremden in beiden Texten eine Gestalt mit einem Leuchter entgegen, die den Eingelassenen in Augenschein nehmen möchte: „Erschrocken hob die Martiniere den Leuchter in die Höhe“ (782); „a Man presented himself to us with a Lamp in his hand“ (ML 99).

Von zentraler Bedeutung ist jedoch der angegebene Grund für das Zögern der Hausbewohner und ihre Angst davor, den Fremden einzulassen. In beiden Texten geht es um eine Räuberbande, die ihr Unwesen treibt,²¹⁴ und in beiden Texten wird der Verdacht geäußert, dass der Anklopfende zu ebendieser Räuberbande gehöre. Über die Martiniere heißt es:

[A]ller Frevel von Einbruch, Diebstahl und Mord, wie er jemals in Paris verübt worden, kam ihr in den Sinn, es wurde ihr gewiß, daß irgend ein Haufe Meuter, von der Einsamkeit des Hauses unterrichtet, da draußen tobe, und eingelassen ein böses Vorhaben gegen die Herrschaft ausführen wolle (780).

Und auch Baptiste aus dem *Fräulein von Scuderi* meint bei seiner Rückkehr: „[G]ewiß war es einer von den verfluchten Gaunern und Spitzbuben“ (784). In Übereinstimmung mit diesen beiden Aussagen behauptet auch des Hausverwalters Alter Ego, der Baptiste aus Lewis’ *Monk*, zunächst gegenüber dem Fremden: „Excuse me for not admitting you at first: But there are so many Rogues about this place, that saving your presence, I suspected you to be one“ (ML 99). Auch der Scuderi Begründung dafür, dass sie keine Angst vor den Räubern habe, stimmt bis in den Wortlaut mit einer Stelle aus *The Monk* überein, nämlich mit der Erklärung des Kutschers Claude, warum er die Diebe nicht fürchte. Die Begründung der Scuderi lautet: „Daß ich nicht reich bin, daß bei mir keine Schätze, eines Mordes wert, zu holen sind“ (795); und Claude behauptet, er sei ja nur ein „poor Man“ und: „I have nothing to lose except my life, and that will not be worth the Robbers taking“ (ML 105). Da wäre es beinahe unnötig, noch zu er-

²¹⁴ Vgl. 790: „Gaunerbande“; ML 105: „the Robbers“, ML 109: „the Band“.

wähnen, dass im *Fräulein von Scuderi* – was schon Rahel Varnhagen so befremdend fand²¹⁵ – beim „heiligen Dionys“ (795, 851) bzw. beim „St. Dionys“ (844) geschworen wird und dass man in *The Monk* in diesem Passus ebenfalls den „St. Denis“ anruft (ML 98),²¹⁶ während die Baronin Lindenberg in jener Nacht auch noch ein Schmuckkästchen mitbringt (ML 109: „a casket of jewels“).

Nach all den Übereinstimmungen kann die anfangs festgestellte Namenskoinzidenz kaum noch als ein bloßer Zufall erscheinen. Grob zusammengefasst geht es in beiden Fällen um eine Räuberbande und um die Angst davor, in beiden Fällen wird in diesem Klima des Verbrechens nachts plötzlich an ein Haus angeklopft, und in beiden Fällen heißt der Mann im Haus Baptiste. Ein Zufall wird es dann wohl auch nicht sein, dass die ahnungslose Martinieri mit den hauptsächlich von ihr imaginierten Namen, ohne es zu wissen, die zwei wichtigsten Mordgesellen aus *The Monk* herbeizitiert, nämlich Baptiste und den Kutscher Claude, und dadurch unwillkürlich den Eindruck schafft, als bestehe tatsächlich eine Verbrecherbande wie bei Lewis: „Baptiste, Claude, Pierre, steht auf, und seht einmal zu, welcher Taugenichts uns das Haus einschlagen will!“ (781) Auch die Rettung wird in beiden Texten schließlich auf exakt dieselbe Art herbeigeführt:

[I]n dem Augenblick ließ sich auf der Straße das Geklirr von Waffen, der Huftritt von Pferden hören. „Die Marechaussee – die Marechaussee [= Kavalertruppe]. Hilfe, Hilfe!“ schrie die Martinieri. (783)

‘I hear the trampling of Horses [...]’
We [...] were soon aware of a numerous band of Cavaliers, who came towards us [...]. ‘Stay! Stay!’ shrieked Marguerite; ‘Save us! For God’s sake, save us!’ (ML 119)

Aus den Parallelen zwischen beiden Texten erwächst schließlich eine erste Bedeutung der Bezugnahme. Denn wie in Hinblick auf Kleist und Tieck kann auch der Rekurs auf Lewis bis zu einem gewissen Grad als selbstreflexiver Verweis auf ein literarisches Modell verstanden werden, und zwar auf das Modell der Schreckens- und Verbrechensdichtung, des Schauerromans. Berührungspunkte zwischen Lewis und Hoffmann ergeben sich nämlich gewiss nicht nur aus der legendären Schreibgeschwindigkeit der beiden Autoren,²¹⁷ vielmehr stellt Lewis als

²¹⁵ Vgl. RV₃ 14: „Die Leute sprechen bei St. Denys, und nicht bei dem König der Schicklichkeit, dessen Gesetze darüber noch gelten.“

²¹⁶ Nach SW₄ 1531 [Stellenkommentar], handelt es sich bei Hoffmanns „St. Dionys“ um einen „Rückbezug auf den ersten Bischof von Paris, Saint-Denis, der im Jahr 273 enthauptet, später jedoch heiliggesprochen wurde“. Demzufolge würden sich beide Ausrufe auf ein und denselben Patron beziehen, denn auch Lewis lässt seine Figur auf den ersten Pariser Bischof schwören, vgl. ML 448 [Anmerkungen zum Text]. Das Befremden Rahel Varnhagens lässt sich also teilweise durch die Erklärung aufheben, dass der merkwürdige Schwur im *Fräulein von Scuderi* auf Lewis’ Roman zurückverweist. Zu weiteren Implikationen dieses Schwurs vgl. jedoch 2.6.4.

²¹⁷ Lewis’ voluminöser Roman entstand angeblich innerhalb von 10 Wochen, der gesamte erste Band von Hoffmanns *Elixieren des Teufels* war bereits nach 7 Wochen vollendet (vgl. zur Entstehung SW_{2/2} 545-550).

Mitbegründer und als höchst umstrittene Galionsfigur der ‚Gothic Novel‘ zweifelsohne einen literarischen Bezugspunkt für den Autor der Kriminalerzählung um das Fräulein von Scuderi dar. Und gerade „in der Tradition des Schauerromans“ à la Lewis und Hoffmann sehen Reinhard Heinritz und Silvia Mergenthal „schon die ersten Spuren einer literarischen Moderne“, „die in formaler Hinsicht durch die Komplexität ihrer Schreibweisen, inhaltlich aber durch die Abgründigkeit des Ich gekennzeichnet ist“.²¹⁸

Mehr Gewicht als der selbstreflexiven Funktion des Rekurses kommt letztlich aber einer anderen Funktionsweise zu, die sich ihrerseits auf inhaltlicher Ebene abspielt. Zwar sind ja grundsätzlich alle Bezugnahmen als *Formen* der Selbstreflexion zu begreifen, doch sind einige unter ihnen zudem in der Lage, vom *Inhalt* her auf die reine Handlungsebene gleichsam zurückzustrahlen. Die wesentliche Bedeutung der Bezugnahme des *Fräulein von Scuderi* auf *The Monk* geht dabei erst aus den flagranten inhaltlichen Unterschieden zwischen beiden Texten hervor.

Eine auffallende Diskrepanz zwischen dem *Fräulein von Scuderi* und *The Monk* ist offenbar in derjenigen Figur angelegt, die in beiden Texten den gleichen Namen trägt. Baptiste wird in beiden Werken zunächst zwar mit exakt dem gleichen Charakterbild vorgestellt: In *The Monk* wird er von dem Kutscher Claude als „a very honest Fellow“ bezeichnet (ML 98), und im *Fräulein von Scuderi* ist von dem „ehrlichen Baptiste“ die Rede (784). Doch in *The Monk* stellt sich schon bald heraus, dass es mit der augenscheinlichen Ehrlichkeit Baptistes nicht besonders weit her ist. Hatte Don Raymond anfangs noch die gutmütige, ehrliche und freundliche Art Baptistes gelobt,²¹⁹ so findet er sich wenig später aufs entsetzlichste getäuscht: Als klar geworden ist, welche Ziele Baptiste eigentlich verfolgt, entpuppt sich seine Gutwilligkeit als kaltblütige Verstellung, er erscheint plötzlich als ein „Heuchler“ und „Schurke“,²²⁰ der nicht allein Don Raymond zu ermorden trachtet, sondern auch seit Jahren seine eigene Frau Marguerite vergewaltigt und sie im Haus gefangen hält, indem er ihre beiden Kinder aus früherer Ehe, die er ebenfalls gefangen hält, zu ermorden droht, falls sie Verrat an ihm übe. Nun stellt sich allerdings die Frage, warum in Hoffmanns Erzählung die Figur des Hausmanns, dessen ‚Ehrlichkeit‘ hier (im Gegensatz zu Lewis’ Roman) bis zuletzt behauptet wird, ausgerechnet den Namen des Verbrechers und Vergewaltigers aus *The Monk* tragen muss. So wie anfänglich der Baptiste aus Don Raymonds Erzählung erweckt ja auch sein Namensvetter im *Fräulein von Scuderi* ganz den Anschein eines gutmütigen Kerls; bei der Öffnung des Kästchens etwa heißt es von ihm, dass er „ganz verblaßt in der Ecke stand, und vor Angst und Beklommenheit die Nachtmütze in den Händen knetend, kaum sprechen konnte“ (795). Allerdings weist bei genauem Hinsehen auch Hoffmanns Baptiste manch

²¹⁸ Heinritz/Mergenthal (1996), S. 38.

²¹⁹ Vgl. ML 100: „He reproached her good-humouredly“, „His countenance was open, sincere, and friendly; his manners had all the Peasant’s honesty“ usw.

²²⁰ ML 112: „Hypocrite!“, ML 113: „Villain!“

befremdliche Seite auf. So kann man sich doch nur darüber wundern, wie ängstlich er bei seiner Rückkehr darauf bedacht ist, das Kästchen, bevor die Herrin auch nur davon erfahre, schnell und heimlich, wie im Fluss des Vergessens, verschwinden zu lassen: „Und das kleine Kästchen, Frau Martiniere, das, denk ich, werfen wir in die Seine, wo sie am tiefsten ist“ (785). Hinzu kommt, dass Lewis’ *The Monk*, der an dieser Stelle des *Fräulein von Scuderi* als Subtext und damit gleichsam als ‚latenter Text‘ die ganze Zeit über präsent ist, seinerseits die Unzuverlässigkeit äußerer Erscheinungen und das konsequente Misstrauen gegen ein ehrliches Auftreten ausdrücklich thematisiert.²²¹ Nun könnte man freilich darüber spekulieren, ob der Baptiste bei Hoffmann etwa – so wie ja auch sein Doppelgänger bei Lewis – ein Mitglied der Verbrecherbande, der „Confederacy“ (ML 109) ist, ob er vielleicht hinter dem überbrachten Kästchen den Verrat fürchtet und es deshalb so dringend verschwinden lassen will, ob er schließlich aus dieser Furcht heraus so „leichenblaß“ und „ganz verstört“ ist (784) und deshalb auch auf einer geschlagenen Tagesreise zum Haus der Scuderi zurückgekommen ist, wofür er selbst nur eine recht dürftige Erklärung hat: „Ach die Angst! die Angst! – Ich weiß nicht was es war, aber fortgetrieben hat es mich von der Hochzeit gestern Abend mit Gewalt!“ (784) Der Text provoziert solche Vermutungen zwar geradezu, doch letztlich würde auch die gewagteste Spekulation ihn nicht von seiner grundsätzlichen Uneindeutigkeit erlösen. Mit großer Konsequenz wird hier eine vollständige Zerstörung von gesicherter Bedeutung durchgeführt. Und gerade darin besteht der wesentliche Unterschied zu einem Text wie Lewis’ *The Monk*, der zwar schockierende Lösungen herbeiführt, der aber letzten Endes immer Klarheit verschafft über das wahre Geschehen und die tatsächliche Identität der Personen. Solch eine Klärung ist in Hoffmanns Text nicht mehr möglich.

Insgesamt vermehren die Namensgleichung wie die gesamte Bezugnahme noch die Zweifel an dem im *Fräulein von Scuderi* vordergründig Dargestellten, indem sie auch die Erzählerperspektive sichtlich angreifen. Darin liegt die hauptsächliche Bedeutung des Bezuges: Durch den Verweis auf Lewis wird die Figur Baptiste in Hoffmanns Erzählung zusätzlich mit Uneindeutigkeit belastet, da der Rekurs nicht etwa die Behauptung des Erzählers vom „ehrlichen Baptiste“ stützt, sondern – gerade umgekehrt – dem schnellen Urteil des Erzählers in seltsamer Weise widerspricht und es mit einem Subtext unterlegt, der sich unauflösbar gegen dessen Behauptung richtet. In dieser Erzählung wird somit schließlich alles und jeder in ein zweifelhaftes Licht gerückt.

²²¹ Vgl. z.B. ML 98, wo Don Raymond über den Fahrer Claude sagt: „I had not much confidence in his honesty“; oder ML 99, wo er von Marguerite denkt: „Her Husband’s manners were as friendly, as hers were harsh and repulsive“, ein Urteil, das er später revidieren muss, ML 111: „How different did She now appear to me!“

2.3.4 Der „Fremde ist da, obschon ich von dem Zusammenhang nichts begreife“:²²² Kleists *Verlobung in St. Domingo* und der Einbruch des Fremden in den Text

Neben dem Rekurs auf Lewis' *The Monk* enthält die Eingangsszene des *Fräulein von Scuderi* noch einen weiteren verborgenen literarischen Bezug, der in komplementärer Interferenz zu dem vorigen steht und der erst bei einem erneuten Blick auf das Erzählwerk Kleists freigelegt werden kann. Dazu eine kurze Rekapitulation der Eingangssituation von Hoffmanns Erzählung: Es ist „Mitternacht“ (780), ein „Fremde[r]“ (785) klopft an die Tür des Hauses „hart und heftig“ an und verlangt Einlass, der männliche „Schutz“ Baptiste ist „mit Erlaubnis seiner Herrschaft über Land gegangen zur Hochzeit seiner Schwester“, sodass, wie es heißt, „die Martiniere, des Fräuleins Kammerfrau, allein im Hause noch wacht[...]“; trotz ihrer Angst vor den derzeitigen Gräueln „von Einbruch, Diebstahl und Mord“ (780) tritt die Frau zum „Fenster“ (781), fragt nach der Identität des Fremden und lässt ihn schließlich ein. Vergleicht man diese Szene nun mit der Eingangsszene aus Heinrich von Kleists Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo* von 1811, so ergeben sich einige erstaunliche Parallelen. Dort wird geschildert, wie Congo Hoango, „ein fürchterlicher alter Neger“, nachdem er seinen Herrn im „allgemeinen Taumel der Rache“ der Schwarzen gegen die Weißen ermordet hat, daran geht, mit Hilfe einer „Mulattin, namens Babekan“ (HvK₂ 160) und ihrer „Tochter“, „einer jungen funfzehnjährigen Mestize, namens Toni“, „weiße oder kreolische Flüchtlinge“ in seinem Haus „während seiner Abwesenheit“ in die Falle zu locken, indem er die beiden Frauen dazu bringt, die eintreffenden Fremden „bis zu seiner Wiederkehr hinzuhalten“, sodass er sie schließlich töten kann (HvK₂ 161). Die darauf folgende Schilderung der nächtlichen Ankunft eines „Fremden“ (HvK₂ 162) enthält detailgenaue Übereinstimmungen mit der Eingangsszene des *Fräulein von Scuderi*:

Demnach traf es sich, daß gerade in der Abwesenheit des alten Hoango, der mit den Schwarzen, die er um sich hatte, aufgebrochen war, um dem General Dessalines mitten durch die französischen Posten einen Transport von Pulver und Blei zuzuführen, in der Finsternis einer stürmischen und regneten Nacht, jemand an die hintere Tür seines Hauses klopfte. Die alte Babekan, welche schon im Bette lag, erhob sich, öffnete, einen bloßen Rock um die Hüften geworfen, das Fenster, und fragte, wer da sei? „Bei Maria und allen Heiligen,“ sagte der Fremde leise, indem er sich unter das Fenster stellte: „beantwortet mir, ehe ich Euch dies entdecke, eine Frage!“ (HvK₂ 161f.)

Die Situation ist in beiden Texten ähnlich. Die Abwesenheit des Mannes, das Zurückgelassensein zweier Frauen allein im Haus, das Anklopfen eines Fremden mitten in der Nacht gehören ebenso zu den gemeinsamen Elementen wie die Aura von Schrecken, Verbrechen und Mord, die hier wie dort obwaltet: In der *Ver-*

²²² HvK₂ 186.

lobung in *St. Domingo* befindet man sich in einem „allgemeinen Taumel der Rache“, der Meuterei der Schwarzen gegen die „Tyrannei“ der Weißen, der Brandschatzung und Verwüstung (HvK₂ 160); im *Fräulein von Scuderi* herrscht ein Klima der Angst und des Verbrechens, das ganz Paris mit „Diebstahl und Mord“ überzieht und die Martinieri fürchten lässt, dass „irgend ein Haufe Meuter, von der Einsamkeit des Hauses unterrichtet, da draußen tobe“ (780). Dabei wird hier die Erwähnung der „Meuter“ im Grunde erst durch den Vergleich mit Kleists Text erklärlich, ist doch ansonsten im *Fräulein von Scuderi* von Meutern überhaupt nicht die Rede. Die markanteste Übereinstimmung zwischen den beiden Eingangsszenen besteht jedoch in dem Motiv des Fensters, das von der Frau geöffnet wird, um sich von oben zu erkundigen, wer dort sei; daneben können auch einige weitere Koinzidenzen hervorgehoben werden, wie etwa die Frage, ob von dem Fremden bei Einlass eine Gefahr ausgehe, oder die im *Fräulein von Scuderi* eigentlich überraschende Erwähnung von Flüchtlingen bzw. ‚Verfolgten‘, die ohne den Vergleich mit Kleist ebenfalls befremdlich wirken müsste, sodass hier letztlich der Eindruck entsteht, als führe Hoffmanns Text einen Dialog mit der Erzählung Kleists:

Die alte Babekan [...] öffnete, einen bloßen Rock um die Hüften geworfen, das Fenster, und fragte, wer da sei (HvK₂ 161f.);

Toni fragte: [...] haben wir, wenn wir ihn einlassen, nichts zu befürchten? (HvK₂ 162);

und sich häufig [...] Flüchtlinge einfanden, welche darin [in dem Haus] Nahrung oder ein Unterkommen suchten (HvK₂ 161).

[D]ie Martinieri [...] öffnete ein Fenster und rief hinab, wer denn da unten in später Nacht so an der Haustür tobe (780f.);

Da sprach es aber [...]: [...] Macht mir nur getrost auf, befürchtet nichts (781);

wer weiß, ob nicht gar ein Verfolgter Zuflucht sucht bei meiner Herrschaft, die ja geneigt ist zu jeder Wohltat. (780)

In dem Gespräch, das die Frau jeweils aus dem Fenster heraus mit dem „Fremden“ führt, lassen sich ebenfalls Ähnlichkeiten entdecken. So wie der Fremde die Martinieri „Um Christuswillen“ beschwört (780), so wird Babekan „Bei Maria und allen Heiligen“ beschworen (HvK₂ 162). Hier wie dort auch heißt es ausdrücklich, dass es um die „Rettung“ des Anpochenden gehe (782 u. HvK₂ 163).

Auch im weiteren Verlauf der beiden Geschichten sind gewisse Berührungspunkte auszumachen. So wie Brußon, der „Fremde“ im *Fräulein von Scuderi*, gerät schließlich auch Gustav, der „Fremde“ in *Die Verlobung in St. Domingo*, in das Netz öffentlicher Verfolgung – und erzählt Toni eine Geschichte von sich und seiner Braut, die an mehr als einer Stelle an die Geschichte von Olivier und seiner Braut Madelon erinnert:

„[...] Gott weiß“, fuhr er fort, indem er sein Haupt schmerzlich an ihre Schulter lehnte, „wie ich die Unbesonnenheit so weit treiben konnte, mir eines Abends an einem öffentlichen Ort Äußerungen über *das eben errichtete furchtbare Revolutions-*

tribunal [1] zu erlauben. Man verklagte, man suchte mich; ja, in Ermangelung meiner, der glücklich genug gewesen war, sich *in die Vorstadt zu retten* [2], *lief die Rotte meiner rasenden Verfolger, die ein Opfer haben mußte, nach der Wohnung meiner Braut* [3], und durch ihre wahrhaftige Versicherung, daß sie nicht wisse, wo ich sei, erbittert, schleppte man dieselbe, unter dem Vorwand, *daß sie mit mir im Einverständnis sei* [4], *mit unerhörter Leichtfertigkeit* statt meiner *auf den Richtplatz* [5] [...].“ (HvK₂ 174)²²³

Auch wenn weitere Gemeinsamkeiten nicht ganz auszublenzen sind, so liegen doch die wesentlichen und prägnanten Übereinstimmungen zwischen dem *Fräulein von Scuderi* und der *Verlobung in St. Domingo* in den Eingangsschilderungen der beiden Texte. Hoffmanns Erzählanfang verweist auf denjenigen Kleists. Dabei gilt gerade der Beginn von Kleists Erzählung als besonders problematisch. Bereits Kurt Günther stellt in seiner Analyse der *Verlobung in St. Domingo* mit Befremden fest, dass in dem Text, und insbesondere in der Anfangspassage, eine ganze Reihe von „Ungereimtheiten und Unmöglichkeiten“ zu finden sind, die seiner Ansicht nach „das Anfängerhafte und Zerfahrene der Arbeit bloßlegen“.²²⁴

Da wird berichtet, wie Congo Hoango „die ganze Pflanzung“ seines Herrn „verwüstete“, wie er „das Haus [...] in Brand“ gesteckt und „sämtliche zur Besetzung gehörige Etablissements der Erde gleich gemacht“ hat (HvK₂ 160); doch einige Zeilen später stehen die Bauten wieder da, denn im Anschluss an seinen Vernichtungsakt führt Congo Hoango seine Feldzüge gegen die Weißen von dem „Hauptgebäude der Pflanzung“ aus, „das er jetzt bewohnte“ (HvK₂ 161) und in dem, obwohl es eigentlich dem Erdboden gleich sein müsste, übrigens auch der Rest der Erzählung spielt. Zu überraschen weiß auch „die junge Toni“ (HvK₂ 161): In der Vorgeschichte, zur Zeit der „unbesonnenen Schritte des National-Konvents“ (HvK₂ 160), d.h. 1793-95, ist sie ein „funfzehnjährige[s]“

²²³ Hervorhebungen nicht im Original. Zu den markierten Stellen bei Kleist vgl. jeweils im *Fräulein von Scuderi*:

- [1] 788: „Der König [...] ernannte einen eigenen Gerichtshof“; 789: „Das Tribunal nahm ganz den Charakter der Inquisition an“.
- [2] 826: „verließ ich [Olivier] das Haus, und fand endlich am äußersten Ende der Vorstadt St. Martin einen gutmütigen Bekannten, der mich aufnahm in seine Bodenkammer.“
- [3] 808: „Nach der Straße Nicaise, dorthin, wo Cardillac [mit Madelon] wohnte, strömte das Volk, sammelte sich vor der Haustüre – schrie, lärmte, tobte – wollte stürmend hinein [...]: Zerreißt, zermalmt den verfluchten Mörder!“
- [4] 809: „Am Ende weiß sie [Madelon] von der Tat und ich [Desgrais] muß sie auch nach der Conciergerie bringen lassen.“ Und 816: „ei wer steht mir [la Regnie] dafür, daß sie nicht mit im Complot ist.“
- [5] 789: „und so kam es, daß [...] Hinrichtung auf Hinrichtung folgte [...]. Während nun auf dem Greveplatz das Blut Schuldiger und Verdächtiger in Strömen floß [...]“.

²²⁴ Günther (1910), hier S. 75.

Mädchen (HvK₂ 161); zehn Jahre später aber, „im Jahr 1803“ (ebd.), ist sie noch immer „Funfzehn Jahre“ (HvK₂ 172), und so hat es ganz den Anschein, als sei ihr Vater nicht der einzige, der sich in diesen kriegerischen Zeiten „ganz verjüngte“ (HvK₂ 161).

In Hinblick auf die Eingangspassage von Kleists Erzählung resümiert Kurt Günther: „Eine ganz schlimme Unklarheit herrscht in der Introduziona. Wie kommt es, daß bisher niemand sie aufdeckte?“²²⁵ Eine treffende Antwort gibt er bereits selbst: „Es liegt an dem hinreißenden Zug der Sätze, an der dichten Verschweißung der Sätze aneinander, an den sich drängenden Vorstellungen, die zunächst einmal jeden Widerspruch weglenden.“²²⁶ Muss man die Brüche in diesem Text aber nun als ‚Fehler‘ und ‚Irrtümer‘ eines unachtsamen Autors verstehen?²²⁷ Oder sie gar als Elemente eines ‚legendenartigen‘ Stils auffassen, bei dem „Unstimmigkeiten“ verdichtet wurden, „ohne sich groß um die Gesetze der Wahrscheinlichkeit zu kümmern“?²²⁸ Roland Reuß, der noch auf einige weitere „Ungereimtheiten“ in Kleists Erzählung aufmerksam macht,²²⁹ legt eine andere Möglichkeit nahe: „Ich *nehme nicht an*, daß diese Brüche, Versagungen und Irritationen im stofflichen Bereich des Textes bloße Versehen sind [...]. Eher sind sie mir Indizien dafür, daß es dem Text nicht auf unmittelbare Übereinstimmung mit einem als fraglos vorausgesetzten Weltverständnis ankam.“²³⁰ Tatsächlich kann ja gerade einer der so genannten „Irrtümer“ in Kleists Text, die zeitweilige Vertauschung des Namens Gustav durch August, als eine Art Kommentar zur eigenen Systematik verstanden werden: Die Verdrehung geschieht nicht von ungefähr, sondern wird im Sinne eines Anagramms vollzogen, bei dem das „u“ graphisch als „v“ erscheint; so reflektiert die Buchstabenverschiebung zugleich auch die Verstellungen und Verdrehungen im Text, durch die die Brüche und Unstimmigkeiten erst geschaffen werden. Auch für *Die Verlobung in St. Domingo* gilt dementsprechend, was bereits zum *Bettelweib* gesagt wurde: Schon die große Konsequenz, mit der im Text Brüche auftreten, macht deutlich, dass die Unstimmigkeiten keine Unfallprodukte sind, sondern die fundamentale Brüchigkeit zur immanenten Textintention gehört.

Dass Hoffmanns Erzählung nun gerade in ihrer so absurden Eingangsszene auf die Erzählung Kleists verweist, und namentlich auf deren ungereimte Anfangspassage, ist als erneute Berufung auf jenes Literaturmodell zu verstehen, das durchgängig und konsequent Brüche im Text entstehen lässt. Bedeutung erlangt die Bezugnahme aber nicht allein auf der selbstreflexiven Ebene der Literatur, sondern auch auf der des inhaltlichen Werkzusammenhangs. So wie bereits bei dem Bezug auf Lewis' *The Monk* fällt hier nämlich nicht allein den Überein-

²²⁵ Ebd., S. 77.

²²⁶ Ebd., S. 77f.

²²⁷ Vgl. etwa HvK₂ 905 [Anm. zum Text], dort Anm. zu 188,34.

²²⁸ Charbon (1996), S. 77f.

²²⁹ Vgl. Reuß (1988), v.a. S. 5f., dort Anm. 9.

²³⁰ Ebd., S. 7.

stimmungen, sondern gerade auch den Differenzen zwischen beiden Texten eine entscheidende Rolle zu.

Ein elementarer ‚Widerspruch‘ zwischen den beiden Erzählungen liegt darin, dass im *Fräulein von Scuderi* mit dem Eindringen des Fremden die Bedrohung von außen in das Haus hereinbricht, während in der *Verlobung in St. Domingo* die Gefahr zunächst zwar von außen kommend vermutet wird, letztlich aber innerhalb des Hauses liegt. In Hoffmanns Erzählung bedroht der fremde „Mensch“, nachdem er in das Haus eingelassen wurde, die Martinieri mit einem „Stilet“ (783). In Kleists Erzählung erhofft sich der „Fremde“ in dem Haus zwar anfangs Zuflucht und „Rettung“ vor den Fährnissen des Krieges, denen er draußen begegnet (HvK₂ 163), letzten Endes jedoch gerät er gerade durch seinen Eintritt bei Congo Hoango in eine tödliche Falle; hier ist offensichtlich nicht die Frau des Hauses die Bedrohte wie bei Hoffmann, sondern von der Frau selbst (Babekan) geht die Gefahr aus, da sie mit ihrem Mann im Bunde steckt.

Was jedoch *Das Fräulein von Scuderi* von Kleists Erzählung unterscheidet, verbindet Letztere mit dem Roman von Lewis. Genauso wie in *The Monk* stellt auch in der *Verlobung in St. Domingo* das Haus ein Verbrechernes dar; so wie das Familienoberhaupt Baptiste aus Lewis' Roman zu einer verbrecherischen „Confederacy“ (ML 109) gehört, so versammelt auch Congo Hoango, der Familienchef bei Kleist, einen „Negertrupp“ um sich, mit dem er auf „Streifereien“ geht (HvK₂ 161). Da sich noch zahlreiche weitere Übereinstimmungen nennen ließen, liegt die Vermutung nahe, dass Kleists Erzählung ihrerseits selbst auf die Episode aus Lewis' Roman rekurriert.²³¹ Zumindest aber weisen beide Texte deutliche Affinitäten auf. D.h.: Hoffmanns Text zitiert innerhalb von ein und derselben Szene Elemente unterschiedlicher literarischer Provenienz, deren Herkunfts-orte bzw. -texte jedoch untereinander Analogien aufweisen. Dabei fällt auf, dass diejenigen Elemente, die der Text aus Lewis' Roman übernimmt, und diejenigen, die er der Kleistschen Erzählung entlehnt, einander komplementieren: Der Name des Hausherrn aus *The Monk* wird um den Umstand aus der *Verlobung* ergänzt, dass dieser Hausherr abwesend ist; der Banden- und Räuberhintergrund vor allem aus Lewis' Roman wird mit dem Fenstergespräch aus Kleists Erzählung verschmolzen, welches somit eine andere Bedeutung erhält, usw.

Wurde schon durch den Vergleich mit Lewis' Roman die gesamte Eingangsszene und besonders die Figur Baptiste aus Hoffmanns Erzählung mit Mehrdeutigkeit und Andersheit belastet, so wird dieselbe Szene durch den zusätzlichen Verweis auf Kleists Erzählung letztlich in ein noch befremdlicheres Licht getaucht, da sich in der *Verlobung in St. Domingo* – genauso wie im *Monk* – ja ei-

²³¹ Jansen (1984) weist in seinem Aufsatz zu Lewis und Kleist auf mancherlei Ähnlichkeiten zwischen Kleists Erzählungen *Das Erdbeben in Chili* und *Der Findling* auf der einen Seite und Lewis' Roman *The Monk* auf der anderen Seite hin. Jansen nimmt an, dass Kleist mit dem Roman vertraut gewesen sei und dieser „eine nicht unbeträchtliche Wirkung“ auf Kleists Schaffen ausgeübt habe (S. 53). Dementsprechend darf wohl auch ein möglicher Einfluss auf *Die Verlobung in St. Domingo* nicht ausgeschlossen werden.

gentlich alles ganz anders verhält als im *Fräulein von Scuderi*: Das Haus ist kein „Bureau d'Esprit“ (853), sondern ein Verbrechernes; der Fremde soll darin keine Rettung finden, sondern den Tod; die Hausfrau ist nur scheinbar eine ‚ehrliche Haut‘,²³² und nicht der Eindringling stellt die Bedrohung dar, sondern die Hausbewohner selbst. Mit großer Konsequenz zitiert Hoffmanns Erzählung an dieser Stelle also zwei verschiedene Texte, die den Darstellungen des eigenen Erzählers in auffallend ähnlicher Weise widersprechen. Wo der Bezug zum *Monk* sich besonders auf die Figur Baptiste konzentrierte, da kreist der Bezug zur *Verlobung* vor allem um die Figur der Hausfrau Martinieri, die nun, was an sich schon merkwürdig genug ist, bildlich in der Rolle der Mordkomplizin Babekan erscheint. Hier findet eine eigenartige Identitätsverkehrung statt: Durch den doppelten, kombinierten Verweis auf Lewis' und Kleists Text erscheinen die beiden „Getreuen“ (785) aus Hoffmanns Erzählung auf der allusiven Bildebene mit einem Mal in völlig fremden Rollen, womit zugleich auch die Erzählerdarstellung im *Fräulein von Scuderi* seltsam kompromittiert wird. Dabei lässt sich der Widerspruch zwischen den Darstellungen der Handlungsebene und der Bildebene auch hier in keiner Weise lösen. Warum aber nun das alles? Warum diese Verkehrungen und Verschiebungen? Die einzige Antwort ist: um dem Text eine ins Unermessliche gehende Uneindeutigkeit, Widersprüchlichkeit und ‚Fremdheit‘ aufzubürden. Das Eindringen des „Fremden“ (785) in das Haus zu Beginn von Hoffmanns Erzählung kann in diesem Sinne als ein Einbruch des ‚Fremden‘ und ‚Anderen‘ in den Text selbst verstanden werden,²³³ der letztlich auch durch das Eindringen anderer Texte in das eigene Erzählgebäude nur noch umso befremdlicher zu wirken vermag. Dass dabei gerade das „Fremde“ als ein zentraler Schlüsselbegriff der Moderne zu verstehen ist, braucht hier wohl kaum noch eigens ausgeführt zu werden.²³⁴

An diesem Punkt lässt sich exemplarisch eine Hoffmannsche Verfahrensweise erfassen, die insgesamt als charakteristisch für die Textzusammensetzung zu

²³² Vgl. HvK2 164: „Euch kann ich mich anvertrauen; aus der Farbe Eures Gesichts schimmert mir ein Strahl von der meinigen entgegen“, ein physiognomischer Befund, der sich später als eine Täuschung erweist.

²³³ Post (1976), S. 140, legt – auch bei ganz anderer Gesamtdeutung – etwas sehr Ähnliches dar: „Bereits in der Eingangsszene bricht ein ‚Fremder‘ ins Haus hinein, ja, der Einbruch des Fremden gibt der Geschichte erst ihren Anstoß.“

²³⁴ Vgl. dazu Honold/Köppen (1999), S. 12: „Fermente des Fremden durchsetzen, ja ermöglichen erst, was als Kultur der Moderne sich im ersten Drittel des bald abgeschlossenen Jahrhunderts auch in Deutschland formierte und noch für unser gegenwärtiges Selbstverständnis weithin wirksam ist. [...] Literatur und Kunst, seit der Aufklärung zu Anwälten des Inkommensurablen prädestiniert, werden in der Moderne zu Schauplätzen einer *Ver-Fremdung* von gewohnten Wahrnehmungsweisen und eingeschliffenen gesellschaftlichen Spielregeln.“ – Zum „Fremden“ bei E.T.A. Hoffmann (u.a.) vgl. den Ansatz von Bastian (2005), am überzeugendsten in Bezug auf die „gesellschaftliche Dimension“ der Adelsproblematik (S. 57-66) und die „persönliche Dimension“ des „fremden Ich“ (S. 67-82).

begreifen ist und die im Folgenden unter dem Begriff der „Interferenz“ bzw. der „Interferenz-Montage“ verstanden wird: Hoffmanns Erzählung rekurriert innerhalb von einer einzigen Passage interferierend auf zwei (oder mehrere) verschiedene Texte anderer Herkunft mit teils gleichen oder analogen Elementen, die sie zu einem neuen Gebilde zusammenzwingt und so ein geradezu ‚monströses‘ und gleichsam mit sich selbst im Widerstreit liegendes Mischwesen aus Ursprünglichem und Fremdem schafft, dessen Teilbedeutungen einander widersprechen. Auch auf diesem Wege wird dem Text eine innere Uneindeutigkeit einverleibt. Denn wie bereits mit Lewis’ Roman steht *Das Fräulein von Scuderi* auch mit der *Verlobung in St. Domingo* auf inhaltlicher Ebene gerade nicht in einer harmonischen Verbindung, sondern in einem Konfliktverhältnis. Inhaltliche Widersprüche ergeben sich also nicht nur innerhalb des Textes, sondern auch zwischen dem Text selbst und denjenigen Werken, auf die er rekurriert. Hier, in diesem ‚Chaos‘ der Widersprüche, scheint damit aber keineswegs Willkür zu obwalten, sondern eine äußerst konsequente Systematik.

2.3.5 Erschütterung der Liebesgeschichte und ihres glücklichen Endes: Kleists *Erdbeben in Chili*

Im Gegensatz zu den übrigen hier dargelegten Textbezügen des *Fräulein von Scuderi* ist auf einen anderen literarischen Bezug in der Erzählung bereits aufmerksam gemacht worden. Klaus D. Post weist in seinem Beitrag zu der Erzählung auf teils wörtliche Übereinstimmungen zwischen dem *Fräulein von Scuderi* und Kleists Erzählung *Das Erdbeben in Chili* (1807) hin; er berichtet von „deutlichen Parallelen“ zwischen beiden Erzählungen, die sich exemplarisch in der „entscheidenden Wiedersehensszene“ zwischen Jeronimo und Josephe bzw. Olivier und Madelon äußerten, bei der „Hoffmann sich wortwörtlich an Kleist“ anlehne.²³⁵ Tatsächlich zeigen sich hier deutliche Übereinstimmungen: In der Wiedersehensszene bei Kleist klagen die beiden Liebenden, „was sie um einander gelitten hätten; und waren sehr gerührt“ (HvK₂ 150); im *Fräulein von Scuderi* heißt es: „Auf das rührendste klagten Beide sich, was sie um einander gelitten“ (840). Daneben lassen sich allerdings noch andere Gemeinsamkeiten ausfindig machen. So heißt es weiter über den ersten Moment des Wiedersehens der beiden Liebenden im *Erdbeben in Chili* und im *Fräulein von Scuderi* jeweils:

Mit welcher Seligkeit umarmten sie sich, die Unglücklichen, die ein Wunder des Himmels gerettet hatte! [...] und waren sehr gerührt, wenn sie dachten, wie viel Elend über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich würden! (HvK₂ 148, 150).

Beide [...] umarmten sich dann aufs neue und weinten vor Entzücken, daß sie sich wieder gefunden [...], die in der Seligkeit des innigsten Liebesbündnisses die Welt vergaßen und ihr Elend und ihr namenloses Leiden. (840)

²³⁵ Post (1976), S. 150 u. dort Anm. 7.

Nach dem Bericht von den Erlebnissen Josephes erfährt man im *Erdbeben*: „Dies alles erzählte sie jetzt voll Rührung dem Jeronimo“ (HvK₂ 149); und im *Fräulein von Scuderi* lautet es über Madelons Erlebnisse, nachdem sie die „rührendste Schilderung“ von ihrem Geliebten gegeben hat: „Das Alles erzählte Madelon aus dem innersten Herzen heraus“ (811). So wie, um einen letzten Punkt zu nennen, die Scuderi sich zur Rettung Oliviers dem König zu Füßen wirft, so möchte auch Jeronimo zu seiner Rettung zunächst „vor dem Vizekönig [...] einen Fußfall wagen“ (HvK₂ 153).

In allererster Linie konzentriert sich der Bezug zum *Erdbeben in Chili* auf die ‚Liebesgeschichte‘ im *Fräulein von Scuderi*, wodurch Olivier und Madelon mit Jeronimo und Josephe parallelisiert werden. Dementsprechend sieht Klaus D. Post die Gemeinsamkeit der beiden Texte in der Ausgestaltung einer „unbedingten Liebe“, durch die „in beiden Erzählungen [...] vor dem Hintergrund der Zerstörung die Auferstehung des menschlichen Geistes gefeiert“ werde.²³⁶ Wie gesehen weisen die Erlebnisse der beiden Liebespaare gewiss zahlreiche Berührungspunkte auf, doch auch hier sind inhaltlich gerade die Unterschiede von Belang. Dass die ‚Liebesgeschichte‘ in Hoffmanns Erzählung nämlich gerade mit einer solchen unterlegt wird, die für die Liebenden verheerend endet und die, wenn überhaupt, allenfalls noch die Bruchstücke und Trümmer einer traditionellen Liebesgeschichte zusammenträgt, stellt einen weiteren unbequemen Zug von Hoffmanns Text dar. Denn nicht erst mit den letzten erschreckenden Gewaltszenen wird in Kleists novellistischer Erzählung die Vorstellung eines Ideals zerschlagen. Für Norbert Oellers ist das *Erdbeben* „die Geschichte einer aus den Fugen geratenen Welt; eine Geschichte der Zerrissenheit, Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit“.²³⁷ Und Norbert Altenhofer versteht den gesamten Kleistschen Text als Ausdruck eines fundamentalen „Krisenbewußtseins“,²³⁸ wobei er die „Ambivalenzen“ und die Formen „„gleitender“ Sinngebung“, die im *Erdbeben* herrschten, auf eine „Erzählstrategie“ bezieht, welche „gerade das faktisch gesichert oder traditionell verbürgt Scheinende ins Zwielficht“ rücke und welche im titelgebenden Erdbeben, „das die natürliche, gesellschaftliche und metaphysische Ordnung [...] radikal in Frage stellt“,²³⁹ schließlich auch ein adäquates Bild findet.

Auch bei Hoffmann ist die Schlusswende zum Guten längst nicht so eindeutig wie es zunächst aussehen mag. Die Entscheidung des Königs scheint arbiträr.²⁴⁰ Madelon und Olivier werden „verbunden durch den Segen des Priesters“ (852), doch das gesamte Eheleben gründet offenbar auf dem Verschweigen des

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Oellers (1998), S. 85.

²³⁸ Altenhofer (2001) [1985], S. 52.

²³⁹ Ebd., S. 46.

²⁴⁰ Vgl. dazu auch Blamberger (1991), S. 112: „Sein Einsatz für Olivier hängt – nach (!) der Fürbitte der Scuderi – u.a. davon ab, ob die Faszination von Madelons ‚Lilienbusen‘ stärker ist als die Eifersucht seiner Mätresse, der Maintenon“.

Vorgefallenen gegenüber der Gemahlin. Die beiden müssen eine Stadt verlassen, in der den frisch vermählten Brußon „Alles an jene Zeit der entsetzlichen Untaten Cardillacs erinnerte, wo irgend ein Zufall das böse Geheimnis, nun noch mehreren Personen bekannt worden, feindselig enthüllen und sein friedliches Leben auf immer verstören konnte“ (852). Das ist ein ebenso fragliches wie fragiles Happy End. Dabei fällt auch auf, dass hier wie im Folgenden allein von Brußons ‚friedlichem‘ und ‚glücklichem‘ Leben die Rede ist und nicht mit einer Silbe das weitere Befinden Madelons erwähnt wird; selbst das zukünftige Glück der ‚Liebenden‘ im Genfer Exil wird am Ende nur in zutiefst ambivalenten Wendungen herbeibeschworen:

Reich ausgestattet durch Madelons Brautschatz, begabt mit seltner Geschicklichkeit in seinem Handwerk, mit jeder bürgerlichen Tugend, ward ihm [Brußon] dort ein glückliches, sorgenfreies Leben. Ihm wurden die Hoffnungen erfüllt, die den Vater getäuscht hatten bis in das Grab hinein. (852)

Brußons Glück basiert in allererster Linie auf „Madelons Brautschatz“. Was man von Oliviers angeblicher „Tugend“ halten mag, bleibe dahingestellt; von ‚Liebe‘ wird hier jedenfalls nicht mehr gesprochen. Am Ende dieser ‚Liebesgeschichte‘ stehen rein finanzielle Interessen, und allein in diesem Sinne ist wohl auch Brußons „sorgenfreies Leben“ zu verstehen.²⁴¹ Und da ist noch etwas: Von welchem „Vater“ ist im letzten Satz eigentlich die Rede? Auffälligerweise fehlt hier jedes Possessivpronomen. Stattdessen steht allein die merkwürdig zweideutige Wendung „den Vater“, die schließlich sowohl den Vater Oliviers als auch den Vater Madelons meinen kann, war doch von Madelon – freilich allein als Geldesel – gleichfalls noch im Satz davor die Rede, und ist Cardillac zudem doch schon einmal von Olivier „der Vater“ genannt worden (825); überdies betrachtet Brußon den „Meister“ ja angeblich ganz so, „als sei er sein eigener Vater“ (811), und die Scuderi bezeichnet Cardillac noch wortwörtlich als „seinen Wohltäter, seinen Vater“ (813). Es bleibt am Ende offen, ob der junge Goldschmied nun in die Fußstapfen des Uhrmachers Claude Brußon treten soll, obwohl er selbst gar kein Uhrmacher ist, oder ob er auf den dubiosen Spuren René Cardillacs wandeln wird, den ja offenbar auch bestimmte „Hoffnungen [...] getäuscht hatten bis in das Grab hinein“. Dieser Ausblick schwingt als ein weiterer beunruhigender und befremdlicher Unterton am Ende der Geschichte mit. Was es aber außerdem mit des Königs „Brautschatz“ auf sich haben mag, wird später noch zu sehen sein.

„Und dann umarmten sie sich wieder und beteuerten, daß die überirdische Seligkeit dieses Augenblicks alle namenlose Leiden der vergangenen Tage auf-

²⁴¹ Vgl. auch Würker (1997) [1993], S. 59: „Die Erfüllung der Hoffnungen, ein ‚glückliches, sorgenfreies Leben‘ werden hergeleitet aus Reichtum (Madelons Brautschatz), Oliviers handwerklicher Geschicklichkeit und ‚jeder bürgerlichen Tugend‘; und S. 60: „nicht von der Liebe zu Madelon ist zunächst die Rede, sondern nur von ihrem Brautschatz, der materielle Sicherheit gewährleistet.“

wiege“ (852).²⁴² Wenn Hoffmanns Erzählung mit diesem Satz ganz zum Schluss noch ein letztes Mal *Das Erdbeben in Chili* alludiert, dann ist damit nicht allein eine erneute Berufung auf Kleists literarisches Programm angezeigt, sondern zugleich auch ein verstörender Subtext mitgeliefert, der die eigene, ohnehin schon brüchige Liebesgeschichte noch weiter untergräbt, indem der Verweis auf das zerstörte ‚Liebesglück‘ bei Kleist die Ganzheitsperspektive der Figuren und des Erzählers im *Fräulein von Scuderi* kompromittiert und damit die Liebeshandlung in dem Moment, wo sie erzählt wird, schon desillusioniert. Es ist eine Liebesgeschichte, an deren Ausgang sich die Träumerei Madelons nur noch wie ein trügerischer Schleier über die Brüchigkeit der Schlusssidylle legt: „Nun ist alles gut“ (840), meint sie. Der Leser aber bleibt mit einem ganz anderen Gefühl zurück.

2.3.6 Anachronistische Ursprungsgeschichte: Kleists *Käthchen von Heilbronn*

Haben die vorherigen Bezüge bereits deutlich werden lassen, wie viel von Kleist in Hoffmanns Werk steckt, so wird diese Einsicht möglicherweise noch durch einen weiteren Rekurs untermauert, auch wenn es diesmal weniger auf wörtliche, bildhafte oder motivische Übereinstimmungen als auf analoge Grundmuster und Strukturelemente zweier Textstellen ankommt. Dazu wird sich der Blick allerdings nicht, wie bisher, auf die Erzählungen, sondern auf die Dramen Heinrich von Kleists richten – und unter diesen namentlich auf das „Ritterschauspiel“ *Das Käthchen von Heilbronn* (1807-10), von dem Hoffmann bekanntlich so beeindruckt war, dass er die angebetete Julia Mark gar nach der Titelfigur des Stücks benannte und in seinem Tagebuch von ihr als „Ktch“ schrieb.

Die Herkunftsgeschichte Cardillacs betreffend wird berichtet, wie seine Mutter einst, als sie mit Cardillac „im ersten Monat schwanger ging“, einem „glänzenden Hoffest“ zuschaute, „das in Trianon gegeben wurde“, und dort mit einem „Cavalier in spanischer Kleidung mit einer blitzenden Juwelenkette um den Hals“ zusammenkam, der sie schließlich „brünstig“ umfasste (832). Dabei fällt es allerdings der Spekulation anheim, ob Cardillacs Mutter zu diesem Zeitpunkt tatsächlich bereits „im ersten Monat schwanger ging“ oder ob Cardillac vielleicht erst bei dieser Begegnung mit dem spanischen Kavalier gezeugt worden wäre. Immerhin könnte die Abstammung von einem fremden Mann auch eine mögliche Erklärung für die Abneigung liefern, die Cardillacs ‚Vater‘ gegen seinen ‚Sohn‘ hegt, für den er schließlich nichts als die „grausamsten Züchtigungen“ bereithält (833). Ob es sich bei dieser Urszene aber nun um eine körperliche Zeugungsgeschichte handelt oder nicht, sie wird in jedem Fall als eine ‚psychische Zeugungsgeschichte‘ dargestellt, da sich gerade durch die „Begierde“ der Mutter „nach den funkelnden Steinen“ Cardillacs alles aufzehrende Leidenschaft für Gold und Juwelen „entzündet“ haben soll (832).

²⁴² Vgl. dazu HvK₂ 148.

Vergleicht man diese Szene nun mit der Zeugungsgeschichte der Titelfigur aus dem *Käthchen von Heilbronn*, so zeigen sich erneut bestimmte Ähnlichkeiten zwischen Hoffmanns Erzählung und einem Werk von Kleist. Im 2. Auftritt des 5. Akts von Kleists Drama hält der Kaiser einen Monolog, in dem er, wie es scheint, endlich die wahre Herkunft Käthchens zu klären weiß: „Der Engel Gottes, der dem Grafen vom Strahl versichert hat, das Käthchen sei meine Tochter: ich glaube, bei meiner kaiserlichen Ehre, er hat recht!“ (HvK₁ 519) Darauf ergeht der Kaiser sich schließlich in folgender Erklärung:

Das Mädchen ist, wie ich höre, funfzehn Jahr alt; und vor sechzehn Jahren, weniger drei Monaten, genau gezählt, feierte ich der Pfalzgräfin, meiner Schwester, zu Ehren das große Turnier in Heilbronn! Es mochte ohngefähr eilf Uhr abends sein, und der Jupiter ging eben, mit seinem funkelnden Licht, im Osten auf, als ich, vom Tanz sehr ermüdet, aus dem Schloßtor trat, um mich in dem Garten, der daran stößt, unerkant, unter dem Volk, das ihn erfüllte, zu erlaben; und ein Stern, mild und kräftig, wie der, leuchtete, wie ich gar nicht zweifle, bei ihrer Empfängnis. Gertrud, so viel ich mich erinnere, hieß sie, mit der ich mich in einem, von dem Volk minder besuchten, Teil des Gartens, beim Schein verlöschender Lampen, während die Musik, fern von dem Tanzsaal her, in den Duft der Linden niedersäuselte, unterhielt; und Käthchens Mutter heißt Gertrud! (HvK₁ 519)

Sowohl in der Textpassage aus dem *Fräulein von Scuderi* als auch in der aus dem *Käthchen von Heilbronn* geht es darum, die Urgeschichte einer der Hauptfiguren zu klären und damit das große Geheimnis des Textes zu ergründen: Im Ursprungsmythos Cardillacs soll das Rätsel seines verbrecherischen Wesens gelöst werden, in der Zeugungsgeschichte Käthchens dasjenige ihrer strittigen Abstammung. Hier wie dort wird die körperliche Zusammenkunft zwischen einem sozial hochgestellten Mann und einer verheirateten Frau aus dem niederen Volk geschildert: hier zwischen der „Mutter“ Cardillacs und einem „Cavalier“, der „im Glanz der strahlenden Diamanten“ wie „ein Wesen höherer Art“ erscheint (832); dort zwischen der „Mutter“ Käthchens und dem „Kaiser“, der ihr zum Zeichen seiner Gottgesandtheit und als „Andenken“ an ihn, als ein „Wesen höherer Art“, ein „Schaustück [...] mit dem Bildnis Papst Leos“ zusteckt (HvK₁ 519). In beiden Texten wird die Natur der Kopulationsszene leicht verschleiert, aber gezielt durchschaubar dargeboten: „Dort schloß er sie brünstig in seine Arme“ (832); „Gertrud [...] hieß sie, mit der ich mich [...] unterhielt“ (HvK₁ 519). Beide Male auch wird die Frau in gewisser Weise zur Prostituierten. Cardillacs Mutter, ganz „Begierde nach den funkelnden Steinen“, „faßte“ beim Geschlechtsakt „nach der schönen Kette“ (832). Käthchens Mutter wird – offenbar sehr viel weniger freiwillig – vom Kaiser in einer Art Vergewaltigungsszene mit anschließender „Entschädigung“ prostituiert: „Ich weiß, daß ich mir, als sie sehr weinte, ein Schaustück [...] von der Brust los machte, und es ihr [...] in das Mieder steckte“ (HvK₁ 519). So wie Käthchens Mutter „sehr weinte“, folgt schließlich auch für Cardillacs Mutter das „Entsetzen“ vor der Umschlingung eines „grausigen Liebhabers“, der sie, nachdem er aus unklarer „Ursache“ plötzlich „tot“ niedergesunken ist, in einem „Todeskrampf“ umfasst hält (832).

Gewisse Übereinstimmungen weist auch die Szenerie beider Begegnungen auf. Hier wie dort bietet ein „Hoffest“ dem Adligen die Gelegenheit zu der Zusammenkunft. Schauplatz ist in beiden Fällen ein abgelegener Ort in der Nähe des Schlosses, in dem das Hoffest gegeben wird. Von dem „Cavalier“ heißt es: „Er wußte sich ihr zu nähern, noch mehr, sie von ihren Bekannten fort an einen einsamen Ort zu locken“ (832), der sich irgendwo in den umliegenden Gärten des Trianonschlosses befinden muss. Und nachdem der Kaiser „vom Tanz sehr ermüdet, aus dem Schloßtor trat“, nähert auch er sich der Frau „in einem, von dem Volk minder besuchten, Teil des Gartens“ (HvK₁ 519). Zuletzt beschwört der Kaiser im *Käthchen von Heilbronn* zur Beschreibung jener Nacht noch ein Bild herauf, in dem man unter Umständen ebenfalls ein Äquivalent zum *Fräulein von Scuderi* erblicken könnte: „und der Jupiter ging eben, mit seinem funkelnden Licht, im Osten auf“ (HvK₁ 519). Ist in der Urgeschichte Cardillacs von „funkelnden Steinen“ die Rede (832), so also in der Zeugungsgeschichte Käthchens von einem „funkelnden“ Gestirn. Die Verbindung ließe sich eventuell noch weiterverfolgen, denn wo der Kaiser behauptet, der gute „Stern“ (HvK₁ 519) sei in jener Nacht aufgegangen und habe bei der „Empfängnis“ Käthchens geleuchtet, da erfährt man von Cardillac: „Mein böser Stern war aufgegangen und hatte den Funken hinabgeschossen, der in mir eine der seltsamsten und verderblichsten Leidenschaften entzündet“ (832).²⁴³ Zwar weist das Bild des ‚bösen Sterns‘ bei Hoffmann, wie noch auszuführen ist, eine äußerst vielschichtige Sinnstruktur auf, doch wäre hier immerhin die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass eine seiner Teilbedeutungen auf den „Stern“ bei Kleist zurückginge, der seinerseits ja keineswegs so „mild“ und gut ist (HvK₁ 519) wie man nach der Darstellung des Kaisers glauben sollte. Ferner enthalten beide Textstellen auch deutliche religiöse Konnotate, unter anderem: die Begegnung zwischen Mann und Frau als Wiederholung einer sündenbelasteten Ursprungsgeschichte, den Garten vor allem bei Kleist als Schauplatz einer Genesis, den Sturz²⁴⁴ bei Hoffmann als gestalthaftes Zeichen der fallenen Menschheit.²⁴⁵

Neben diesen inhaltlichen Ähnlichkeiten kommt es nun jedoch in erster Linie auf Analogien struktureller Art zwischen den zwei Episoden an. Beide Ursprungsgeschichten sollen dazu dienen, das „Geheimnis“ (841 u. HvK₁ 520) des Textes zu entschleiern, d.h. den Urgrund von Cardillacs Getriebensein sowie die

²⁴³ Ob es ein Zufall ist, dass gerade in diesem Satz auch eines der Zitate aus Kleists *Michael Kohlhaas* vorliegt (vgl. HvK₂ 9), bleibt dem Hoffmannschen Leser selbst wohl zu beurteilen überlassen.

²⁴⁴ Vgl. 832: „[I]n demselben Augenblick sank er nieder und riß meine Mutter mit sich zu Boden.“

²⁴⁵ Vgl. zu diesem letzten Aspekt auch Röder (2003), S. 56, dort Anm. 14: „There is an obvious reference here to the Fall of Man brought about by the temptation of Eve.“ – Vgl. dazu auch schon Post (1976), S. 148: „Hoffmann weiß zu berichten, daß der Griff nach der ersehnten ‚Frucht‘ im wörtlichen Sinne den ‚Fall‘ nach sich zog“.

Abstammung Käthchens von dem Kaiser darzutun. In beiden Fällen aber ist die angebotene ‚Lösung‘ im Grunde äußerst fragwürdig.

Auf die problematische Mutter-Episode im *Fräulein von Scuderi* ist die Forschung mehrfach eingegangen. Zuerst macht John M. Ellis auf eine erzähltechnische Schwierigkeit aufmerksam, nämlich die, dass die Geschichte, die von Cardillacs Mutter erzählt wird, eigentlich deswegen nicht sonderlich zuverlässig sei, weil sie im Erzählakt aufgrund der vielen Zwischeninstanzen und des Beteiligtseins betroffener Personen verfremdet worden sein könnte: „this is at best a fourth-hand version of what actually happened [...]. It seems wiser to treat this passage not as the truth about Cardillac“.²⁴⁶ Olivier übermittelt hier, was Cardillac ihm berichtet habe von dem, was „man“ (832) diesem erzählt habe über das, was seine Mutter einst gesagt haben soll.²⁴⁷ Ellis' formale Beobachtung von 1969 wird 1990 bereichert um eine Feststellung von Johannes Werner, der gerade in dieser Mutter-Episode zwei inhaltliche Unstimmigkeiten entdeckt und daher die „Glaubwürdigkeit“ der gesamten „Erklärung“ anzweifelt: „diese Erklärung reicht, recht betrachtet, nicht hin; und wie zum Zeichen ihrer Untauglichkeit enthält sie schon vorab zwei Unmöglichkeiten: eine medizinische und eine historische“. Die medizinische Unmöglichkeit in dieser Episode besteht nach Werner darin, dass sich die Mutter den – wie es in der Erzählung heißt – „erstarrten Armen“ (832) des soeben in der Umschlingung mit ihr verstorbenen Kavaliers angeblich nicht zu entwinden vermocht habe, obwohl doch „im Augenblick des Todes die Muskulatur zuerst einmal erschlafft und erst sehr viel später wieder erstarrt“. Die historische Unmöglichkeit erkennt Werner darin, dass sich die gesamte Szene bei einem Hoffest zugetragen haben soll, „das in Trianon gegeben wurde“ (832), obwohl ja „das Grand Trianon im Park von Versailles erst 1687/88 errichtet wurde und das Trianon de Porcelaine, an dessen Stelle es trat, auch erst 1670 errichtet worden war; und das Petit Trianon ist ein Bau aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts“, und, so führt Werner weiter aus: „Da die Erzählung, in ihrem zweiten Satz, unmißverständlich und überdeutlich auf das Jahr 1680 datiert ist, und Cardillac zugleich schon ‚hoch in die funfziger Jahre vorgerückt‘ [...] ist“, er folglich vor 1630 geboren sein muss, „kann seine Mutter, als sie mit ihm schwanger war, an keinem Trianon gewesen sein“.²⁴⁸ Mit dieser Feststellung weist Werner auf einen wichtigen Anachronismus in der Erzählung hin.²⁴⁹ „Von meiner Mutter erzählte man mir eine wunderliche Geschichte“ (832), so beginnt jener Bericht von bzw. über Cardillac, und um eine „wunderliche Geschichte“

²⁴⁶ Ellis (1969), S. 343.

²⁴⁷ Blamberger (1991), S. 121, vergleicht diese „Kette von Erzählakten, die sich immer weiter von der Anfangswahrheit entfernen“, mit dem „Spiel der ‚stillen Post‘“, in dem er überdies die „zentrale Beschreibungsfigur“ des letztlich unergründbar bleibenden „Kreativitätsgeschehens in der Novelle“ entdeckt.

²⁴⁸ Werner (1990), S. 33.

²⁴⁹ Bereits Ellinger (1912), S. 241, hatte zu dieser Textstelle angemerkt, dass „hier also doch wohl ein Anachronismus“ vorliege.

handelt es sich dabei offensichtlich allemal. Dennoch soll gerade diese „Geschichte“ als Erklärung für die Ursachen von Cardillacs Taten herhalten.

In Kleists *Käthchen von Heilbronn* geschieht etwas erstaunlich Ähnliches. Die glückliche Schlusswende und die gesamte Aufklärung des Stücks können allein durch den Nachweis der kaiserlichen Abstammung Käthchens gelingen. Das Ende zelebriert vordergründig die Vaterschaft des Kaisers und die soziale Erhebung Käthchens. Louis Gerrekens hat jedoch gezeigt, dass die Berechnungen des Kaisers, obwohl dieser vorgibt, „genau gezählt“ zu haben (HvK₁ 519), überhaupt nicht stimmen. Denn Käthchen ist nachweislich bereits „zu Beginn des Dramas wenigstens fünfzehneinhalb Jahre alt“.²⁵⁰ Da der Kaiser aber genau „vor sechzehn Jahren, weniger drei Monaten“ in Heilbronn war (HvK₁ 519), „kann sie [...] nicht die Tochter des Kaisers sein“; damit ist zugleich „das von der höchsten weltlichen Autorität vertretene Erklärungsmodell entwertet“.²⁵¹

So wie im *Käthchen von Heilbronn* mithin „das Happy End auf einer sehr zweifelhaften Zeitkonstruktion beruht“,²⁵² so wird auch im *Fräulein von Scuderi* der Nachweis von Oliviers Unschuld, als eine Voraussetzung des glücklichen Ausgangs, wie überhaupt die ganze „Aufklärung“ (831) des Geschehens durch eine völlig anachronistische Geschichte erbracht. Wenn also der König das Fräulein von Scuderi zum Schluss mit den auf Olivier und das Wunder seiner Errettung bezogenen Worten entlässt: „[W]en die Tugend selbst in Schutz nimmt, mag der nicht sicher sein vor jeder bösen Anklage“ (851), dann liegt darin womöglich mehr als eine nur nebensächliche Reminiszenz an die auf Käthchens Rettung bezogenen Worte des Kaisers am Ende von Kleists Stück: „Die einen Cherubim zum Freunde hat, / Der kann mit Stolz ein Kaiser Vater sein!“ (HvK₁ 526) Beide weltlichen Autoritäten kommentieren die ‚Rettung‘ und den ‚guten Ausgang‘ der Geschichte mit ähnlichen Sätzen und einer ähnlichen Wortstellung. Und vielleicht ist es dann auch mehr als nur eine bedeutungslose Koinzidenz, dass der Verbrecher, um den sich im *Fräulein von Scuderi* alles dreht, buchstäblich „wie ein Wetterstrahl“ zu Werke gehen soll (790) und damit gleichzeitig an den Protagonisten aus dem *Käthchen von Heilbronn* mit dem ungewöhnlichen Namen „Graf Wetter vom Strahl“ erinnert. Auch hier möchte es zuletzt beinahe scheinen, als berufe sich der Text in selbstreflexiver Weise auf den literarischen Vorgänger.

2.3.7 Komische Titelheldin: Molières *Les précieuses ridicules*

Die Protagonistin der Erzählung, das namengebende Fräulein von Scuderi, erfreut sich beinahe allerorten eines lobenden Charakterurteils. Der Erzähler spricht immer wieder von der „würdigen Dame“²⁵³ bzw. von der „ehrwürdigen Dame“

²⁵⁰ Gerrekens (1988), S. 28.

²⁵¹ Ebd., S. 30.

²⁵² Ebd., S. 31.

²⁵³ Vgl. 795: „der alten würdigen Dame“; 809: „der würdigen Dame“; 810: „der würdigen Dame“; 813: „die würdige Dame“; 852: „der würdigen Dame“.

(802), und auch in dem angeschlossenen Gespräch der Serapions-Brüder ist noch von der „Würde und Anmut der alten Dame“ (853) sowie von der „geistreichen Dame“ (855) die Rede. Von den Figuren in der Erzählung wird wiederholt des Fräuleins „scharfsinniger Geist“ (797, 814, 837) bzw. ihr „Scharfsinn“ (846) angesprochen. Auch ihre Dichtungen werden einhellig gepriesen: Ihr Zweizeiler, heißt es da, versprühe „ritterlichen Geist“ (795), und ein anderes „Gedicht“ von ihr gilt gar als „das Witzigste [...], das jemals geschrieben“ (806). Was aber soll man eigentlich wirklich von den künstlerischen Produktionen der Scuderi halten? Müssen ihre als so „geistreich“ gepriesenen Verse mit der Aussage, dass ein Liebender, der sich vor Diebstahl (und Mord) fürchte, der Liebe nicht würdig sei, denn nicht eher als weltfremd und geradezu gefährlich naiv bezeichnet werden? Über die historische Madeleine de Scudéry und ihre dichterischen Werke schreibt Carl Georg von Maassen: „Es ist heute ganz unmöglich, diese weitschweifigen, seichten, süßlichen Wassersuppen zu genießen“; der in der Erzählung erwähnte Roman *Clélie* „wurde als ein Meisterstück der Dichterin gefeiert, galt aber später als ihr langweiligstes Produkt“, „was den Roman besonders lächerlich gemacht hat, ist die beigegebene ‚Carte de Tendre‘ [...]. Molière und Boileau machten sich später über diese selbst von ihnen anfangs bewunderten Romane der Scudéry weidlich lustig“.²⁵⁴ Nun macht sich, wie im Folgenden auszuführen ist, aber auch Hoffmanns Text selbst über seine eigene Titelheldin – und damit über das naive Urteil seiner Figuren wie seines Erzählers – lustig. Das entscheidende Signal dafür liefert bereits die Namensgebung der Erzählung. Ausschlaggebend ist der Name der zweiten weiblichen Hauptfigur des Textes, Madelon, welcher letztlich – Irmgard Roebling hat es bereits am Rande angedeutet²⁵⁵ – auf Molières Komödie *Les précieuses ridicules* (1660) zurückgeht. Erstaunlicherweise aber ist bisher niemand der Spur dieses Namens weiter nachgegangen. Dabei ist Hoffmanns außergewöhnliche „Hochschätzung Molières“ nicht unbekannt.²⁵⁶

Die Komödie handelt von den Cousins Magdelon und Cathos, den beiden *Précieuses ridicules*, die die zwei Edelleute La Grange und Du Croisi, mit denen der Vater bzw. Onkel Gorgibus eine Heirat wünscht, angewidert abweisen, da diese nicht vornehm, edel und ‚preziös‘ genug seien, wobei die Mädchen dann aber dumm genug sind, zur eigenen Blamage auf ein aus Rache inszeniertes Spiel hereinzufallen und sich von den beiden hochstapelnden Dienern der Beleidigten den Hof machen zu lassen, welche sie im Gegensatz zu deren Herren durchaus für heiratswürdig befinden. In *Les précieuses ridicules* mokiert sich Molière über die Kultur der Präziösen, ihre blasierte Sprache²⁵⁷ und erkünstelten Manieren, ih-

²⁵⁴ HKA₇ 361; 362, 363.

²⁵⁵ Roebling (1996), S. 224: „Madelon, deren Name ja nur eine Verkleinerung von Magdalene ist und schon von Molière in seinen *Précieuses ridicules* für ein Echo auf die Scuderi gebraucht wird.“

²⁵⁶ Mausolf (1920), S. 86.

²⁵⁷ Vgl. z.B. Mol 19 (Sz. IV), wo Gorgibus auf eine der zahllosen galanten und präziösen Reden seiner Tochter Magdelon entgegnet: „Quel diable de jargon entens-jey?“

ren fragwürdigen Kunstverstand, ihren Tugend- und Reinheitskult,²⁵⁸ vor allem aber über ihre weltfremde Lebenshaltung.²⁵⁹ Der hauptsächliche – wenn auch nicht alleinige²⁶⁰ – Gegenstand des Spottes ist dabei die Person und das Werk der Preziösen Madeleine de Scudéry, auf die neben etlichen anderen Indizien im Text²⁶¹ vor allem der Name Magdelon verweist. Dass die zweite weibliche Hauptfigur in *Das Fräulein von Scuderi* nun ausgerechnet den ansonsten nicht eben geläufigen Namen Madelon²⁶² tragen muss, wird wohl kaum ein Zufall sein, zumal auch das Verhalten von Hoffmanns Titelheldin auffallend genau demjenigen von Molières Magdelon entspricht,²⁶³ in dem dort ja eine unverhohlene Parodie gestaltet ist. D.h.: Die hintersinnige Namengebung in der Erzählung deutet auf das Stück Molières und dessen bekannte Preziösenparodie hin und führt damit einen Subtext ein, der das unterwandernde Moment des Parodistischen auf die eigene Titelfigur übergreifen lässt, wodurch er auch die Figuren- und Erzählerperspekti-

²⁵⁸ Vgl. etwa Mol 23 (Sz. IV), wo Cathos meint: „je trouve le mariage vne chose tout à fait choquante. Comment est-ce qu'on peut souffrir la pensée de coucher contre vn homme vraiment nû?“

²⁵⁹ Zu Beginn des Stücks, Mol 11 (Sz. I), beschließen La Grange und Du Croisi: „nous leur jouërons tous deux vne piece, qui leur fera voir leur sottise, & pourra leur apprendre à connoistre vn peu mieux leur monde.“ Am Ende, Mol 70 (Sz. XVII), macht Gorgibus die preziöse Literatur und ihren weltfremden Geisteskult für das Verhalten von Magdelon und Cathos verantwortlich: „Allez vous cacher, vilaines, allez vous cacher pour jamais. Et vous, qui estes cause de leur folie, sottes billeve-sées, pernicieux amusements des esprits oisifs, Romans, Vers, Chansons, Sonnets & Sonnettes, puissiez-vous estre à tous les Diables!“

²⁶⁰ Vgl. dazu Mol XXXIV [Einleitung zum Text]: „La portée de la satire, dans les *Précieuses*, dépasse donc de très loin la personne et l'oeuvre de Mlle de Scudéry.“

²⁶¹ Vgl. u.a. Mol 16 (Sz. IV).

²⁶² Das französische INSEE, Institut National des Statistiques et des Études Économiques, verzeichnet im *Fichier des prénoms* (Ausgabe 2004) von 1900 bis 2003 insgesamt nur 12 Neugeborene in ganz Frankreich, die amtlich den Namen Madelon erhielten, wobei zudem die Entwicklung überhaupt erst kürzlich einzusetzen scheint: 3 im Jahr 1991, 4 im Jahr 1998 und 5 im Jahr 2003. Zum Vergleich: Der Name Marie wurde selbst bei kontinuierlich fallender Tendenz in derselben Zeitspanne in Frankreich weit über 2 Millionen Mal verliehen. Zumindest für das 20. Jahrhundert lässt sich somit die extreme Seltenheit und Ungewöhnlichkeit des Namens Madelon statistisch belegen. Diese spricht umso mehr für die Annahme, dass die Namengebung in Hoffmanns Erzählung nicht etwa auf die französische Gesellschaftskultur, sondern konkret auf Molières Stück zurückgeht; in jedem Fall legt die Übereinstimmung eines derart unüblichen Namens den direkten Vergleich der beiden Texte nahe.

²⁶³ Vgl. etwa Mol 34f. (Sz. IX), wo Magdelon auf Mascarilles Bemerkung über Paris, „Il y fait vn peu croté, mais nous avons la Chaise“, erwidert: „Il est vray que la Chaise est vn retranchement merveilleux contre les insultes de la boüe, & du mauvais temps.“ Vgl. zu dem exakt damit übereinstimmenden Verhalten von Hoffmanns Scuderi 2.8.1.1.

ve bloßstellt. Zum Anspielungshorizont des Verweises auf Molière gehört in Hoffmanns Text somit die komisch-kritische Distanzierung von der eigenen Titelheldin, auf deren merkwürdige Weltanschauung später noch ausführlicher zurückzukommen sein wird.

2.3.8 Die „metallischen Mächte“: Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* als Negativfolie

Es ist in der Forschung bereits darauf hingewiesen worden, dass die Darstellung der magischen Steine und Metalle aus dem *Fräulein von Scuderi* an entsprechende Motive aus Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen* erinnert, dessen Titelheld ja überdies noch in Hoffmanns *Kampf der Sänger* (SW₄ 332-382) auftritt.²⁶⁴ Regine Jebesen erklärt: „Das Motiv von der Magie der Steine, wie es vor allem Novalis in seinem ‚Ofterdingen‘ verwendet, nimmt auch Hoffmann damit auf“,²⁶⁵ während Claudia Liebrand anmerkt: „Mit dem Motiv des Goldes alludiert Hoffmann wohl auch das ‚Bergbaukapitel‘, also das 5. Kapitel des ‚Heinrich von Ofterdingen‘. Wie der Bergmann als ‚Herr der Erde‘ hat Cardillac Verbindung mit des ‚Goldes Ströme[n]‘, mit dem wertvollen, geheimnisvollen, in den Tiefen der Erde verborgenen Metall – und wie Novalis' Bergmann ist er an Geld nicht interessiert“.²⁶⁶ Darüber hinaus weisen die beiden Texte noch eine ganze Reihe weiterer Übereinstimmungen auf, denen aber zugleich auch wesentliche Unterschiede innewohnen. Hier nur das Wichtigste.

Im besagten 5. Kapitel des 1800 abgeschlossenen I. Teils von Novalis' Roman treffen Heinrich und die Reisenden auf einen alten Bergmann, der ihnen von seiner „Jugend“ und „von seinem Gewerbe“ erzählt (Nov 286). Bald fällt die Rede auf „die köstlichen Steine [...], die den Menschen so unwiderstehlich an sich zögen“ (Nov 286), so wie auch im *Fräulein von Scuderi* von den „köstlichen Diamanten“ (847) und von dem „köstlichen Schmuck“ (838) die Rede ist,²⁶⁷ die ja gleichfalls unwiderstehlich wirken.²⁶⁸ Der Bergmann sieht in seiner Tätigkeit die „Befriedigung eines angeborenen Wunsches“ (Nov 289), so wie auch Cardillacs Leidenschaft für Gold und Edelsteine eine „angeborene Begierde“ (833) darstellt. Hierin zeigt sich aber zugleich ein elementarer Unterschied, denn während No-

²⁶⁴ In seinem Tagebuch notiert Hoffmann ferner unter dem 17.4.1812: „im Novalis gelesen“.

²⁶⁵ Jebesen (1952), S. 89.

²⁶⁶ Liebrand (1996), S. 179, dort Anm. 15.

²⁶⁷ Vgl. auch 798: „das köstliche Geschmeide“, 847: „Cardillacs köstlichem Geschmeide“.

²⁶⁸ Vgl. 832: „Da fiel ihr Blick auf einen Cavalier in spanischer Kleidung mit einer blitzenden Juwelenkette um den Hals, von der sie die Augen gar nicht abwenden konnte. Ihr ganzes Wesen war Begierde nach den funkelnden Steinen, die ihr ein überirdisches Gut dünkten.“

valis' Bergmann „wundersame Freude“ (Nov 289) und Seelenheil aus seiner Berufung für die göttlichen Steine schöpft, stürzt „der angeborne Trieb“ Cardillac „in eine Unruhe, in eine Trostlosigkeit, die mir Schlaf, Gesundheit – Lebensmut raubte“ (833). Bei Novalis erfährt man von dem Bergmann:

Das Geschick hat mich durch ein frohes und heitres Leben geführt, und es ist kein Tag vorübergegangen, an welchem ich mich nicht mit dankbarem Herzen zur Ruhe gelegt hätte. (Nov 290)

Herr, sagte der Alte, indem er sich zu Heinrichen wandte, und einige Thränen aus den Augen trocknete, der Bergbau muß von Gott gesegnet werden! denn es giebt keine Kunst, die ihre Theilhaber glücklicher und edler machte, die mehr Glauben an eine himmlische Weisheit und Fügung erweckte, und die Unschuld und Kindlichkeit des Herzens reiner erhielt, als der Bergbau. (Nov 291)

In schneidendem Gegensatz dazu steht Cardillacs Lebensunruhe und Getriebenheit, die Selbstvernichtung, die offenbar allein aus seiner Leidenschaft für die Steine hervorgeht, „Alles um sich her wegzehend“ (833). Der „Ruhe“ bei Novalis (Nov 290) steht bei Hoffmann eine tiefe „Unruhe“ (833) gegenüber.²⁶⁹ Als Signatur dafür erscheint im *Fräulein von Scuderi* das auf vielfache Art verwendete Bild des bösen Sterns, in dem möglicherweise zugleich eine Interferenz zwischen Kleists *Käthchen von Heilbronn* und dem *Heinrich von Ofterdingen* vorliegt. Novalis' Bergmann berichtet von seinem ersten Gang in die „Tiefe“, seiner Initiation in das unterirdische Reich der Gesteine im Inneren der Mutter Erde: „Mir war seltsam feyerlich zu Muthe, und das vordere Licht funkelte wie ein glücklicher Stern, der mir den Weg zu den verborgenen Schatzkammern der Natur zeigte“ (Nov 288). In Hoffmanns Erzählung hingegen heißt es über Cardillacs angeblichen ersten Kontakt mit „den funkelnden Steinen“ im Inneren der Mutter: „Mein böser Stern war aufgegangen und hatte den Funken hinabgeschossen, der in mir eine der seltsamsten und verderblichsten Leidenschaften entzündet“ (832). Novalis' „glücklicher Stern“ ist in Hoffmanns Text längst ein „böser Stern“ geworden, der wunderbare „Irrgarten von Gängen“ (Nov 288) ein „Labyrinth des Verbrechens“ (835), und so führt auch der Weg in die Tiefe, der bei Novalis in ein herrliches, idyllisches Reich mündet und damit eine Art verzweifelte Weltflucht in eine Idealvorstellung darstellt, in Hoffmanns Werk nur noch hinab in die Untiefen und Abgründe des Ich, legt die Zerrissenheit und Gejagtheit des Menschen frei, weckt seine dunklen, ungewollten Triebe, stößt auf das beängstigende Fremde in der Tiefe und im eignen Innern. Ein Ausweg ist da nicht, und da wohnt auch kein Gott mehr in den Dingen. Auf diese Weise stellt Hoffmanns Text gleichsam das Negativ von Novalis' Bergbaugeschichte dar.

²⁶⁹ Vgl. in dem Zusammenhang auch das Urteil des Serapions-Bruders Theodor über „Cyprians Erzählung“ *Der Kampf der Sänger*, SW₄ 382: „Er behauptete, Cyprian habe ihm das schöne Bild von dem im tiefsten Gemüt begeisterten Heinrich von Ofterdingen, wie es ihm aus dem Novalis aufgegangen, durchaus verdorben. Der herrliche Jüngling erscheine, so wie er ihn dargestellt, unstet, wild, im Innersten zerrissen“.

Die Funktion des Bezugs zum *Offerdingen* besteht gerade in einer entschiedenen Absage an das romantische Welt- und Literatur-Programm Novalis'. Die Cardillac-Erzählung zeigt mit selbstzerstörerischer Unerbittlichkeit, in welche Aporien das romantische Märchen einer ins Absolute zielenden Innerlichkeit führt. Der Traum der Romantik scheint in Hoffmanns Geschichte lange schon in einen Alptraum umgeschlagen, und wo der sichere Weg durch die Welt den Menschen bei Novalis immer nach Hause führt, da wird Hoffmanns Werk gerade umgekehrt zum Zeugnis einer elementaren Unbehautheit des Menschen, der halt- und rastlos unter dem entgötterten Himmel der Moderne wandelt. Es ist offenbar die *Reaktion* auf den einmal erkannten Weltzustand, die Novalis und Hoffmann so grundlegend unterscheidet: Die verzweifelte Flucht vor der Wirklichkeit wird zur Unumgänglichkeit des Wirklichen. Im *Heinrich von Ofterdingen* wird davor gewarnt, „die metallischen Mächte“ zu „Waaren“ werden zu lassen (Nov 291), eine Befürchtung, die im *Fräulein von Scuderi* unentrinnbare Wirklichkeit geworden ist. Während Novalis' Bergmann gänzlich „Unentzündet von gefährlichem Wahnsinn“ bleibt (Nov 291), führt die Geschichte Cardillacs vor, dass es keinen Rückweg aus der Vermarktung, Verdinglichung wie der durch die Macht des Geldes bewirkten Entfremdung gibt und dass somit unweigerlich gerade dasjenige eingetreten ist, was der *Ofterdingen*-Roman so entschieden aus seinem Seinsbereich ausgeschlossen hatte:

Als Eigenthum verwandelt sie [die Natur] sich in ein böses Gift, was die Ruhe ver-
scheucht, und die verderbliche Lust, alles in diesen Kreis des Besitzers zu ziehn,
mit einem Gefolge von unendlichen Sorgen und wilden Leidenschaften herbey-
lockt. (Nov 292)

2.3.9 Sonderformen: Stilzitat und Sprachkrise

Durch die oben dargelegten Bezüge erweist sich *Das Fräulein von Scuderi* insgesamt als ein ausgesprochen Kleistscher Text. Dieser Befund wird noch verstärkt, wenn man einen Blick auf die Sprache und Stilistik der Erzählung wirft.²⁷⁰ Denn neben den Übereinstimmungen auf inhaltlicher Ebene lässt sich auch auf sprachlicher bzw. formaler Ebene eine besonders deutliche Beziehung zu Kleist ausmachen. Gerade in dem Passus, wo inhaltlich auf *Das Bettelweib von Locarno* verwiesen wird, findet man in Hoffmanns Erzählung etwa den Satz:

Die Aufwärterin schlug daher, es mochte halb zehn Uhr sein, in der Küche, in die sie, über den Hausflur gehend, gelangt, Licht an und setzte sich zum Meister Claude an den Tisch mit einer alten Chronik, in der sie las, während der Alte, seinen Gedanken nachhängend, bald sich in den Lehnstuhl setzte, bald wieder aufstand

²⁷⁰ Schmidt (1986), S. 109-111, weist bereits auf bestimmte Ähnlichkeiten mit Kleist hin, was die „Erzählregie“ wie auch die Thematik der Erzählung betrifft.

und, um Müdigkeit und Schlaf zu gewinnen, im Zimmer leise und langsam auf und ab schritt. (HKA₇ 203f.)²⁷¹

Wer mit den Erzählungen Heinrich von Kleists vertraut ist, muss sich bei einem solchen Satz wohl unwillkürlich an den für ihn charakteristischen Sprachstil und Erzählgestus erinnert fühlen. Hier liegt eine Sonderform von ‚Intertextualität‘ vor, die im Folgenden als „Stilzitat“ bezeichnet werden soll, d.h. der Bezug stellt sich nicht (allein) auf inhaltlicher, sondern auf formalsprachlicher Ebene her, indem hier Korrespondenzen oder Reminiszenzen hinsichtlich des Stils und Duktus vorliegen. Das Stilzitat stellt damit eine Art des Formzitates dar. In diesem Fall äußert sich das Stilzitat neben dem kühlen Erzählten vor allem darin, dass ein für Hoffmanns Schreibweise ungewöhnlich komplexer (im linguistischen Sinne) und verschachtelter Satz vorliegt, der nicht weniger als dreizehn Kommas und entsprechend viele Redepausen aufweist und sich damit ganz dem Kleistschen Erzählstil annähert, der durch seine ständigen Einschübe und Unterbrechungen auch schon im Satzbau das widerspiegelt, was Gerhard Neumann auf anderer Ebene als das „Stocken der Sprache“ bei Kleist beschrieben hat.²⁷² Bereits auf formaler Ebene deutet sich dadurch – sowohl bei Kleist (zumindest doch bis zu einem gewissen Grad) als auch in Hoffmanns Werk – eine Störung der Kommunikation an, das Scheitern einer Sprache, die nur noch in entstellten und gleichsam zerstückelten Sätzen zum Ausdruck gelangt. Der Weg zu einer gesicherten Bedeutung scheint verstellt, so wie schließlich auch der Satz im wörtlichen Sinn ‚verstellt‘ ist.

Noch an zahlreichen anderen Stellen rekurriert *Das Fräulein von Scuderi* auf den Erzählstil Kleists, sodass die Erzählung auch in formaler Hinsicht als ein besonders Kleistscher Text erscheint, obzwar entsprechende Stilzitate sich beileibe nicht auf dieses Werk allein beschränken. In Bezug auf *Das Fräulein von Scuderi* hat bereits Detlef Kremer auf einige „formale und speziell syntaktische Referenzen“ und „Anleihen bei Kleist“ hingewiesen.²⁷³ Dabei lassen sich auch die Rekurse auf den Sprachstil Kleists vor dem Hintergrund einer elementaren Erschütterung von Sicherheit verstehen. In Hinblick auf die „stilistischen Anleihen bei Kleist“ führt Kremer etwa den exemplarischen Satz aus dem *Fräulein von Scuderi* an: „Der König, dem Unwesen, das immer mehr überhand nahm, zu steuern, ernannte einen eigenen Gerichtshof“ (788).²⁷⁴ Die hier vorliegende Syntax, in der die üblichen Strukturen zwar aufgelöst sind, sogleich aber in eine neue, strenge Form überführt werden, stellt Kremer nun – im Einklang mit Ergebnissen der Kleistforschung – in das Spannungsfeld einer „grundlegende[n] Erschütterung von Ordnung“ bei gleichzeitigem „Ordnungsbemühen“.²⁷⁵ Dabei liegt der

²⁷¹ Hier nach der „historisch-kritischen Ausgabe“ von Maassen. Vgl. zu dieser Stelle in der Gesamtausgabe mit leicht unterschiedlicher Zeichensetzung 815.

²⁷² Vgl. Neumann (1994).

²⁷³ Kremer (1999), S. 154.

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Ebd. – Vgl. auch ebd.: „Kleists Prosa und Dramatik wurde in der Forschung wie-

sprachlichen Erscheinungsform eine Erfahrung von Kontingenz und Brüchigkeit des Wirklichen zu Grunde, wie sie sich zu Beginn von Hoffmanns Text bereits in der Schilderung der im Auflösungsprozess begriffenen Stadt Paris zeigt.²⁷⁶

Darüber hinaus ließe sich die grammatische Isolierung des Subjekts, wie sie in dem Beispielsatz vorliegt, wohl in gewisser Weise auch allgemeiner auf die Konstitution des Menschen beziehen: Dem Satzsubjekt „Der König“ folgt unmittelbar das Objekt, das „Unwesen“, wodurch sich eine Trennung von dem Prädikat, dem Handlungsverb „steuern“, vollzieht, so wie auch das gesellschaftliche Subjekt, der Mensch, dem Chaos der Objektwelt isoliert und mit beschränkter Handlungsfähigkeit gegenüberzustehen scheint.

Dabei wird das kommunikative Ordnungsbemühen in Hoffmanns Erzählung letztlich jedoch als ein Prozess des Scheiterns vorgeführt. Und hierin besteht allem Anschein nach ein Unterschied zum Werk Heinrich von Kleists: Er liegt in der Hoffmannschen Heterogenität der Sprache. So wie bei Hoffmann aber gerade durch die Vielheit der Schreibweisen, der verwendeten Formen und der Stilzitate eine Auflösung der einheitlichen Ordnung bewirkt wird, so lässt sich auch an der sprachlichen Sonderform und an der konkreten Syntax der Erzählung vielerorts eine grundlegende Kommunikationsstörung ablesen. Bereits formal trägt der Text die ersten Anzeichen eines elementaren Ordnungsverlustes und einer fundamentalen Sprachnot. So geraten etwa in dem Bericht Desgrais' von der turbulenten und ergebnislosen nächtlichen Verfolgung des Verbrechers zugleich auch die Syntax und die Zeichensetzung des Textes aus der Bahn; zahllose Gedankenstriche signalisieren die Atemlosigkeit und Hektik des Geschehens sowie das Außersichsein eines Menschen, der bei dem Versuch einer sprachlichen Bewältigung der Ereignisse unentwegt ins Stocken kommt. Fassungslos erzählt Desgrais von der Gestalt, die später auf unbegreifliche Weise „verschwindet“:

[...] Ich sehe den Menschen wie auf den Flügeln des Windes forteilen, ich rapple mich auf, ich renne ihm nach – laufend stoße ich in mein Horn – aus der Ferne antworten die Pfeifen der Häscher – es wird lebendig – Waffengeklirr, Pferdege-trappel von allen Seiten. – Hierher – hierher – Desgrais – Desgrais! schreie ich, daß es durch die Straßen hallt. – Immer sehe ich den Menschen vor mir im hellen Mondschein, wie er, mich zu täuschen, da – dort – einbiegt [...]. (792)

Es zeigt sich eine allmähliche Formauißlösung an: Satzzeichen sind weitestgehend ersetzt durch Redepausen und abrupte Wendungen (Gedankenstriche), Sätzen fehlt das Prädikat („Waffengeklirr, Pferdege-trappel von allen Seiten“), Wiederholungen und Verdopplungen treten auf („Hierher – hierher – Desgrais – Desgrais“),

derholt als Produktion des intensiven Ereignisses und gleichzeitig als diskursive Bewältigung von Kontingenz und Unordnung beschrieben.“

²⁷⁶ Vgl. dazu auch ebd., S. 153: „Hoffmanns novellistische Erzählung hat einen sehr weitgehenden Verlust von Ordnung zur Voraussetzung. Ausgangspunkt des Textes ist eine Erfahrung von Diskontinuität. [...] Wie in den Erzählungen Kleists ist die Welt aus den Fugen geraten“. Vgl. auch Kremer (1998), S. 142.

Unterbrechungen und Einschübe bekunden ein Stocken der Sprache („wie er, mich zu täuschen, da – dort – einbiegt“). Im wahrsten Sinne fassungslos steht Desgrais hier einem unfassbaren Geschehen gegenüber, das ihm sprichwörtlich die Sprache verschlägt. Nicht weniger fassungslos als die Figur Desgrais ist jedoch auch der Erzähler selbst, wenn er über den gewaltsamen Abgang Cardillacs berichtet:

[N]un stürzte Cardillac nieder auf die Knie – küßte der Scuderi den Rock – die Hände – stöhnte – seufzte – weinte – schluchzte – sprang auf – rannte wie unsinnig, Sessel – Tische umstürzend, daß Porzellain, Gläser zusammenklirrten, in toller Hast von dannen. – (804)

Der Erzähler verliert hier gleichsam mit Cardillac den Halt, und statt einer Bewältigung der chaotischen Ereignisse durch den Akt des Erzählens zeigt sich nur das Unvermögen und die Überwältigung des Redenden angesichts einer gewaltsamen Wirklichkeit. Bereits Jochen Schmidt bemerkt: „Sein [Cardillacs] Abschied von Mademoiselle de Scuderi und der Marquise von Maintenon sprengt das *comme il faut* der Gesellschaft wie die Syntax der Erzählung“.²⁷⁷ Eine gänzliche Verabschiedung von den Regeln der Grammatik, eine gleichsam avantgardistische Aufhebung der syntaktischen Normen und Ordnungen findet hier gewiss bei weitem (noch) nicht statt, doch schon in den permanenten Einschnitten und Unterbrechungen, signalisiert durch die unzähligen Gedankenstriche im Text, deutet sich eine Tendenz zur Formzerstörung bereits an. Denn so wie die Erzählung inhaltlich zutiefst brüchig ist, so weist auch ihre sprachliche Form schon Risse auf. Es hat seinen Grund, wenn dies gerade dort besonders deutlich wird, wo die erzählte Wirklichkeit als unfassbar erscheint. Dass sich das „Unsagbare“ generell am Rande des „Unsäglichen“ befindet, hat Ulrich Greiner nachdrücklich herausgebildet:

Der Blick in die Nachtseite unserer Existenz, der Anblick des Ungeheuerlichen kann einem die Sprache verschlagen, aber diesen Blick zu riskieren, ist die Aufgabe der Literatur. Wer sonst könnte das?²⁷⁸

Im allmählichen Zusammenbruch der Form deutet sich in Hoffmanns Werk bereits eine grundlegende Sprachskepsis an.²⁷⁹ Dahin weist auch die Semantik der

²⁷⁷ Schmidt (1985), Bd. 2, S. 37, sowie Schmidt (1986), S. 118 [Kursivierung nur dort]. – Vgl. zu dieser Textstelle auch Wiegmann (1992), S. 198: „Der Erzähler scheint keine Zeit zu finden für einen durchlaufenden Satz, die Verben bestimmen die Vorgangsbeschreibung, nur noch durch Gedankenstriche sind die einzelnen Gefühlsreaktionen und Äußerungen in der Abfolge skizziert.“

²⁷⁸ Greiner (1997), S. 215.

²⁷⁹ Vgl. auch Gommel (2002), S. 101: „Hoffmann unterminiert in seinen Texten jede Objektivität und offenbart dadurch seinen grundlegenden Zweifel an der Fähigkeit der Sprache, Ausdrucksmöglichkeiten bereitzustellen, die den Ereignissen in umfassender Weise gerecht werden können.“

Erzählung. Die bereits festgestellten und noch festzustellenden sprachlichen Ambiguitäten belegen es: Die Sprache sorgt hier gerade nicht für Eindeutigkeit, sondern führt letztlich allein in die Ambivalenz und Unsicherheit. Sie ist fundamental uneindeutig, weil sie nicht mehr anders kann, weil auch ihr die Einheit fehlt, weil der Sinn zerbrochen ist. Damit antizipiert das Werk bereits jene grundlegende Sprachkrise der modernen Literatur, wie sie an prominenter Stelle noch in Hugo von Hofmannsthal's „Chandos-Brief“ zum Ausdruck kommt: „[D]ie abstrakten Worte [...] zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze“ (HvH₂ 342). Daher stellen die sprachlichen Ausdrucksformen zuletzt auch keine gültigen Erkenntnismittel mehr dar, sondern sind prinzipiell von Mehrdeutigkeit befallen. Das schließt ebenfalls die Körpersprache und Physiognomie mit ein, die im Text zu keinen verlässlichen Konkordanz und Ergebnissen führen.²⁸⁰ Und so geht es auch innerhalb der erzählten Welt mehr als einmal darum, dass Worte oder Gesten zunächst einer „Deutung“, und zwar einer höchst unsicheren, unterzogen werden und dadurch bereits in ihrer buchstäblichen Mehrdeutigkeit erscheinen. „O Gott, sind Worte, halb im Scherz hingeworfen, solcher gräßlichen Deutung fähig!“ (797), klagt die Scuderi, während Olivier fälschlicherweise über Cardillacs unverständliches Gebaren denkt: „Ich konnte das nur auf Euern Schmuck deuten“ (838).²⁸¹ Und wenn einer der Marechaussee-Beamten, als sie den Leichnam eines weiteren von der angeblichen Diebesbande ermordeten Adligen bergen, mit ungeahnt zweideutigen Worten ausruft: „Schon wieder einer von den Teufeln niedergestreckt“ (827), es damit also alles andere als sicher ist, wer nun die ‚Teufel‘ sein sollen: die Diebe oder die Adligen, spätestens dann muss für den Rezipienten klar werden, was innerhalb der Erzählwelt hier nicht ins Bewusstsein dringt, nämlich dass die Sprache an sich bereits uneindeutig geworden ist und sie schon deshalb nicht zu einer letzten Wahrheit führen kann, weil hier restlos alles von der Allgegenwart des Zweifels und der Mehrdeutigkeit durchwuchert ist. Darin artikuliert sich nicht zuletzt auch eine fundamentale Skepsis des Schreibenden gegenüber der sprachlichen Bewältigung einer Wirklichkeit, die in ihrer Unfassbarkeit plötzlich als nicht mehr erzählbar erscheint.

2.3.10 Andere literarische Bezüge

Eine Studie, die in Texten wie denen E.T.A. Hoffmanns nach verborgenen Bezügen sucht, kann allenfalls versuchen, ein größtmögliches Maß an Gewissenhaftigkeit anzustreben, niemals aber wird sie ‚erschöpfend‘ sein, zumindest nicht im Sinne von ‚vollständig‘ oder ‚restlos erfassend‘. Und so ließen sich auch im *Fräulein von Scuderi* mit Sicherheit noch andere als die hier behandelten Bezugnahmen entdecken. Unter denjenigen literarischen Verknüpfungen, die im Zuge

²⁸⁰ Vgl. dazu Blamberger (1991), v.a. S. 109-114.

²⁸¹ Vgl. auch 837, wo Olivier die Situation dahingehend interpretiert, dass Cardillac ein Interpretationsfehler unterlaufen sei: „Cardillac mochte den Eindruck, den seine Worte auf mich gemacht, wahrnehmen und nach seiner Art deuten.“

der Forschungen zwar ermittelt, letztlich aber nicht in die Arbeit aufgenommen wurden, da sie weniger prägnant oder relevant schienen, seien hier zumindest einige kurz erwähnt, um auf diese Weise auch darauf hinzuweisen, dass solch eine literarische Spurensuche einen prinzipiell unabgeschlossenen Prozess darstellt.

Gewisse Motivparallelen zu der Kästchenepisode aus dem *Fräulein von Scuderi* enthält die noch in Hoffmanns *Brautwahl* so massiv zitierte Kästchenwahl-Szene aus Shakespeares Drama *The Merchant of Venice*, wo der Prinz von Marokko in Porzias Kästchen eine Schriftrolle vorfindet, die – ganz wie Scuderis „verhängnisvolle[r] Zettel“ (797) – die Nähe von Gold und Tod verrät.²⁸² Die Übermittlung eines verhängnisvollen Schreibens bildet auch den Auftakt zu Schillers Drama *Die Räuber*, wo dem alten Moor zu Beginn „ein Brief“ vorgelesen wird,²⁸³ dessen Wirkung bereits dadurch vorweggenommen wird, dass man den Alten „[t]otenbleich in seinen Stuhl zurücktaumeln“ sieht;²⁸⁴ gleichermaßen entsetzt reagierte auch das Fräulein von Scuderi auf den anfänglichen Erhalt des Zettels „und sank dann wie halb ohnmächtig in den Lehnssessel zurück“ (796). Dass das Öffnen eines „Kästchens“ (796) eine schockierende Wirkung haben kann, lässt sich auch in Schillers Roman *Der Geisterseher* nachlesen, in dem der Prinz von ** zu Beginn „eine Tabatiere“ erhält: „Als er sie aufmachte, sah ich ihn blaß zurückfahren“ (FS₅ 57); auf den Romantitel Schillers verweist Hoffmanns Erzählung an einer Stelle womöglich gar explizit (792: „Geisterseher“). Einem „Kästchen“ kommt unter anderem auch in Goethes *Faust. Der Tragödie erster Teil* besondere Bedeutung zu,²⁸⁵ während in Bonaventuras *Nachtwachen*, deren Protagonist Kreuzgang sich des Nachts „in eine Nische vor einen steinernen Crispinus gestellt“ hat (Bon 17), eine Analogie zu den nächtlichen Erlebnissen Olivier Brußons, der sich ja ebenfalls an ein „Steinbild“ in einer „Blende“ herandrückt (826), vorzuliegen scheint, was aber letzten Endes wohl darauf zurückzuführen ist, dass Bonaventuras *Nachtwachen* massiv auf Mozarts und Da Pontes „Don Juan“ rekurrieren, also auf dieselbe ‚Vorlage‘ wie auch *Das Fräulein von Scuderi*.²⁸⁶ Die Analogie macht somit eben nicht an dem wörtlichen Zitat aus Tiecks *Liebeszauber* irre, das, dem herrschenden Gesetz der Interferenz entsprechend, auch vom „Don Juan“-Bezug unangetastet bleibt. Gerade dem Interferenzgesetz zufolge sind auch weitere literarische Bezüge keineswegs ausgeschlossen.

²⁸² Vgl. WS 398 (II,7).

²⁸³ FS₁ 493 (I,1).

²⁸⁴ FS₁ 494 (I,1).

²⁸⁵ JWG₉ 80-84 („Abend“, hier Vers 2731).

²⁸⁶ Siehe dazu 2.7.

2.4 Historiographische Quellenbezüge

2.4.1 Ein „seltsames Gewebe von Unrichtigkeiten“:²⁸⁷ Die Verarbeitung historischer Quellen

Im Gegensatz zu den literarischen Bezügen im *Fräulein von Scuderi* sind die historiographischen Quellenbezüge der Erzählung schon weitgehend bekannt. Bereits in den Rahmengesprächen der Serapions-Brüder selbst wird auf einige der benutzten ‚Quellen‘ hingewiesen. Bevor der Rahmenerzähler Sylvester seine Geschichte im Kreis der Freunde vorliest, möchte er die Serapions-Brüder „an Voltaire“ erinnern sowie „an sein Siecle de Louis XIV. und an dies Zeitalter überhaupt selbst [...], aus dem ich die Erzählung entnommen“ (779). Und nachdem Sylvester seinen Vortrag beendet hat, will er „treu und ehrlich die Quellen angeben, aus denen ich schöpfte“ (854), und verweist dazu auf „Wagenseils Chronik von Nürnberg“ (854f.).

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat Carl Georg von Maassen die geschichtlichen Quellenbezüge des *Fräulein von Scuderi* in seiner Werkausgabe (Bd. 7, München u. Leipzig 1914) ausführlich erarbeitet und damit überhaupt erst die Grundlagen für jede weitere Beschäftigung mit dem historischen Material, wie sie hier versucht wird, geschaffen. Neben den erwähnten Werken von Voltaire, *Le siècle de Louis XIV.*, 4 Bde. (Berlin 1751), und Johann Christoph Wagenseil, *De Sacri Rom. Imperii Libera Civitate Noribergensi Commentatio* (Altdorf 1697),²⁸⁸ hat Maassen noch eine weitere Hauptquelle von Hoffmanns Erzählung ermitteln können: Gayot von Pitavals Sammlung *Sonderbare und merkwürdige Rechtsfälle* in der Bearbeitung von François Richer, deutsche Ausgabe, 4 „Theile“ (Jena 1782-92), die sich – ebenso wie die Chronik von Wagenseil – bekanntlich noch bei anderen Gelegenheiten als hilfreich für Hoffmann erwiesen hat. Außer diesen drei Hauptquellen lassen sich noch zwei weitere Geschichtswerke nennen, die der Autor, wie aus seinem Brief an den Leihbibliothekar F.W.J. Kralowsky vom 28.3.1818 hervorgeht, ebenfalls bei den Vorbereitungen zu der Erzählung konsultiert und denen er „einige Notizen entnommen“ hat (SW₆ 138): F.J.L. Meyers *Briefe aus der Hauptstadt und dem Innern Frankreichs*, 2 Bde. (Tübingen 1802), sowie das anonym erschienene *Paris wie es war und wie es ist*, 3 „Theile“ (Leipzig 1805-06). Ob für die Erzählung auch die in dem erwähnten Brief an Kralowsky an zweiter Stelle angeforderten „Romane von der Frau von Genlis die im ZeitAlter Ludwig des Vierzehnten spielen“ (SW₆ 138) benutzt wurden, ist nicht mit Sicherheit anzunehmen; allerdings legt Maassens Vergleich mit einer entsprechenden Textstelle aus der durch H. v. Hasfer besorg-

²⁸⁷ So Voltaire, Volj 222, über einen anderen Text, nämlich die Geschichts-„Kompilation“ *Denkwürdigkeiten der Frau von Maintenon*.

²⁸⁸ Dieses Werk ist in späteren Zeiten nicht neu aufgelegt worden und daher heute nur schwer erhältlich. Eines der seltenen Original Exemplare aus dem 17. Jahrhundert befindet sich im Besitz der Universitätsbibliothek Mannheim, die es zur Einsicht zur Verfügung gestellt hat.

ten deutschen Übersetzung von S.F. Genlis' Roman *Die Herzogin von Lavalliere* (Frankfurt/M. 1804), wo die Herzogin den König unter Tränen um die Rückberufung des Marquis de Montespan anfleht, wohl in der Tat die Vermutung nahe, dass die Erzählung bei der Schilderung von Madelons Auftritt vor dem König auf ebendiese Stelle rekurriert.²⁸⁹

So viel in aller Knappheit zu der Quellenlage.²⁹⁰ Die Indienstnahme der historischen Schriften konzentriert sich in erster Linie auf das in die Erzählung eingeschobene Zeitbild der Stadt Paris und ihrer Bewohner (785-795), dessen historische Hintergründe und Einzelheiten offenbar den verschiedenen Geschichtswerken entnommen sind. So gehen etwa die Ereignisse um den Apotheker Glaser und den Italiener Exili, wie sie im *Fräulein von Scuderi* geschildert werden (785f.), bis ins Detail auf den Bericht Voltaires zurück (vgl. Vol₁ 454f.). Da die jeweiligen Rückgriffe auf die Geschichtsquellen im Einzelnen aber in den Anmerkungen von Maassens Textausgabe nachzulesen sind,²⁹¹ kann hier gewiss auf eine Gesamtdarstellung der verschiedenen Bezüge verzichtet werden. Was im Folgenden vielmehr ermittelt werden soll, ist die spezifische Art und Weise, wie Hoffmanns „Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten“ ihre Geschichtsquellen verwendet. Denn es stellt sich doch die Frage, ob dieser Text, der sich seinem Untertitel gemäß nun einmal in der Tat als historische Erzählung ausgibt, wirklich ein „möglichst stimmiges Bild“²⁹² der Geschichte zu erstellen sucht oder ob er letztlich vielleicht genau das Gegenteil beabsichtigt.

Ein erstes Beispiel für den Umgang mit den Geschichtsquellen liefert folgende Beschreibung von den Taten der Giftmischerin Brinvillier, wie sie im *Fräulein von Scuderi* gegeben wird:

Gewiß ist es aber, daß sie Taubenpasteten vergiftete, und sie den Gästen, die sie geladen, vorsetzte. Der Chevalier du Guet und mehrere andere Personen fielen als Opfer dieser höllischen Mahlzeiten. (786)

Zurückführen lässt sich diese Schilderung auf einen Bericht bei Pitaval/Richer von den „teuflischen Versuche[n]“ der Brinvillier in ihrer grenzenlosen „Mordsucht“:

²⁸⁹ Vgl. HKA₇ 381f., hier 381: „Sie benetzte, indem sie so bat, die Kniee des Königs mit ihren Thränen, indem sie niederstürzte, hatten ihre schönen Haare sich vom Knoten aufgelöst, und fielen über ihre Schultern. Diese Nachlässigkeit, ihre Thränen, ihre schöne Stellung, ihre seelenrührende Schönheit, alles rief dem Könige eine Erinnerung zurück, welche selbst seine Unbeständigkeit nicht ganz aus seinem Herzen vernichten konnte“ usw. (Genlis, op. cit., S. 380). – Vgl. dazu im *Fräulein von Scuderi* 848f. Auch hier kehren dem König beim Anblick der knienden und tränenbenetzten „Schönheit“ schließlich die „süßesten Erinnerungen“ wieder (849) etc.

²⁹⁰ Vgl. ausführlicher zu den „Quellen und Anregungen“ den Kommentar in SW₄ 1508-11.

²⁹¹ Vgl. HKA₇ 360-385.

²⁹² Wiele (1996), S. 383.

Von diesen Versuchen, sagt die Frau von Gevigné, in ihrem 292ten Briefe, folgendes: „Die Brinvillier vergiftete Taubenpasteten, von deren Genuße verschiedene starben, die sie eben nicht umbringen wollte. Der Ritter von Güet, hatte eine solche feine Mahlzeit mit eingenommen, und starb erst zwey oder drey Jahre hernach, von der Wirkung des Gifts. Da sie im Gefängnis war, fragte sie, ob er verstorben sey? man sagte ihr: noch nicht – sie versetzte: nun da hat er wirklich ein zähes Leben. Hr. von Rochefoucault versichert, diese Erzählung sey wirklich wahr.“ (Pit₁ 351)²⁹³

Dabei hat die Darstellung Pitavals, der mit seiner Rechtssammlung ohnehin nicht eben für nüchterne Sachlichkeit berühmt geworden ist, im Grunde allerdings etwas Zweifelhafte: Nicht allein ergibt sich hier offenbar ein gewisser Widerspruch zwischen der angeblichen Absicht bzw. gerade der fehlenden Absicht der Brinvillier („die sie eben nicht umbringen wollte“) und ihrer erstaunlichen Reaktion auf die seltsame Bemerkung, der Ritter sei „noch nicht“ gestorben („nun da hat er wirklich ein zähes Leben“), es ist letztlich doch auch fragwürdig, ob der „Ritter von Güet“ tatsächlich „zwey oder drey Jahre hernach“ noch an den Folgen eines Gifts gestorben sein soll, das seine Wirkung in anderen Fällen doch immerhin um einiges direkter zu entfalten scheint und das ja zudem – wie es bei Pitaval und auch in Hoffmanns Erzählung heißt – „keine Spur“ hinterlässt, „woraus man die wahre Ursache des Todes errathen könnte, und finden sich ja einige Kennzeichen, so sind sie so zweydeutig, daß man sie auch den gewöhnlichsten Krankheiten beylegen kann“ (Pit₁ 344).²⁹⁴ Auch dass Pitaval hier allein aus zweiter und dritter Hand berichtet, macht die ganze Geschichte nun nicht eben glaubwürdiger. Um sich selbst aus der Verlegenheit zu ziehen, fügt er den Satz der Frau von Gevigné hinzu: „Hr. von Rochefoucault versichert, diese Erzählung sey wirklich wahr“, was letzten Endes aber lediglich den Eindruck verstärkt, dass es sich hier um eine reichlich nebulose und unfundierte Aussage handelt. Gerade diese eher dubiose, gerüchtartige Schilderung wird in Hoffmanns Erzählung jedoch aufgegriffen und ausdrücklich als „Gewiß“ (786) dargestellt. Ob dieses Verfahren nun einfach einem unbedeutenden Zufall zuzuschreiben ist oder ob es damit vielleicht eine besondere Bewandnis hat, soll sich an dem nächsten Beispiel zeigen. So viel aber vorweg: Der *historische* Fall der Marquise de Brinvillier ist tatsächlich von Lücken, Unsicherheiten, offen gebliebenen Fragen, bloßen Gerüchten und Uneindeutigkeiten durchsetzt; wie noch im *Neuen Pitaval* von Hoffmanns Freund Julius Eduard Hitzig und Wilhelm Häring alias Willibald Alexis berichtet wird, bewegt sich der gesamte Kriminalprozess um die Brinvillier auf historisch höchst ungewissem Terrain.²⁹⁵

²⁹³ In dem zu Grunde gelegten Original von Pitaval/Richer tritt an dieser Stelle ein Fehler in der Seitenzählung auf. Dort wird die entsprechende Seite auf „251“ beziffert. Da es sich dabei aber ganz offensichtlich um einen Satzfehler in der Nummerierung handelt, wurde die fragliche Seitenzahl hier zu „351“ umgeändert.

²⁹⁴ Vgl. dazu im *Fräulein von Scuderi* 785.

²⁹⁵ Vgl. NP₁ 20: „Der Kriminalprozeß der Brinvillier ist uns nicht mit der aktenmäßigen Treue überliefert wie der ihrer deutschen Nachfolgerinnen. Die Kompilatoren

Um zu untermalen, welch „entartetes Weib“ die Marquise de Brinvillier sei und mit welch ungeheurer „Heuchelei“ sie ihre Taten ausführe (786), gibt der Erzähler im *Fräulein von Scuderi* folgenden Verdacht ihr gegenüber wieder:

Das plötzliche Hinsterben mehrerer Armen im Hotel Dieu erregte später den Verdacht, daß die Brote, welche die Brinvillier dort wöchentlich auszuteilen pflegte, um als Muster der Frömmigkeit und des Wohltuns zu gelten, vergiftet waren. (786)

Auch diese Schilderung lässt sich auf eine Stelle bei Pitaval/Richer zurückführen, wo es über das „elende Weib“ und ihre Experimente heißt:

Sie theilte dahero vergifteten Zwieback unter die Armen aus, gieng selbst ins Hotel-dieu, dergleichen milde Gaben eigenhändig auszuspenden, und erkundigte sich sodann aufs sorgfältigste, doch mit aller möglichen Behutsamkeit, was für Würkung diese Speise bey den armen Leuten gehabt hätte. (Pit₁ 350)

Nun liest man aber in dem eingangs erwähnten Geschichtswerk von Voltaire über ebendiese Anschuldigungen gegen die Brinvilliers²⁹⁶ Folgendes:

Daß sie ihre Gifte in den Hospitälern erprobt habe, wie das Volk behauptete, und wie in den Berühmten Rechtshändeln, einem für das Volk geschriebenen Werke eines beschäftigungslosen Advokaten [Pitaval], zu lesen steht, ist unwahr (Vol₁ 455f.).

Es besteht kaum ein Zweifel daran, dass der Autor des *Fräulein von Scuderi* genau diese Textstelle aus Voltaires Werk gekannt hat, befindet sie sich doch nicht allein in Voltaires 26. Kapitel, auf das Hoffmanns Text sich ohnehin vorwiegend stützt, sondern auch noch auf derselben Seite wie die Geschichte von Exili und Glaser, die in der *Scuderi*-Erzählung so ausgiebig und bis in den Wortlaut hinein zitiert wird.

Aus dem Quellenvergleich geht hervor, dass im *Fräulein von Scuderi* gezielt gerade das historisch ‚Falsche‘, das bloß Gerüchtartige und Ungewisse vom ‚Autor‘ bzw. vom Text aufgegriffen und in einer zweiten Phase durch die Worte des Erzählers, der von der Zitation selbst nichts weiß, als ‚wahr‘ dargestellt wird.

haben, um die einzelnen authentischen Aktenstücke zu ergänzen, zu den Memoirenschreibern ihre Zuflucht nehmen müssen, ein Verfahren, wobei nicht allein Lücken geblieben sind, sondern auch gewiß manches Falsche sich eingeschlichen hat. [...] Weder bei den mündlichen Verhandlungen vor den Geschworenen, noch bei den schriftlichen vor den alten Parlamenten war Raum gegeben für die Vorgeschichte der Verbrecher, die für unsere Richter oft so wichtig zur Beurteilung der Frage ist, ob dem Angeschuldigten die in Frage stehende Tat beigemessen werden darf.“ – Erste Hinweise hierauf bei Marsch (1983) [1972], S. 172.

²⁹⁶ Wo der Name sich auf den Text Voltaires bezieht, wird er so wie dort mit „s“ geschrieben. Auch die Schreibung anderer historischer Namen erfolgt in Einklang mit dem jeweiligen Bezugstext.

Hoffmanns Erzählung setzt genau dort an, wo die historischen Zeugnisse einander widersprechen, und dieser Widerspruch wird als eine weitere Uneindeutigkeit in den eigenen Text integriert, wodurch zugleich die Erzählerrede hintertrieben wird. Die Geschichte der Brinvillier wird gerade deshalb so nachdrücklich zitiert, weil sie auf ein historisch unsicheres Gebiet führt.

Dabei zeigt sich Voltaire in seinen Urteilen wesentlich differenzierter als Pitaval und zeichnet von der historischen Brinvilliers, jener „empfindsamen Frau“, insgesamt ein sehr viel positiveres Bild.²⁹⁷ Das hält Hoffmanns Erzähler, der die Quellen offensichtlich nicht kennt, freilich aber in keiner Weise davon ab, die fiktive Brinvillier sogleich als „Ungeheuer“ (786) zu brandmarken, so wie auch Pitaval, der schnell beim Urteil ist, die Marquise als ein „aus allen Lastern zusammengesetztes Ungeheuer“ bezeichnet (Pit₁ 342). Ein solches „Ungeheuer“ scheint aber letztlich weniger Hoffmanns fiktive Brinvillier zu sein, deren wahre Taten und Beweggründe wohl im Dunkeln bleiben müssen,²⁹⁸ als vielmehr der Text selbst, der aus allen erdenklichen, sich teils drastisch widersprechenden Zeugnissen der ‚Laster‘ „zusammengesetzt[...]“ ist. Ungeheuerlich sind die Urteile, die der stark beschränkte Erzähler – gegen anderes Wissen des Autors – fällt. Ungeheuerlich ist, dass hier keine Figur mehr eine gesicherte Position einnimmt und die ‚Schuldigen‘ letztlich nicht mehr von den ‚Unschuldigen‘ zu unterscheiden sind. Ungeheuerlich ist schließlich auch, dass die „Briefe der Brinvillier“, die man auf wundersame Art und Weise bei Sainte Croix vorfindet, an ihren „Untaten“ angeblich „keinen Zweifel“ lassen sollen (787), obwohl die historischen Quellen allein von reichlich naiven Liebesbriefen berichten (vgl. Pit₁ 365). „Hier ist es nicht geheuer“ (784), sagt der wohl eigentlich eher gutwillige Desgrais zu dem wohl eigentlich eher zwielichtigen Baptiste und gibt damit, ohne es zu wissen, zugleich auch einen Kommentar zum Text selbst ab, denn in der Tat stimmt hier doch etwas ganz und gar nicht. „Hier ist es nicht geheuer“. Und so wirkt nun auch die Hinrichtung der Brinvillier, mit der der Erzähler seine ‚Gerechtigkeit‘ über das „Ungeheuer“ feiert, mit einem Mal weit weniger befreiend als beklemmend: „[I]hr Körper wurde nach der Hinrichtung verbrannt, und die Asche in die Lüfte zerstreut. Die Pariser atmeten auf, als das Ungeheuer von der

²⁹⁷ Vgl. dazu Vol₁ 455, wo er berichtet, wie es zu der Liebesaffäre zwischen der Brinvilliers und Sainte-Croix gekommen sei: „Der Schwiegersonn des Civil-Richters d’Aubray, der Marquis von Brinvilliers, nahm einen Hauptmann seines Regiments, namens Sainte-Croix, [...] der ein nur zu schönes Gesicht hatte, in sein Haus auf. Seine Frau machte ihn auf die Folgen aufmerksam, die davon zu befürchten standen, der Gatte aber bestand hartnäckig darauf, den jungen Mann mit seiner jungen, schönen und empfindsamen Frau zusammen wohnen zu lassen. Was geschehen mußte, geschah: die beiden liebten sich.“

²⁹⁸ Voltaire scheint indes gewisse Zweifel an dem Prozess und an der genauen Tragweite der Schuld der *historischen* Brinvillier zu hegen, vgl. Vol₁ 456: „Sie wurde 1676 verbrannt, nachdem ihr der Kopf abgeschlagen worden war. Vom Jahre 1670 aber, wo Exili Gift zu bereiten begonnen hatte, bis zum Jahre 1680 machte dies Verbrechen Paris unsicher.“

Welt war“ (787). Wen soll es da noch wundern, dass die Verbrechen mit dem Tod des angeblichen Monstrums keineswegs ein Ende finden, sondern sich „fort vererbt“ zu haben scheinen (788). Abermals soll dies nicht etwa bedeuten, dass die Figur ‚in Wahrheit‘ unschuldig sei. Solche Eindeutigkeit lässt der Text überhaupt nicht zu,²⁹⁹ er verursacht vielmehr in jeder auch nur erdenklichen Hinsicht ein grundlegendes Befremden, das nicht aufzulösen ist. Das Ungeheuerliche lässt sich aus diesem Text nicht tilgen. Zurück bleibt ein Fundament von Uneindeutigkeit und Zweifel. Mehr als treffend ist in diesem Zusammenhang eine Bemerkung Monika Ficks, die in einem Aufsatz zur „Phänomenologie des Hässlichen“ mit Blick auf E.T.A. Hoffmann schreibt:

[O]hne Versöhnung und ohne restlose Aufklärung enden viele seiner Geschichten; die Autonomie des Subjekts zerbricht, hinter der Alltagswirklichkeit und der Welt des Bewusstseins öffnet sich ein anderer Bereich, der jedoch meistens Schuldige und Unschuldige in den Abgrund zieht. Kein Sinn, kein Telos einer gütigen Weltordnung ist zu entdecken.³⁰⁰

Und so zeige sich bei Hoffmann schließlich, „wie das metaphysisch Hässliche, die Sünde und das Böse, eben zum Ästhetischen wird, auf welchem Weg zugleich die Einheit des Schönen, Guten und Wahren zerbricht“.³⁰¹ Die Figur der Brinvillier will auf autoreflexiver Ebene für eine solche Ästhetik des Hässlichen stehen, für die abgründige Darstellung des Ungeheuerlichen, das keine Wahrheit preisgibt und das keinen Sinn, kein Telos mehr erkennen lässt.

Irgendwie zweifelhaft wirken im *Fräulein von Scuderi* auch die Schilderungen des allgegenwärtigen Verbrechens in der Stadt Paris, wie sie der Erzähler liefert:

Wie ein unsichtbares tückisches Gespenst schlich der Mord sich ein in die engsten Kreise, wie sie Verwandtschaft – Liebe – Freundschaft nur bilden können [...]. Der, den man heute in blühender Gesundheit gesehen, wankte morgen krank und siech umher, und keine Kunst der Ärzte konnte ihn vor dem Tode retten. [...] Der Gatte zitterte vor der Gattin – der Vater vor dem Sohn – die Schwester vor dem Bruder. – Unberührt blieben die Speisen [...]. Man sah Familienväter ängstlich in entfernten Gegenden Lebensmittel einkaufen, und in dieser, jener schmutzigen Garküche selbst bereiten, in ihrem eigenen Hause teuflischen Verrat fürchtend. Und doch war manchmal die größte, bedachteste Vorsicht vergebens. (788)

²⁹⁹ Auch das Bild der „in die Lüfte“ zerstreuten Asche und der anschließend aufatmenden Pariser birgt, wie bereits Landfester (2000), S. 116, bemerkt, eine Ambivalenz in sich, die, als sei es ein makabrer Scherz, mit dem Gedanken eines durch den Staub der Brinvillier auf dem Luftwege übertragenen und fortvererbten Übels spielt.

³⁰⁰ Fick (2004), S. 434.

³⁰¹ Ebd., S. 441.

Hier wird die allgemeine Angst in der Bevölkerung wiedergegeben, und auch der Erzähler selbst glaubt offenbar allen Ernstes, dass das „Gespenst“ des Mordes in jedem Winkel lauere. Allerdings sollte man der unkritischen Perspektive dieses Erzählers wohl nicht allzu weit folgen, ist der gerüchtartige Charakter seiner Beschreibungen doch kaum zu übersehen: „Man sah Familienväter ängstlich in entfernten Gegenden Lebensmittel einkaufen, und in dieser, jener schmutzigen Garüche selbst bereiten“. Besonders glaubwürdig wirkt das unfreiwillig komische Horrorszenario des Erzählers, der genauso wie das Volk³⁰² tatsächlich überall den Mord wittert, bei kritischer Betrachtung nicht. Und auch hier erweist sich ein Blick auf das Geschichtswerk von Voltaire als äußerst aufschlussreich. Dort heißt es mitten unter den Schilderungen der Giftmordprozesse: „Man hielt indessen das Verbrechen für verbreiteter, als es in Wirklichkeit war“ (Vol₁ 456), und:

Man kann sich denken, welche schauerlichen Gerüchte alle diese Anklagen in Paris erzeugten. [...] Jene Greuelthaten fielen nur einzelnen Individuen zur Last und verdarben die milden Sitten der Nation nicht, sie ließen jedoch in den Gemütern eine gefährliche Neigung zurück, natürliche Todesfälle für künstlich herbeigeführte anzusehen. (Vol₁ 460)

Genau dieser „Neigung“ lässt der Autor bzw. der Text auch den einfältigen Erzähler des *Fräulein von Scuderi* zum Opfer fallen. Auch hier widerspricht die Quelle, auf die verwiesen wird, im Grunde dem in der Erzählung vordergründig Behaupteten. Auch hier gibt der Erzähler gerade das Gerüchtartige und historisch ‚Verkehrte‘ (wovon ein ‚Wahres‘ allerdings nicht zu finden ist) wieder, sodass die Erzählerrede durch den Vergleich mit der Quelle schließlich diskreditiert wird.

Ein eindringliches Beispiel dafür, dass die Darstellungen aus Hoffmanns Erzählung und die ihr zu Grunde gelegten historischen Zeugnisse gerade nicht miteinander im Einklang, sondern letztlich im Widerspruch zueinander stehen, liefert auch die in Wagenseils Chronik, also der dritten Hauptquelle, berichtete „artige Begegnung“ (Wag 561) von dem „Fräulein von Scudery“, auf die die Eingangsszene der Erzählung rekurriert. Wagenseil schildert dort, wie eines Tages „ein Mann von schlechter Leibesgestalt / und nicht zum besten bekleidet / in der Fräulein von Scudery Haus“ erschien und „sich durch ihre Kammer-Dienerin bey ihr anmelden“ ließ, „weil er etwas nothwendiges fürzubringen hätte“ (Wag 562). Als die Kammerdienerin daraufhin aber zum Fräulein geht, um zu berichten, „welcher gestalt einer vorhanden sey / der mit ihr zu reden verlange“, und hinzufügt, „er sey aber etwas grauslicht anzuschauen / und habe allerdings das Ansehen eines Beutelschneiders“ (Wag 562), entgegnet die Scudery entsetzt:

³⁰² Bei einer anderen Gelegenheit merkt der Erzähler in Hinblick auf das Volk an: „Die Köpfe waren erfüllt von den Zaubereien, Geisterbeschwörungen, Teufelsbündnissen der Voisin, des Vigoureux, des berüchtigten Priesters le Sage“ (793). Er selbst nimmt jedoch, was die Verbrechen in Paris betrifft, keinerlei Distanz von den kursierenden Gerüchten.

So behüte mich GOtt / sagte die Fräulein / daß ich mit ihm rede / und gehet ihr hin / und entschuldigt mich / daß ich wegen obliegender Geschäfte / die keinen Aufschub leiden / ihn selbst nicht für mich lassen könne / er solle aber euch nur sagen / was er verlange. (Wag 562)

Darauf verschwindet der Fremde wieder, jedoch nicht ohne ein „schönes Körblein“ mit Schmuckstücken zu hinterlassen, als Dank der Beutelschneider für der Scudery Verse vor dem König (Wag 563). Später stellt sich allerdings heraus, dass der ganze Auftritt eine bloße Inszenierung war, dass nämlich „die Herzogin von Montausier diese Lust so angestellet / und getrachtet / die Fräulein durch dieses Geschenk zu begünstigen“ (Wag 563).

Wurde eingangs hier die Frage gestellt, wie es überhaupt möglich sei, dass in Hoffmanns Text das Fräulein nichts von der Ankunft des Fremden bemerkt haben soll, so legt der Quellenvergleich mit der Episode aus Wagenseils Chronik nun eine Alternative dazu offen: Nach Wagenseils historischem Bericht war das Fräulein sehr wohl über das Eintreffen des Fremden unterrichtet, nur hat sie sich von der Kammerfrau unter einem Vorwand entschuldigen lassen, da sie ihm nicht gegenüberzutreten wollte. Auch hier ergibt sich also ein eigenartiger Widerspruch zwischen der Erzählung und ihrer ‚Quelle‘, der nicht eben zur größeren Eindeutigkeit von Hoffmanns Text beiträgt und der sich auch weder in die eine noch in die andere Richtung auflösen lässt. Dass der Auftritt des Fremden bei Wagenseil nur Teil einer Inszenierung ist, verleiht der Erzählung Hoffmanns, in der es wiederholt um Inszenierungen geht, noch eine weitere befremdliche Unternote.

Die historiographischen Quellenbezüge folgen offenbar weitgehend denselben Gesetzen wie die literarischen Bezüge: Es ergeben sich Widersprüche und Diskrepanzen, die Texte stehen nicht in einem harmonischen Verhältnis, sondern im Widerstreit zueinander. Dabei treten auch deutliche Interferenzen zwischen historiographischen und literarischen ‚Quellen‘ auf. Exemplarisch lässt sich das an den folgenden drei Textauszügen veranschaulichen, die erstens Hoffmanns Erzählung, zweitens Pitavals Geschichtssammlung und drittens Kleists Novelle *Das Erdbeben in Chili* entstammen, welche ja im Vorangegangenen bereits als Verweistext geltend gemacht wurde. Die Zusammenstellung liefert zugleich allgemeinere Aufschlüsse über ein spezifisches Verfahren der Hoffmannschen Textkomposition und seine systematische Funktionsweise.

[a] Im *Fräulein von Scuderi* wird von der Brinvillier und Desgrais berichtet:

Sie floh nach Lüttich in ein Kloster [1]. [...] Es gelang ihm, mit dem entsetzlichen Weibe einen Liebeshandel anzuknüpfen [2], und sie zu einer heimlichen Zusammenkunft [3] in einem einsamen Garten [4] vor der Stadt [5] zu verlocken (787).

[b] Bei Pitaval heißt es:

Sie [...] flüchtete sich nach Lüttich (Pit₁ 370) [...] in ein Kloster (Pit₁ 379) [1]. Desgrais steckte sich in einen geistlichen Habit und machte der Marquise förmlich seine Aufwartung. [...] Er fand Gehör. Ein Kloster ist zu vertrauten Zusammen-

künften [3] zweyer Verliebten, ein sehr unbequemer Ort. Desgrais schlug also eine Spazierfarth aufs Land vor. Sein Vorschlag wurde willig angenommen; allein kaum waren sie aus der Stadt [5], an einem unbemerkten Orte, angelangt, als sich der verliebte Abt plötzlich in einen unbiegsamen Gefreyten von der Polizeywache verwandelte [...] (Pit₁ 380).

[c] In Kleists *Erdbeben in Chili* erfährt man über Josephe nach ihrer Zwangseinkunft ins „Karmeliterkloster“:

Durch einen glücklichen Zufall hatte Jeronimo hier die Verbindung von neuem anzuknüpfen gewußt [2], und in einer verschwiegene Nacht den Klostergarten [4] zum Schauplatze seines vollen Glücks gemacht. (HvK₂ 144)

Die Schilderung aus dem *Fräulein von Scuderi* [a] rekurriert zu gleicher Zeit auf eine historische Quelle [b] und eine literarische Folie [c]. Dabei werden den verschiedenen Antefakten jeweils unterschiedliche Elemente entnommen, die schließlich zu einem eigenen neuen Gebilde zusammengefügt und verschmolzen werden: Die Elemente [1], [3] und [5] lassen sich auf [b] beziehen, die Elemente [2] und [4] hingegen auf [c]. Diese Hoffmannsche Verfahrensweise wurde vorhin als „Interferenz“ bzw. „Interferenz-Montage“ bezeichnet und steht in enger Verbindung mit dem im Folgenden noch zu beschreibenden Verfahren der „Kontamination“ oder „Amalgamierung“, wie es etwa bei der Personendarstellung zu beobachten ist, sowie auch mit demjenigen der ‚Mehrfachbesetzung‘ und Vieldeutigkeit bestimmter Bilder und Motive, wie es sich unter anderem in der Chiffre des „bösen Sterns“ manifestiert.

2.4.2 „Die Fehler dieses Historikers sind zahllos“: Missglückte Taufe und befremdliche Namengebung – Vervielfachtes Ich und Identitätskrise

Die im *Fräulein von Scuderi* auftauchenden Namen von historischen Figuren aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. sind, abgesehen von einigen Ausnahmen wie dem Namen Desgrais, der nur bei Pitaval/Richer erwähnt wird (Pit₁ 379), vorwiegend dem Geschichtswerk Voltaires entnommen. Dabei lässt sich aber auch an der Namengebung in der Erzählung herausarbeiten, dass hier nicht etwa die Absicht besteht, historisches Material in möglichst stimmiger Weise, sondern gerade in ‚verkehrter‘ und verdrehter Form zu präsentieren. Ein Beispiel statt vieler: Der Name des Protagonisten der Erzählung, Olivier Brußon, lässt sich in spezifischer Weise auf das *Siècle de Louis XIV.* zurückführen. Voltaire nennt in Bd. II, Kap. 36 seines Werkes einen „Claude Brousson“, der ein calvinistischer Geistlicher gewesen sei, „ein beredter und glaubenseifriger Mann aus einer angesehenen Familie von Nîmes“ (Vol₂ 140). Hier stammt offensichtlich der eigenwillige Nachname des Hoffmannschen Protagonisten her, worauf auch Maassen bereits

hinweist.³⁰³ An anderer Stelle, in Bd. II, Kap. 32, erwähnt Voltaire einen Rechtsgelehrten namens „Olivier Patru“; dieser „trug viel zur Regelung und Reinigung der Sprache bei“ (Vol₂ 63). Von ihm stammt offenbar der Vorname des Hoffmannschen Helden, was Maassen ebenfalls anmerkt³⁰⁴ und was in erster Linie dadurch nahegelegt wird, dass auch der Nachname Patru noch in der Erzählung auftaucht. Bei dem Namen Olivier Brußon handelt es sich demnach um ein Amalgam der beiden historischen Personennamen, eine Zusammensetzung aus dem Vornamen von Olivier Patru und dem Nachnamen von Claude Brousson. Das Hoffmannsche Verfahren der Amalgamierung scheint Systemcharakter zu besitzen: Wie sich bereits gezeigt hat, findet es auch im Umgang mit literarischen Bezugstexten Verwendung.³⁰⁵

Nicht ganz unbedeutend sind dabei offenbar die Eigenschaften der historischen Figuren, aus denen der Name Olivier Brußon zusammenmontiert ist. Was den historischen Rechtsgelehrten Olivier Patru, der nach Voltaire, „obschon er nicht für einen gründlichen Sachwalter galt, [...] die Ordnung, Klarheit, Ehrbarkeit und Eleganz der Rede [...] in den Gerichtssälen“ einführte (Vol₂ 63), mit dem fiktiven Goldschmiedsgesellen Olivier Brußon verbindet, ist, dass Ersterer, wie Voltaire anmerkt, gegen Ende seines Lebens – er ist 1681 gestorben – „von Ludwig XIV.“ ein „Geschenk“ erhielt (Vol₂ 367). Dem historischen Claude Brousson und dem fiktiven Olivier Brußon ist gemeinsam, dass beide im Ausland leben und dann in ihr „Vaterland“ zurückkehren (Vol₂ 140); in offenbarem Gegensatz zum Goldschmiedsgesellen handelt es sich bei dem calvinistischen Geistlichen jedoch um einen Kriminellen, er steht nach Voltaire „mit den Feinden des Staats im Einverständnis“ und hat „den Plan entworfen, englische und savoyer Truppen in das Languedoc einzuführen“, schließlich wird er aber „überführt“, „nach der Citadelle von Montpellier gebracht“ und „zum Tode durch das Rad“ verurteilt (Vol₂ 140f.).

Auf diese Diskrepanzen, die ja doch in einer auffallenden (Umkehr-)Beziehung zum Handlungsgeschehen der Erzählung stehen, haben auch C.N. Brooks und R.G. Whiting hingewiesen, die sich bereits mit der Namengebung im *Fräulein von Scuderi* beschäftigt haben und die davon ausgehen, dass diese nicht „at random“ geschehen sei, sondern einem „pattern that signals hidden motivations and connections“ folge.³⁰⁶ Dabei lassen sich auch diese Verweis Ketten letzten Endes nicht zu einer Eindeutigkeit auflösen. Ihr Sinn und Zweck

³⁰³ Vgl. HKA₇ 377.

³⁰⁴ Vgl. HKA₇ 377f.

³⁰⁵ So besteht etwa der literarische Fremdanteil der Figur Baptiste aus dem *Fräulein von Scuderi* auf den Ebenen von Namen und Inhalt in einer Zusammensetzung aus den Figuren Baptiste aus *The Monk* einerseits und Congo Hoango aus der *Verlobung in St. Domingo* andererseits.

³⁰⁶ Brooks/Whiting (2002), S. 73. In der doppelten historischen Abstammung des Protagonistennamens von einem Schönredner einerseits und einem Verbrecher andererseits sehen Brooks und Whiting eine „combination hinting at the rhetorically adroit devilry behind Olivier Brusson’s appearance“ (ebd.).

scheint gerade darin zu liegen, dem Text schon durch die Namen seiner Figuren ein geradezu unüberschaubares Maß an Differenz (oder ‚différance‘, wenn man so will) und Uneindeutigkeit mit einzuschreiben. Wenn also der Vater von Hoffmanns Olivier Brußon, dessen Leben sich in dem seines Sohnes zugleich wiederholt und nicht wiederholt, mit Vornamen ausgerechnet Claude heißen muss, dann stellt er damit ein verzerrtes Doppel des historischen Claude Brousson dar, dessen Vita seinerseits in konfuser Verdrehung auf Vater und Sohn aufgespalten ist. Neben der Kontamination (Amalgamierung) steht damit in Hoffmanns Text die Dissoziation oder Disjektion (Aufspaltung, Fragmentierung) der Persönlichkeit und der Charaktere. Auch hier funktioniert die Identifikation freilich nicht: Der historische Claude Brousson „kehrte 1698 in sein Vaterland zurück“ (Vol₂ 140); der fiktive Claude Brußon, der in dieser anachronistischen, zeitlich entgleisten Geschichte zudem auch noch ein „Uhrmacher“ (822) sein muss, ist zu dieser Zeit schon lange tot und kehrte überdies nicht in sein Vaterland zurück, sondern musste es – gerade umgekehrt – verlassen, während sein Sohn Olivier, in Paris geboren, zunächst nach Genf zieht, dann nach Frankreich zurückkehrt und schließlich wieder nach Genf auswandern muss.

Da ist aber noch etwas: Hatte die Zusammenziehung von Olivier Patru und Claude Brousson zu Olivier Brußon zwei abgetrennte Namentorsi gleichsam als Identitätsfragmente hinterlassen, so tauchen auch diese noch, zu einer neuen Person fremdartig verwachsen, in der Erzählung auf. Claude Patru heißt dieses neue Zwitterwesen, und wir sind ihm bei den Zeugenaussagen zum Mordfall schon begegnet: „Nun wohnt in dem untersten Stock, also dicht neben der Haustüre, der alte Meister Claude Patru“ (814). In gewisser Weise erscheint Claude Patru also – und darin liegt eine schauerhafte Komik – als eine Art zweites, alt gewordenes Ich von Olivier Brußon auf derselben Zeitebene. Und so hat es plötzlich etwas Entsetzliches, wenn der alte Claude Patru sein anderes Selbst bzw. die andere Hälfte seines Selbst, Olivier Brußon, am Ende in dem Raum „über“ sich an der „Stimme genau erkannt“ haben will (850).

Das Namenchaos des Textes hat durchaus System. Die Ichspaltung und Ichgefährdung, jene elementare Identitätskrise, die letztlich überall aus Hoffmanns Werk spricht, ist bereits bis in die Namen der Figuren eingedrungen. In dieser Erzählung ist alles verschoben und verdreht, nichts steht mehr an seinem Platz, und die große Konsequenz, mit der diese Konfusion herbeigeführt wird, lässt dahinter eine durchgehende Systematik zutage treten.

Die Vervielfachung des Ich als grundlegende Identitätskrise des Subjektes erlangt in der Erzählung selbst zudem Gestalt in einem Bild, welches ausdrucksvoller kaum sein könnte. Nachdem Desgrais so lange Zeit vergebens versucht hat, den „Unsichtbaren“ auf die Spur zu kommen und damit gleichsam das ‚Unermessliche‘ zu ‚fassen‘, verfällt er schließlich auf eine verzweifelte letzte Möglichkeit:

Desgrais besann sich auf das Kunststück, mehrere Desgrais zu schaffen, sich untereinander so ähnlich an Gang, Stellung, Sprache, Figur, Gesicht, daß selbst die Hässcher nicht wußten, wo der rechte Desgrais stecke. (791)

Es ist ein Glied aus den nicht endenden Variationsketten des Doppelgängermotivs, des „Spiegel-Ich“³⁰⁷ bei E.T.A. Hoffmann. Das Ich ist multipliziert, die Identität und Individualität des Menschen erscheinen plötzlich als nicht mehr gesichert, das Einssein des Subjektes wird mit einem Mal erschüttert.³⁰⁸ Das Bild lässt sich aber zugleich auf jenes grundlegende Textverfahren ausdehnen, das in der Spiegelung anderer Werke zu erkennen ist: Desgrais' „Kunststück“ besteht darin, „mehrere Desgrais zu schaffen“, so wie sich auch das gesamte „Kunststück“ oder ‚Kunstwerk‘ Hoffmanns, nämlich der Text und die in ihm gespiegelte Literatur, durch die schier endlosen Duplikationen anderer Werke selbst reproduziert. Dort aber, wo der Text und der Mensch durch bedrohliche Entfremdungsprozesse bis zur Perfektion reproduzierbar erscheinen, wird schließlich jeder Gedanke einer einzigartigen Kunstschöpfung (wie einer Gottesschöpfung) radikal negiert. Die Vervielfältigung des Ich wie des Kunstwerks findet damit bereits auf inhaltlicher Ebene Eingang in den Text. Das gesamte „Kunststück“ ist demnach durch einen Sturz in die Vielheit gezeichnet, der als Signum der Identitätskrise auch in den literarischen Spiegelungen zum Ausdruck kommt. In Hoffmanns Tagebuch findet sich unter dem 6.11.1809 eine Notiz, die die „Vervielfältigung“ nachgerade zum chronischen Programm erhebt:

Sonderbarer Einfall auf dem Ball vom 6

Ich denke mir mein Ich durch ein VervielfältigungsGlas – alle Gestalten die sich um mich herum bewegen sind Ichs und ich ärgere mich über ihr tun und lassen ppp (SW₁ 375).³⁰⁹

Hoffmanns Gedanke von einem „VervielfältigungsGlas“ des „Ich“ wie auch Desgrais' „Kunststück, mehrere Desgrais zu schaffen“, nehmen im Grunde schon in ihrer vollen Tragweite jenen berühmten Satz vorweg, den Arthur Rimbaud in

³⁰⁷ Roters (1984), S. 113-122.

³⁰⁸ Vgl. auch Kropf (1994), S. 175, der in Hinblick auf *Das Fräulein von Scuderi* bereits festhält: „All identity, all integrity have shattered, and forces overtake the city in an effort to regain them“; sowie Gommel (2002), S. 176f.: „Cardillac nennt sich ‚Die Unsichtbaren‘ [...]. Mit der Namenswahl deutet er – wie mit einem stummen Schrei – auf seine grundlegende Identitätsproblematik hin. [...] Der Zettel an die Scuderi ist vor allem eine verdeckte Selbstausprache: Cardillac gibt in seinem Schreiben einen Hinweis auf das Leiden an der Multiplizität seines Ichs.“

³⁰⁹ Vgl. in Zusammenhang mit dem Spiegelmotiv bei Hoffmann auch Heinritz (1999) [o.S.], der darauf hinweist, dass der Spiegel hier zuweilen „psychische Abgründe“ des Ich enthülle: „In mehrfachen (unter Umständen gebrochenen) Spiegelbildern erkennt sich dieses multiple (oder zerrissene) Ich oft schlagartig wieder“. Im Hinblick auf die „tiefe Verunsicherung“, wie sie schon bei Kleist herrsche, sowie auf das „Identitätsproblem“ des 20. Jahrhunderts, etwa bei Musil oder Rilke, führt Heinritz aus: „E.T.A. Hoffmann hat solche Gefährdungen vorweggenommen, obwohl er das gespiegelte Ich nicht nur negativ auffaßt“. In dem Kontext spricht Schwarzbauer (2002), S. 450, in Anlehnung an Peter Härtling von Hoffmanns „Spiegelbild seiner inneren Zerrissenheit“.

seinem „Scherbrief“ an Paul Demeny vom 15.5.1871 zu einer Grunderkenntnis des modernen Menschen ausformuliert hat: „Car Je est un autre“ (AR 135); denn Ich ist auch hier wortwörtlich ein Anderer bzw. ein Anderes.

Eine grundlegende ‚Differenz‘ lässt sich auch an der Namensschreibung im *Fräulein von Scuderi* ablesen. Bereits an Brousson/Brußon fiel die abweichende Graphie auf. Doch auch andere historische Namen finden nur in entstellter Form Eingang in Hoffmanns Text – von der Titelfigur Magdaleine von Scuderi (statt: Madeleine de Scudéry) bis zur Herzogin von Montansier (eigentlich: Montausier³¹⁰). Irritiert stellt Carl Georg von Maassen bei seiner Suche nach der von Hoffmann benutzten Ausgabe von Voltaire's Werk fest: „Verwirrend wirkt nur ein wenig Hoffmanns Schreibung des Präsidenten la Regnie (im Original: la Reynie), die sich wiederholt, ebenso die Schreibung Montmorenci-Boudebelle“, statt Montmorency-Boutteville bei Voltaire, sowie Chamvalon im Erstdruck der Erzählung – für den Zweitdruck von Hoffmann noch eigens umgeändert zu Chauvalon (!) – statt Chanvalon, „die den Gedanken nahelegen, es handle sich um eine Übersetzung, die nun aber leider für die damalige Zeit nicht festzustellen ist“.³¹¹ Die enorme Gesamtzahl dieser Abweichungen wird man nicht leichthin als Druck- oder Setzfehler abtun können. In Bezug auf Heinrich von Kleists *Erdbeben in Chili* und die darin vorkommenden grammatischen Unrichtigkeiten (etwa HvK₂ 158: „mit aus dem Hirne vorquellenden Mark“) hat Norbert Oellers nahegelegt, dass es sich bei diesen ‚Fehlern‘ nicht etwa um Irrtümer Kleists handle, sondern um konkreteste sprachliche Anzeichen dafür, „daß die Erzählung bis in die Grammatik hinein aus den Fugen geraten ist“.³¹² Etwas Vergleichbares scheint doch auch mit Hoffmanns Namens(re)produktion zu geschehen: Die Verdrehung und Entstellung historischer ‚Fakten‘ geht bis in die Namensschreibung hinein und spiegelt auf graphischer Ebene bereits die zu Grunde liegende Verstümmelung einer jeden Sinngebung. Wo schon die Namen bis zum Zerspringen mit Uneindeutigkeit belastet sind und wo auch noch eine Figur namens Baptiste vorkommt, da liegt die Vermutung nahe, dass hier ein gezielt verkehrter Taufakt vollzogen wird, der das gesamte Figurenpersonal wie alles andere in diesem Text der Eindeutigkeit entzieht.

2.4.3 „Diese durch und durch fehlerhafte Geschichte wirft die Namen, die Daten und die Thatsachen bunt durcheinander“: Zu den Unstimmigkeiten und Anachronismen einer ‚historischen Erzählung‘

Vor dem Hintergrund der oben ermittelten historischen Unsicherheiten und Unstimmigkeiten sind nun auch die Anachronismen in der „Erzählung aus dem Zeit-

³¹⁰ Vgl. dazu HKA₇ 375 [Anmerkungen].

³¹¹ HKA₇ XXXIX [Vorbemerkungen].

³¹² Oellers (1998), S. 96f.

alter Ludwig des Vierzehnten“ neu zu bewerten. Denn Anachronismen treten an mehreren Stellen der Erzählung auf. So heißt es anfangs, dass das Fräulein von Scuderi „so eben das Manuskript ihres Romans, Clelia geheiß, an dem sie rastlos arbeitet, bei Seite gelegt hat“ (781). Dabei stimmt diese Behauptung bekanntlich nicht im Geringsten mit den historischen Fakten überein. Zu Beginn des Textes schreiben wir, wie es heißt, das Jahr „1680“ (780); der Roman *Clélie* von Madeleine de Scudéry ist aber bereits in den Jahren 1654-60 erschienen. Wie kann die Titelfigur also „rastlos“ an einem Werk arbeiten, das schon 20 Jahre früher veröffentlicht wurde? Die Forschung entschuldigt solcherlei ‚Dummheiten‘ des Autors zuweilen mit seiner Nachlässigkeit und Unbekümmertheit in historischen Fragen, die auch gar nicht weiter schlimm sei: „Hoffmann verfährt durchaus anachronistisch, ihm kommt es nicht auf historische Genauigkeit an“.³¹³ Zu einer solchen historischen Leichtlebigkeit will es allerdings nur schlecht passen, dass sich der Autor gerade auf die „Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten“ durch intensivstes Chroniken- und Quellenstudium vorbereitet hat und offensichtlich über die Epoche, den Schauplatz, die geschichtlichen Hintergründe und die Personenbiographien gut informiert war.³¹⁴ So demonstriert der Text noch durch die ‚historisch korrekte‘ Angabe des Alters seiner Titelfigur, „einer drei und siebenzigjährigen Goldschmidts-Braut“ (805), dass der Autor die geschichtlichen Daten sehr wohl kannte, denn die Zahl ist in getreuer Übereinstimmung mit dem tatsächlichen Alter der historischen Scudéry im Jahre 1680 errechnet worden. Nichtsdestoweniger erweist sich die ‚Historizität‘ der Gesamt-erzählung aufgrund der eingeflochtenen Unstimmigkeiten jedoch als brüchig. Schon zu Beginn der Geschichte entpuppt sich der Erzähler mit seiner doch reichlich vage klingenden zeitlichen Festlegung der Ereignisse im Grunde als ein äußerst unzuverlässiger ‚Historiker‘: „[E]s mochte im Herbste des Jahres 1680 sein“ (780). Dem fügen sich die Anachronismen in der Erzählung hinzu.

Der bereits erwähnte Anachronismus in Cardillacs Urgeschichte, der das Schloss Trianon in eine Zeit versetzt, die weit vor seiner Erbauung liegt, wird umso aufschlussreicher, wenn man ihn mit einer der von Hoffmann konsultierten Geschichtsquellen vergleicht. In Voltaires *Siècle de Louis XIV.* findet sich nämlich eine Stelle, deren Bedeutsamkeit hinsichtlich der anachronistischen Datierung des Baus bisher unbeachtet geblieben ist. Inmitten von verschiedenen im *Fräulein von Scuderi* zitierten Schilderungen berichtet Voltaire im 27. Kapitel seines Geschichtswerks von dem Jahr „1685, dem denkwürdigen Jahre der Aufhebung des Edikts von Nantes“ (Vol₁ 466) und führt in Hinblick auf jene Zeit weiter aus:

Man erblickte damals sehr verschiedene Scenen: auf der einen Seite die Verzweiflung und die Flucht eines Teiles der Nation, auf der andern neue Festlichkeiten in

³¹³ Lindken (1978), S. 8 [Wort- und Sacherklärungen].

³¹⁴ Vgl. Punkt 2.4.1 sowie zusammenfassend SW₄ 1509: „Für die Darstellung der historischen Wirklichkeit des Zeitalters Ludwigs XIV. betrieb Hoffmann umfangreiche Recherchen.“

Versailles, die neuerbauten Schlösser Trianon und Marly, die Bewältigung und Unterjochung der Natur in allen diesen Lustorten und Gärten, an denen alle Kunst erschöpft war. (Vol₁ 466)

Da diese Textstelle bei Voltaire dicht umgeben ist von anderen in Hoffmanns Erzählung aufgenommenen Schilderungen, besteht kein Zweifel daran, dass der Autor des *Fräulein von Scuderi* sie gekannt hat und ihr womöglich überhaupt erst den entscheidenden Hinweis auf das für Cardillacs Urgeschichte verwendete Lustschloss Trianon entnahm. Damit aber steht nun eines fest: Hoffmann kannte bis auf wenige Jahre genau das Entstehungsdatum des Schlosses Trianon, vermerkt Voltaire doch, dass es eines der um das Jahr 1685 „neuerbauten Schlösser“ war.³¹⁵ Wenn dieses Bauwerk nun in der Vorgeschichte des *Fräulein von Scuderi* mehr als ein halbes Jahrhundert in die Vergangenheit, nämlich in die Zeit vor 1630 zurückversetzt wird, dann kann das fortan nicht mehr als ein aus der Unwissenheit oder Nachlässigkeit des Autors entstandenes Versehen abgetan werden, sondern dann muss angenommen werden, dass hinter diesem scheinbaren Fehler eine konsequente und – zumindest in diesem Falle – auch bewusste Systematik steckt.

Aus der Zusammenschau ergibt sich, dass solcherlei Anachronismen keine Unfallprodukte darstellen, sondern einer Geschichtsstrategie folgen, die in der Verkehrung des ‚Wirklichen‘ ihr Ziel erreicht. Das Gesamtbild zeigt, dass gerade im ‚Fehlerhaften‘ und Widersprüchlichen, im Anachronistischen und Absurden die eigentliche Textintention dieser ‚historischen‘ Erzählung begründet ist. Diesem Programm gibt nun auch die Erzählung selbst schon einen Namen. Wie bereits erwähnt, konzentriert sich der Rückgriff auf die Geschichtsquellen in allererster Linie auf das gegen Anfang der Erzählung eingeschobene Tableau der Verbrechenstadt Paris vor ihrem historischen Hintergrund (785-795). Jenes Sittemgemälde der Stadt hat allerdings eine erzähltechnische Besonderheit. Direkt im Anschluss an die Schilderung der Verbrechen heißt es: „Alle die Greuel der Zeit schilderte nun die Martiniere mit den lebhaftesten Farben, als sie am andern Morgen ihrem Fräulein erzählte, was sich in voriger Nacht zugetragen“ (795). Was genau aber soll das heißen? Hat etwa auch der Leser den soeben beendeten historischen Bericht, ohne dies zunächst zu wissen, aus dem Munde der Kammerfrau vernommen? Der Text hält diese Möglichkeit zumindest offen, auch wenn sie kein allein gültiges Recht beansprucht und auch wenn der Bericht in letzter Instanz von dem Haupterzähler wenigstens *übermittelt* wurde, dieser also immer als beteiligt anzusehen ist. Wie dem aber auch sei: Ob vor dem Leser oder nur vor dem „Fräulein“, in jedem Fall wird die Martiniere zur Erzählerin von Geschichte, und zwar in dem doppelten Sinne von „Begebenheit“ und „Vergangenheit“, berichtet sie doch schließlich von den Ereignissen „der Zeit“. Nun hat es aber mit dem Namen dieser Geschichte-Erzählerin eine eigene Bewandtnis. Des Fräuleins Kammerfrau findet gewiss eine ungewöhnliche Benennung in der Erzählung: Schon bei ihrem ersten Erscheinen wird sie, von einem definiten Artikel beglei-

³¹⁵ Offenbar ist bei Voltaire also das Grand Trianon, Baujahr 1687-88, gemeint.

tet, als „die Martiniere“ eingeführt (780), was aber nicht etwa einem Begriff aus dem Französischen entspricht. Da Namen in dieser Erzählung jedoch, wie gesehen, eine nicht unbedeutende Rolle spielen, sollte man dem Rätsel weiter auf den Grund gehen. Zur Klärung trug bereits Carl Georg von Maassen bei, als er zur Figurenbenennung „die Martiniere“ anmerkte: „Diesen Namen wählte Hoffmann aus Voltaire. [...] La Martinière war ein Fortsetzer und Herausgeber der von Voltaire als sehr fehlerhaft bezeichneten Geschichte Ludwigs XIV. von La Motte“.³¹⁶ Und tatsächlich verweist Voltaire in seinem *Siècle de Louis XIV.*, der historiographischen Hauptquelle des *Fräulein von Scuderi*, immer wieder auf ein von einem gewissen La Martinière herausgegebenes Geschichtswerk. Dabei handelt es sich um die zwischen 1740 und 1742 in fünf voluminösen Bänden von Bruzen de la Martinière [so!] herausgegebene und in Den Haag erschienene *Histoire de la vie et du Regne de Louis XIV.*³¹⁷ Bei Voltaire allerdings sind nun nicht gerade Lobesklänge auf seinen Vorgänger zu vernehmen. „Die Fehler dieses Historikers sind zahllos“ (Volj 359), hält er an einer Stelle fest, und bei der in Hoffmanns Erzählung so ausgiebig zitierten Schilderung der Machenschaften von Exili, Glaser, der ‚Marquise von Brinvilliers‘ und dem Hauptmann Sainte-Croix merkt Voltaire in einer Fußnote zu dem Letztgenannten an:

Die unter dem Namen La Martinières herausgegebene Geschichte Ludwigs XIV. nennt ihn den Abbé de La Croix. Diese durch und durch fehlerhafte Geschichte wirft die Namen, die Daten und die Thatsachen bunt durcheinander. (Volj 455)

Mit der Taufe der hauseigenen Kammerfrau auf den Namen „die Martiniere“ (780) bzw. „la Martiniere“ (781) hat es also weit mehr auf sich als man bisher vermuten konnte: Der Historiker la Martiniere, der den definitiven weiblichen Artikel, den Hoffmanns Frau Martiniere in der Folge vor sich her tragen muss, selbst bereits im Namen führt, steht sozusagen als unfreiwilliger Pate aller fehlerhaften Geschichtsschreibung ein. Indem Hoffmanns Text ausgerechnet jener unscheinbaren Nebenfigur, die zur Erzählerin des historischen Hintergrunds erkoren wird, den Namen „die Martiniere“ gibt, beruft er sich auf das Modell einer verkehrten Geschichtserzählung und verweist damit noch einmal auf das eigene literarische Programm, das gerade nicht in der stimmigen Wiedergabe historischer ‚Fakten‘ besteht, sondern in der systematischen Anhäufung von Unstimmigem und ‚Fehlerhaftem‘. Der Name ist hier also in der Tat Programm.

Im Gegensatz zu den literarischen Bezugsmodellen, allen voran demjenigen Kleists, liegt der Geschichte des Historikers la Martiniere freilich keine Absicht zur ‚Falschschreibung‘ bzw. zum Widerspruch zu Grunde. In der Vorrede zum ersten Band, die zugleich als Zueignung und Rechtfertigung seiner Herausgabe der „Memoiren“ von La Motte zu verstehen ist, versichert er noch hoch und heilig:

³¹⁶ HKA₇ 362.

³¹⁷ Über ein einsehbares Exemplar verfügt die Stadtbibliothek Trier.

Ce qui me persuade, Sire, que ce Livre n'est pas indigne de Vos Augustes regards, c'est cet amour du Vrai qui s'y fait sentir dans presque toutes les pages, & qui semble l'unique passion dont l'Auteur ait été prévenu en le composant. Sagement éloigné du ton flatteur du Panégyrique & du style amèr de la Satyre, il n'a eu garde de refuser de justes louanges à une infinité de Personnes & d'Actions qui méritoient en effet les éloges les plus sincères; mais il n'élève point son Héros au-dessus des bornes de l'humanité: il a cru ne devoir pas louer également, ce qui au poids exact de la vérité n'étoit pas également louable. (Mar₁ „Epitre“ [o.S.])

La Martinieres Werk schwingt als grotesk-komischer Subtext in Hoffmanns Erzählung mit, die ihrerseits gerade keine „Liebe zum Wahren“ („amour du Vrai“) bekundet, sondern in ihrer Gesamtgestalt auf die Erkenntnis hinausweist, dass es ein „genaues Maß der Wahrheit“ („poids exact de la vérité“) doch letzten Endes überhaupt nicht gibt. Damit kündigt *Das Fräulein von Scuderi* schließlich von der grundsätzlichen Uneindeutigkeit der „Geschichte“ in jenem konstitutiven Doppelsinne von „Historie“ und „Erzähltem“. Und so berichtet der Text, bei aller verzweifelten Komik, zuletzt auch von den Trümmern einer Geschichte, deren letzter Sinn mit einmal nicht zu finden ist und deren Gottgewolltheit und -gelenktheit plötzlich nicht mehr glaubhaft scheint.

2.5 Bibelbezüge und Rekurse auf die religiöse Vorstellungswelt

In Hinblick auf Heinrich von Kleist hat sich die literaturwissenschaftliche Forschung mehrfach mit einer werkimmanenten Reflexion von Religionsfragen und Aspekten der christlichen Glaubenstradition auseinandergesetzt. Ausführlich ist Louis Gerrekens in seiner Kleist-Studie auf diese Themenstellung eingegangen, indem er ein ganzes Netz von Bibelbezügen im *Käthchen von Heilbronn* und in der *Familie Schroffenstein* aufgedeckt hat.³¹⁸ Mit anderer Auslegung hat auch Hans-Jürgen Schrader noch auf die „Bedeutung biblischer Bilder“ bei Kleist, namentlich im *Erdbeben von Chili*, hingewiesen.³¹⁹ Über vergleichbare Analysen verfügt die E.T.A. Hoffmann-Forschung jedoch bisher kaum, obwohl schon einige Darstellungen zur „Religiosität“ des Autors Hoffmann vorliegen. Unter Rückverweis auf Ernst von Schenck, der zuerst Glaubensaspekte in Hoffmanns Leben und Werk gesehen hat,³²⁰ entwirft Eckart Kleßmann in seiner Hoffmann-Biographie verbunden mit der romantischen Kunstreligion das „Weltbild eines tieferreligiösen Menschen“, „denn er [Hoffmann] hat zeitlebens nicht nur an Gott gedacht, er hat ihn in den meisten seiner Werke lebendig werden lassen, immer im Bewußtsein, daß es diese göttliche Kraft gibt und daß sie auf unser Dasein wirkt“.³²¹ Anlässlich der Biographie von Kleßmann hat auch Hans-Dieter Holz-

³¹⁸ Vgl. Gerrekens (1988).

³¹⁹ Vgl. Schrader (1991).

³²⁰ Vgl. Schenck (1939).

³²¹ Kleßmann (1988), hier S. 11, S. 12.

hausen in einem Aufsatz zu Jacob Böhme und E.T.A. Hoffmann nachdrücklich den religiösen Grundcharakter des Dichters betont: „Hoffmann war im Zentrum seines Lebens religiös eingestellt, er wußte um die letzten Dinge, das hat Kleßmann richtig erkannt“.³²²

Im Folgenden wird – zunächst am *Fräulein von Scuderi* – nachzuweisen sein, dass sich in der Tat deutliche Spuren einer Auseinandersetzung mit der Bibel und der christlichen Glaubenswelt in Hoffmanns Werk wiederfinden, dass zugleich aber die besondere Art und Weise der Verwendung biblischer Bilder nicht etwa auf ein religiöses Weltverständnis hinweist, sondern letztlich gerade den Umkehrschluss nahelegt, dass der Gottesglaube hier nämlich durch die spezifischen Rekurse auf die Bibel niegiert wird.³²³

2.5.1 Scuderi: Madonnengestalt und Eva-Magdalena

Der deutlichste Bezug auf die christliche Glaubenswelt ist im *Fräulein von Scuderi* in der Charakterisierung der Titelfigur angelegt. Bereits Irmgard Roebling bemerkt, dass das Fräulein von Scuderi, im Text als tugendhaft und jungfräulich dargestellt, „als eine weltliche Stellvertreterin der Jungfrau Maria“ erscheine.³²⁴ Dabei geht der Vergleich des Fräuleins mit der heiligen Jungfrau bis in den Wortlaut des Textes. Abgesehen davon, dass immer wieder bei der „heiligen Jungfrau“ (807) oder bei der „Jungfrau und allen Heiligen“ (830, vgl. auch 843) geschworen wird, kommt es in dem von Olivier übermittelten Bericht Cardillacs auch zu einer konkreten Ersetzung Marias durch das Fräulein von Scuderi:

In solcher Stimmung beschloß ich, für die heilige Jungfrau in der Kirche St. Eustache eine schöne Diamanten-Krone zu fertigen. Aber jene unbegreifliche Angst überfiel mich stärker, so oft ich die Arbeit beginnen wollte, da unterließ ich's ganz. Jetzt ist es mir, als wenn ich der Tugend und Frömmigkeit selbst demutsvoll ein Opfer bringe und wirksame Fürsprache erflehe, indem ich der Scuderi den schönsten Schmuck sende, den ich jemals gearbeitet. (837)

³²² Holzhausen (1988), hier S. 9.

³²³ Wenn nicht ausdrücklich anders vermerkt, folgen Bibelzitate in dieser Arbeit dem Textlaut der Lutherbibel. Auf diese Ausgabe der Schrift geht die Bibelkenntnis E.T.A. Hoffmanns, der im protestantischen Königsberg (mit entsprechender Schulbildung) aufgewachsen ist, wohl in erster Linie zurück. Stellenweise werden aber auch die Jerusalemer Bibel sowie die Einheitsübersetzung hinzugezogen. Schon Hoffmanns langjähriger Aufenthalt in Bamberg legt einen Kontakt mit dem katholischen Glaubensgut zumindest nahe; „das katholische Milieu prägte den Alltag“ (Steinecke 1997a, S. 33) in der gesamten Stadt. Hier entstand auch eine Kirchenkomposition wie Hoffmanns *Miserere* (1809).

³²⁴ Roebling (1996), hier S. 210. – Vgl. zudem auch Himmel (1960), v.a. S. 6f.

Und weiter heißt es in Oliviers Erzählung ausdrücklich: „[D]aß Ihr Madelon und mich retten würdet, davon lag die Überzeugung fest in meiner Seele, wie der Glaube an die trostreiche Hülfe der heiligen Jungfrau“ (838). Diese Beispiele stellt bereits Roebling heraus.³²⁵ Ihnen lassen sich noch einige weitere hinzufügen, um auf diese Weise die große Konsequenz deutlich werden zu lassen, mit der die allusive Engführung von Scuderi und heiliger Jungfrau im Text angelegt ist. Immer wieder fallen Cardillac, Olivier und auch Madelon vor der Scuderi auf die „Knie“ (803, 804, 821) oder werfen sich ihr „zu Füßen“ (818, 840, 852), um „Erbarmen“ (840) oder „Hülfe und Trost“ (818) von ihr zu erflehen und wiederholen damit typische Gesten der Madonnenanbetung. In der Erwartung von „Rettung“ (782), „Hülfe“ (781, 782, 838) oder „Trost“ (837) wird sowohl von Cardillac als auch von Olivier die „Barmherzigkeit“ (804, 823) des Fräuleins angesprochen und damit ein Begriffsfeld beschränkt, das in den charakterologischen Bereich der heiligen Maria fällt. Die Madonnenanbetung verdichtet sich exemplarisch in dem Kniefall Madelons vor der Scuderi:

In ihr Gemach eingetreten, warf Madelon sich ihr zu Füßen. Die Himmelsaugen, ein Engel Gottes hat sie nicht treuer, zu ihr emporgerichtet, die Hände vor der wallenden Brust zusammengefasst, jammerte und flehte sie laut um Hülfe und Trost. (818)

Aber auch Olivier wirft sich mit gefalteten Händen vor der Scuderi nieder und erinnert dadurch ganz an einen Betenden vor einer Marienstatue: „Brußon sank vor der Scuderi nieder auf beide Knie, flehend erhob er die gefalteten Hände, indem häufige Tränen ihm aus den Augen rannen“ (821). In dem kleinen „Scherz“ (804) der Scuderi und der Maintenon erscheint das Fräulein selbst mit einer „Brautkrone“ (805) und entspricht damit der seit dem Mittelalter bekannten Figuration Marias als „Himmelsbraut“ oder „Himmelskönigin“, so wie die Scuderi ja auch später noch als „Braut“ auftritt (847). Wie zu einer Heiligenfeier trinkt Cardillac zu Ehren der „allerwürdigsten, vortrefflichsten Dame in Paris“ sogar „eine Flasche edlen Weins, wie er es nur an hohen Fest- und Feiertagen zu tun pflegte“ (836). Und Desgrais muss die Scuderi, bevor sie Brußon die Beichte abnimmt, erst beschwören mit den Worten: „Laßt Euch herab, mein Fräulein“ (820), als ob er eine Heilige anrufe. Von sich selbst sagt die Scuderi, dass sie „der Tugend getreu und der Frömmigkeit tadellos blieb von Kindheit an“ (797); das heißt mit anderen Worten auch, dass sie Jungfrau geblieben ist. Dennoch wird sie – darauf weist auch Roebling hin³²⁶ – immer wieder als „Mutter“ angesprochen. Ihre Kammerfrau, die Martiniere, ehrt in ihrer Herrschaft „zugleich die fromme, treue Mutter“ (782). Das Fräulein erzieht ihre Pflgetochter Anne Guiot „wie die Mutter das

³²⁵ Vgl. Roebling (1996), S. 212f.

³²⁶ Vgl. Roebling (1996); vgl. auch Kittler (1991). Roebling interpretiert die Scuderi als ein „Idealbild des Weiblichen“ (S. 210) und die durch sie verkörperte Mariengestalt als den „Inbegriff von Mütterlichkeit und Liebe“ (S. 227), wie er auch allgemeiner in der Romantik gestaltet worden sei.

liebe Kind“ (822). Olivier Bruçon beschwört das Fräulein „wie der Sohn die Mutter“ (807), denn schon als Kind ist die Scuderi für ihn „wie die zärtlichste Mutter“ (823) gewesen, sodass der Junge „eben so gern bei ihr war, als bei der Mutter“ (822), und auch ganz am Ende nennt er sie noch „meine Mutter“ (852). In ihrer doppelten Eigenschaft als Unbefleckte und Mutterfigur erscheint die Scuderi bildlich als Madonnengestalt. Bei genauem Hinsehen erweist sich diese Figuration allerdings als zutiefst brüchig.

Wenn die Scuderi in einem Moment des Zweifels zu Madelon sagt: „Die heilige Jungfrau möge verhüten, daß nicht auf dir selbst eine Blutschuld schwer lasse“ (818), dann bewahrheitet sich dieser Ausspruch zuletzt in einer Weise, von der die Sprecherin selbst, d.h. die Figur, überhaupt nichts ahnen kann: Bevor Olivier und Madelon, noch einmal „von den Segnungen der Scuderi begleitet“ (852), am Ende gleichsam aus dem Text verabschiedet werden können, hat bildlich ja tatsächlich die „heilige Jungfrau“, d.h. die Scuderi selbst, dafür gesorgt, dass ihren Schützlingen keine „Blutschuld“ zur Last gelegt wird. Dadurch jedoch, dass, wie gesehen, das gesamte Vorgehen der naiven und offenbar leicht zu vereinnahmenden alten Dame eigentlich höchst bedenklich stimmt und dass überhaupt die ganze Lösung des Falles im Grunde äußerst fragwürdig bleibt und letztlich weit weniger befreiend als vielmehr beunruhigend wirkt, wird auch das Wirken dieser „heiligen Jungfrau“ stark infrage gestellt. Wo es beileibe nicht mehr sicher ist, ob das Einschreiten der heiligen Maria durch ihre neue Repräsentantin wirklich ‚Gutes‘ bringt, da zersetzen sich offenbar die gesamten Grundlagen christlich-religiöser Werte. Auf der kryptischen Bildebene der Erzählung taucht zudem ein Signal auf, das äußerst befremdlich auf die Madonnengestalt Scuderi zurückstrahlt. Als Cardillac dem Fräulein von Scuderi seinen Schmuck als Geschenk anbietet, diese aber „noch zögerte und zögerte“, ob sie es annehmen solle, sagt die Maintenon schließlich zu ihr: „Und tut Ihr denn nicht eben wie ein junges verschämtes Ding, das gern zulangen möchte nach der dargebotnen süßen Frucht, könnte das nur geschehen ohne Hand und ohne Finger“ (804). In dem Vergleich ist, auf der Bildebene, eine deutliche Anspielung auf den „Sündenfall“ Adams und Evas gestaltet, wie er in der alttestamentlichen Genesis beschrieben wird; dort heißt es bekanntlich über Eva und den Baum der Erkenntnis: „[U]nd sie nahm von der Frucht und aß und gab ihrem Mann auch davon, und er aß“ (Gen 3,6). Auch wenn hier eine eigentümliche Rollenverkehrung stattfindet zwischen dem Mann Cardillac, der die „Frucht“ anbietet, und der Frau Scuderi, die sie schließlich annimmt, so ist der Rekurs auf den Sündenfall doch offensichtlich. Die Scuderi wird ausdrücklich mit Eva in Verbindung gebracht, und dadurch wird die Madonnengestalt zugleich mit Zügen ihres alttestamentlichen Gegenpoles versehen. In der Titelfigur ist somit eine Kontamination zweier entgegengesetzter Bilder gestaltet: der Sündenbringerin, Eva, und der Fürbitterin, Maria, die in ihrem eigenen Leben die Sünde überwand. Beide sind in der Scuderi-Figur fremdartig verschmolzen, und diese Verschmelzung rückt auch das Fräulein als Madonnengestalt in ein neues, seltsames Licht.

In diese Richtung ist schließlich auch die eigenwillige Umbenennung der historischen *Madeleine* de Scudéry zur fiktiven „Magdaleine“ von Scuderi (780) in

der Erzählung zu deuten, gemahnt doch der auf diese Weise veränderte Vorname umso deutlicher an Maria Magdalena, die biblische „Sünderin“ (Lk 7,36-50) und „Ehebrecherin“ (Joh 8,1-11).³²⁷ Zu jenem „Eva-Aspekt“ gehört auch die später zu besprechende Pandora-Figuration der Titelgestalt, die sich als ein weiteres befremdliches Element vernichtend auf die Ganzheitsperspektive von dem Fräulein als Erlöserin auswirkt.

Als Gegenpol zu der „Lichtgestalt“ Scuderi erscheint René Cardillac, der als Meister aus dem „Schattenreich“ im Text mit Attributen des Dämonischen und Diabolischen versehen ist.³²⁸ Allerdings muss man sich doch letztlich fragen, ob man ihn, statt als „Teufel“, nicht ebenso gut als jenen „armen Teufel“ betrachten kann, den ja noch der König am Ende der Erzählung ausdrücklich in ihm sieht (847). Auch hier brechen die so sicher geglaubten Befestigungen des Sinns in sich zusammen.

2.5.2 Madelon: Heilige Jungfrau und Eva

Außer der Scuderi treten auf der Bildebene des Textes aber noch andere Figuren als Repräsentanten der christlichen Heilsvorstellung in Erscheinung, ja es wird sich letzten Endes zeigen, dass sich über die gesamte Erzählung ein bisher verborgen gebliebenes Netz von Allusionen und Bezugnahmen auf die christliche Glaubenswelt ausbreitet.

In einer Mehrfachrolle erscheint neben der Scuderi auch die Figur Madelon. Auf der Ebene der Figuren- und Erzählerrede wird sie mit auffällender Insistenz als ein „Engel“ dargestellt:³²⁹ Schon bei ihrem ersten Erscheinen wird sie mit einem „unschuldsvollen Engel“ gleichgesetzt (810); später wird sie ausdrücklich mit einem „Engel Gottes“ verglichen (818) sowie mit einem „holde[n] Engel“ (835) bzw. mit einem „frommen Engel[...]“ (835); mehrfach wird sie als „das Engelsbild“ (825), als „das fromme, engelsreine Kind“ (830) bzw. als das „Engelskind[...]“ (849) bezeichnet. Auf einer anderen Ebene, nämlich auf der der alusiven Bilderreihen, erscheint sie, neben der Scuderi, aber zugleich als eine zweite Figuration der Jungfrau Maria. Dies lässt sich an bestimmten ikonologischen Merkmalen sowie an ganz spezifischen Symbolketten im Text nachweisen.

³²⁷ N.B.: Die Identifizierung der „Sünderin“ als Maria Magdalena ist in der Bibelexegese nicht unumstritten. Für eine solche Identifizierung spricht allerdings die Tatsache, dass Lukas direkt im Anschluss an die Schilderung von Jesu Vergebung der Sünden jener Frau eine „Maria“ erwähnt, „die da Magdalena heißt, von welcher waren sieben Teufel ausgefahren“ (Lk 8,2).

³²⁸ Vgl. zur Teufelsthematik und der damit verbundenen Lichtmetaphorik Roebeling (1996), S. 213-218.

³²⁹ Anders als die eigentlichen Bibelbezüge, die auf der höheren Bildebene des Textes entstehen, stellen sich die volksreligiösen Vergleiche mit einem „Engel“ auf der Ebene der Figuren- und Erzählerperspektive her. Durch die spezifischen Bibelbezüge selbst wird diese Perspektive letztlich subvertiert.

Bereits bei ihrem ersten Auftritt in der Erzählung erscheint Madelon bildlich als eine Madonnenfigur. Als die Scuderi das noch halbbewusstlose „Mädchen“ den Händen Desgrais’ entrissen hat und zu sich nach Hause fortschaffen lässt, wird im Text ein Bild entworfen, das als deutliche Analogie zu einer Marienprozession lesbar ist:

Die Weiber hoben das Mädchen in die Höhe, alles drängte sich hinzu, hundert Hände mühten sich, ihnen beizustehen, und wie in den Lüften schwebend wurde das Mädchen in die Kutsche getragen, indem Segnungen der würdigen Dame, die die Unschuld dem Blutgericht entrissen, von allen Lippen strömten. (810)

So wird kein „Engel“, sondern eine Marienfigur vom Volk getragen. Es handelt sich hier um die Rekonstruktion einer populären Madonnenprozession, bei der allerdings zwei verschiedenen Marien gehuldigt wird: Während die „Segnungen“ des Volks der „würdigen Dame“ gelten, wird Madelon selbst wie eine Heilige „in die Höhe“ gehoben, sodass sie „wie in den Lüften schwebend“ erscheint. Eine metonymische Bezeichnung wie „die Unschuld“ (810) rückt das Mädchen ikonologisch noch stärker in die Nähe der „Unbefleckten“ aus der christlichen Glaubenstradition. An anderer Stelle ist ausdrücklich von der „Unschuld und Reinheit“ Madelons die Rede (818) sowie auch von der „unschuldigen Madelon“ (837), der „tugendhaften Tochter“ (839) und ihrem „tugendhafte[n] Herz[en]“ (848). Sie gilt kurzerhand als „die Unschuld und Tugend selbst“ (841) und stellt damit ein Pendant zu der Jungfrau Scuderi dar, deren Tugend und Reinheit sie in nichts nachzustehen scheint. Aus dem Text lassen sich zudem spezifische Symbol- und Bilderketten herausarbeiten, die ebenfalls auf die Marienhaftigkeit Madelons verweisen. In dem von Olivier übermittelten Bericht Cardillacs wird Madelon an einer Stelle mit einer „Rose“ verglichen: „Da ist sie über Nacht aufgeblüht wie eine Rose“, heißt es dort (829). Das eigentlich ganz unerwartet eingesetzte Bild der Rose weist innerhalb der Gesamterzählung, wie später noch weiter auszuführen ist, eine vielschichtige und komplexe Semantik auf. Eine seiner Teilbedeutungen geht hier aber ganz unzweifelhaft auf die christlich-religiöse Symbolik zurück, denn: „Die kirchliche Ikonographie machte die Rose als ‚Königin der Blumen‘ zum Symbol der Himmelskönigin Maria und der Jungfräulichkeit“.³³⁰ Die Rose gilt traditionell als ein „Mariensymbol“³³¹ und hebt als solches die Rolle Madelons als der zweiten Maria der Erzählung deutlich hervor. An einer anderen Stelle des Textes ist von Madelons „Lilienbusen“ die Rede (849), wodurch die Figur mit einer weiteren symbolträchtigen Blume in Verbindung gebracht wird. So wie das Bild der Rose beschränkt auch dasjenige der Lilie sich nicht auf eine einzige Bedeutung.³³² Genau wie jenes ist aber auch dieses ein traditionelles Mariensymbol. Die Lilie ist im Christentum ein „Symbol der reinen,

³³⁰ LS 365, Sp.2.

³³¹ WdS 630, Sp.2.

³³² Vgl. dazu noch im Blick auf *Doge und Dogaresse* 3.4.2.

jungfräulichen Liebe“;³³³ und: „Als Mariensymbol deutet die L. auf die jungfräuliche Mutterschaft“.³³⁴ Es wird wohl kaum ein Zufall sein, dass es sich bei den beiden Blumen, mit denen Madelon in der Erzählung verglichen wird, um Symbole der Jungfrau Maria handelt.

Auf der Bildebene des Textes erscheint Madelon damit zugleich als Madonnenfigur. Dass sie neben der Scuderi eine zweite Figuration der Jungfrau Maria darstellt, kann an sich kaum verwundern, wenn man bedenkt, dass es sich bei ihrem Namen, *Madelon*, um eine Verniedlichungsform von *Madeleine* (bzw. *Magdaleine*), also des Namens der Scuderi, handelt. So wie Claude Patru durch die vertrackten Namensverweise als eine Art altgewordenes Ich von Olivier Brußon erschienen ist, so erscheint Madelon gleichsam als das mädchenhafte, junge Ich der Scuderi, als ihr verkleinertes oder verjüngtes Doppel auf ein und derselben Zeitebene. Sie ist sozusagen die ‚kleine Magdaleine‘.³³⁵ Auch hier scheint die Verschiebung der Zeitebenen sowie die Verdopplung und Spaltung des Ich als Ausdruck einer immer spürbaren Gefährdung von Identität bis in die Namengebung der Figuren hineinzugehen. Dabei finden in Hinblick auf Madelon erneut zwei bereits bekannte Verfahren statt, die in Verbindung mit dem Gesetz der Interferenz-Montage stehen: die Kontamination durch Amalgamierung (Madelon ist zugleich Engel und Maria sowie – dazu nachher – Eva) und die Disjunktion (die Rolle der Maria ist auf die Scuderi und Madelon aufgespalten).

An einer Textstelle wird Madelon als „die treue, unschuldige Taube“ bezeichnet (816). Auch hierbei handelt es sich um ein stark religiös besetztes Symbol, das zunächst als ein weiteres Bild der Reinheit zu verstehen ist. Genau an dieser Stelle wird die entworfene Bilderkette aber zugleich am deutlichsten durchbrochen. In den Reden der Figuren und des befangenen Erzählers wird Madelon zu einem „Engelsbild“ verklärt. Auf die Stilisierung der Scuderi, die Madelon als „unschuldige Taube“ darstellt, erwidert der Polizeipräsident la Regnie jedoch: „Ei, sprach la Regnie mit einem giftigen Lächeln, ei wer steht mir dafür, daß sie nicht mit im Complot ist [...], o! denkt doch nur an die Brinvillier!“ (816) Diese Replik hat es wirklich in sich. Wenn Hoffmanns Text den Präsidenten la Regnie auf die Behauptung, Madelon sei eine „unschuldige Taube“, wortwörtlich „mit einem giftigen Lächeln“ antworten und zudem noch ausdrücklich „an die Brinvillier“ erinnern lässt, dann ist darin ein eindeutiger Querverweis auf eine andere Textstelle angelegt, nämlich auf jene, wo von der Brinvillier berichtet wird, dass sie „Taubenpasteten vergiftete“ (786).³³⁶ Obwohl der gesamte Vergleich eine unübersehbar komische Note trägt, ist er doch weit mehr als nur ein unbedeutender Scherz des Autors. Durch die Zusammenführung der Elemente

³³³ LS 268, Sp.2.

³³⁴ WdS 436, Sp.1.

³³⁵ Die weiteren Hintergründe und Implikationen der Namensverbindung wurden unter 2.3.7 behandelt.

³³⁶ Die Möglichkeit eines solchen Querverweises hat bereits Landfester (2000), S. 117, angedeutet.

„Gift“ und „Taube“ wird, wie zum Spaß, eine Analogie zwischen Madelon und der Brinvillier hergestellt, die auch auf die Möglichkeit (nicht aber die Gewissheit) „verruchter Heuchelei“ (786) hinweist: Immerhin gilt auch die Brinvillier „als Muster der Frömmigkeit und des Wohltuns“ (786), und doch hat sie angeblich ein giftiges Wesen; immerhin wird überdies, an anderer Stelle, ausgerechnet das Bild einer „Schlange“ auf Madelon bezogen.³³⁷ Der Rückverweis auf die Brinvillier soll offenbar das Beispiel dafür liefern, dass eine „Taube“ unter Umständen durchaus „giftig“ sein kann. In diesem Sinne lässt sich die Äußerung la Regnies auf der verborgenen autoreflexiven Ebene des Textes (die den Bewusstseinshorizont und die Redeintention der Figur selbst bei weitem übersteigt) zugleich als eine spöttische Kritik an dem Leser verstehen, der dem verkörperten Bild Madelons allzu vorbehaltlos Glauben schenkt: „[D]enkt doch nur an die Brinvillier!“ Dabei verweist die Erzählung mit der Erwähnung von „Taube“ und „Gift“ bezeichnenderweise gerade auf diejenige gerüchthafte Episode („Taubenpasteten“), die, wie der Quellenvergleich gezeigt hat, von Unsicherheit vollständig durchsetzt ist. D.h. der Text weist mit dem Fall der Brinvillier noch einmal nachdrücklich auf seine eigene Uneindeutigkeit hin; auch in diesem Sinne also lässt sich der geheime Vorbehalt verstehen: „[D]enkt doch nur an die Brinvillier“.

Zwar scheint es sich bei Madelon wohl letzten Endes, auch wenn selbst das sich nicht mit Sicherheit sagen lässt, eher um eine naive Person als um eine durchtriebene „Schlange“ zu handeln, auffällig ist aber in jedem Fall, dass auch sie mit der alttestamentlichen Sündenbringerin in Beziehung gebracht wird: So wie die Scuderi mit der „dargebotnen süßen Frucht“ (804) in Verbindung steht, so wird konsequenterweise auch die ‚kleine Scuderi‘ Madelon an einer Textstelle ausdrücklich als „süße Frucht“ bezeichnet (825). Auch diese zweite Madonnen-gestalt wird durch die Zusammenstellung von „Schlange“ (818) und „süße Frucht“ (825) also mit Zügen der biblischen ersten Frau behaftet, sodass auch hier das Porträt der Überwinderin der Sünden, Maria, mit Merkmalen ihres eigenen Gegenbildes, der Sündenbringerin Eva, infiziert ist.

2.5.3 Fremdartiger Messias: Olivier Brußon als neuer Jesus

Die wichtigste Gestalt des christlichen Heilsgeschehens fehlt bisher noch im bildlichen Beziehungsgeflecht der Erzählung, nämlich Jesus. Diese Rolle schließlich fällt Olivier Brußon, dem ‚Helden‘ der Erzählung zu, der auf der allusiven Ebene des Textes mit den Zügen des biblischen Messias versehen ist, was bis dato gleichfalls unentdeckt blieb.

Bereits bei dem ersten Auftritt Olivier Brußons in der Erzählung wird ein Signal geliefert, das auf dessen bildliche Rolle als Messias hinweist. Als Olivier, der hier noch als der „fremde Mensch“ erscheint (784), endlich Einlass in das

³³⁷ Vgl. 818, wo die Scuderi in einem Moment völliger Enttäuschung in Hinblick auf Madelon den Entschluss fasst, „[g]leich sich die Schlange, die sie im Busen nähre, vom Halse zu schaffen“.

Haus gefunden hat und wütend verlangt, zum Fräulein vorgelassen zu werden, kommt es zu folgender Begegnung zwischen ihm und der Hausfrau Martinieri: „Und damit zog er, giftige Blicke schießend, auf die zum Tode geängstete Frau, das Stilet heraus. Jesus! rief sie, den Todesstoß erwartend“ (783). „Jesus!“ – dieser Ausruf der Martinieri ist in seiner primären Bedeutung, auf der Ebene der Figurenrede, freilich nur als eine einfache Exklamation des Schreckens zu verstehen. Wovon die Figur Martinieri selbst aber überhaupt nichts wissen kann: Ihr Ausruf erscheint auf der Ebene der allusiven Bildlichkeit des Textes zugleich als ein erster Hinweis auf die Rolle, die Olivier Brußon in der Geschichte spielen wird. Dass doppelt lesbare Ausrufe dieser Art in den Texten Heinrich von Kleists vorkommen, hat die Germanistik bereits mehrfach herausgestellt. So etwa wendet sich Agnes in der *Familie Schroffenstein* (V,1) plötzlich an ihren geliebten Ottokar mit dem Entsetzensschrei „O Jesus!“ (HvK₁ 143), hinsichtlich dessen Louis Gerrekens feststellt: „Ein solcher Ausruf hat auch in der ‚Familie Schroffenstein‘ einen alles Kolloquiale übersteigenden Allusionswert. Er ist unmittelbar an denjenigen gerichtet, vor dem er ausgesprochen wird. [...] Agnes setzt Ottokar wörtlich mit Jesus gleich.“³³⁸ Nach Hans-Jürgen Schrader besteht ein „zwischen Primärsinn und Verweisungssinn doppeldeutiger Ausruf“ auch in dem Freudenschrei Jeronimos (*Das Erdbeben in Chili*), als er Josephe wiederfindet: „O Mutter Gottes, du Heilige!“ (HvK₂ 148)³³⁹ Überaus deutlich tritt ein solcher Verweis in Kleists „Lustspiel“ *Der zerbrochne Krug* hervor (Buchpubl. 1811), wo der ungeahnte Doppelsinn von Eves Ausruf als Entgegnung auf die Frage, wer den Krug zerbrochen habe, sogar auf der Figurenebene thematisiert und damit Kleists gesamtes Verfahren gleichsam expliziert wird; das kühne Spiel dürfte kaum einem Leser – wohl auch dem Leser Hoffmann nicht – entgangen sein:

FRAU MARTHE. Wer wars?

EVE. O Jesus!

FRAU MARTHE. Maulaffe, der! Der niederträchtige!

O Jesus! Als ob sie eine Hure wäre.

Wars der Herr Jesus? (9:1131ff., HvK₁ 215)³⁴⁰

In Hinblick auf das Werk E.T.A. Hoffmanns ist eine derartige Verweisungsmöglichkeit noch nicht behandelt worden. Genau um eine solche scheint es sich hier aber zu handeln: Schon bei der allerersten Begegnung mit dem ‚Helden‘ Brußon wird dieser auf der allusiven Ebene der Erzählung als „Jesus“ angesprochen. Diese Lesart würde allerdings kaum Sinn ergeben und hätte sich auch gar nicht erst angeboten, wenn der Text nicht noch weitere Hinweise auf die messianische Aufgabe Brußons enthielte.

³³⁸ Gerrekens (1988), S. 176.

³³⁹ Schrader (1991), S. 46.

³⁴⁰ Vgl. ferner dazu Pusse (2004), S. 40: „Eves Antwort mag ein Ausruf des Erschreckens sein – oder aber ein Kontern auf gleicher Ebene“, d.h. ein „Verweis auf Gott“.

Einen ersten Anhaltspunkt liefert die Logik des bildlichen Beziehungsgeflechts zwischen den fiktiven Figuren. Wenn die Scuderi, also die erste Mariengestalt der Erzählung, ganz konkret die Rolle der „Mutter“ Brußons übernimmt (807, 822, 823), dann wäre es nur konsequent und logisch, dass Brußon auch auf der allusiven Ebene des Textes als Marias Sohn erschiene. Immerhin figuriert die Scuderi als Mutter Oliviers, ohne durch eine körperliche Befleckung hindurchgegangen zu sein. Überdies heißt es im Text ausdrücklich über das ursprüngliche Verhältnis zwischen dem Fräulein und Brußon: „Einen Abgott machte die Scuderi aus dem kleinen Olivier“ (822). Der „Sohn“ (807) erscheint hier also wörtlich als ein „Abgott“ oder als ein ‚Abbild Gottes‘. Diese Lesart wird noch durch mehrere weitere Anspielungen unterstützt.

Ein zentrales Element der Erzählung stellt der Begriff „Geheimnis“ dar. Eine Frequenzanalyse liefert hier deutliche Resultate: Insgesamt kommt der Begriff 29-mal im Text vor, plus 4-mal adjektivisch gebraucht als „geheimnisvoll“.³⁴¹ Ein „Geheimnis“ liegt über den Morden in der Stadt Paris, ein „Geheimnis“, das es aufzuklären gilt und zu dem offenbar allein Olivier Brußon den Schlüssel besitzt. Er ist schließlich derjenige, der durch seine Enthüllungen „Aufklärung“ (831) verspricht, indem er das „Rätsel“ (831) um Cardillac lösen werde. „Doch laßt mich fortfahren, der Verfolg wird Euch die Geheimnisse des verruchtesten und zugleich unglücklichsten aller Menschen aufklären“ (830). Nun kann dieses „Geheimnis“ zugleich – auf der rein bildlichen Ebene des Textes – als eine Anspielung auf die christliche Eschatologie verstanden werden.

Mit den Worten des Polizeipräsidenten la Regnie wird Olivier Brußons Schlüsselrolle bei der Enthüllung von dem „dicht verschleierte[n] Geheimnis“ (815) wie folgt zusammengefasst: „Durch ihn wird – muß Alles klar werden“ (816). Auch durch Jesus Christus, „das Licht der Welt“ (Joh 8,12), soll alles „klar“ werden, – freilich in ganz anderen Ausmaßen. Ihm, dem Lamm Gottes, kommt in der Apokalypse des Johannes die Aufgabe zu, die „sieben Siegel“ am Ende der Zeiten zu lösen (vgl. Apk 6-8) und somit das Geheimnis der Welt zu offenbaren; erst dadurch schließlich „soll vollendet werden das Geheimnis Gottes“ (Apk 10,7). Jesus erscheint in symbolischer Verbindung mit dem „Schlüssel“, der eine „Tür“ auftut,³⁴² so wie ja auch Olivier den Schlüssel zu dem Geheimnis besitzt und bereits bei seinem ersten Auftritt in der Erzählung konkret in Zusammenhang gebracht wird mit einem „Schlüssel“ (782), der die Tür öffnet. Bevor

³⁴¹ *Frequenzanalyse* [S.,Z.]: 785,13; 786,12; 789,3; 794,4; 795,29; 796,29; 805,25; 805,28; 815,36; 817,15; 817,19; 819,8; 820,16; 821,5; 823,35; 830,20; 834,2; 834,22; 837,36; 839,25f.; 840,31; 841,14; 841,26; 841,31; 842,6; 842,31; 845,4; 846,17; 852,24; sowie adjektivisch: 785,9; 795,23; 807,24; 819,23.

³⁴² Vgl. Apk 3,7f.: „Das sagt der Heilige, der Wahrhaftige, der da hat den Schlüssel Davids, der auftut, und niemand schließt zu, der zuschließt, und niemand tut auf: / Ich weiß deine Werke. Siehe, ich habe vor dir gegeben eine offene Tür, und niemand kann sie zuschließen [...]“. Christus besitzt „die Schlüssel der Hölle und des Todes“ (Apk 1,18) ebenso wie „des Himmelsreichs Schlüssel“ (Mt 16,19), den er Petrus übergibt. Vgl. dazu des Weiteren auch LB 1408f.

der Messias das Geheimnis jedoch offenbaren kann, muss er durch den Tod hindurchgehen und zur Auferstehung gelangen, und bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass auch diese Stationen auf der verborgenen Bildebene der Erzählung allusiv verdichtet sind.

Nachdem das Fräulein von Scuderi die Geschichte Olivier Brußons gehört hat, beschließt sie, um nur irgendwie „das himmelschreiende Unrecht abzuwenden, das man zu begehen im Begriffe war“ (840), dem Polizeipräsidenten la Regnie „einen langen Brief“ zu schreiben, worin sie Oliviers „Unschuld“ darzutun versucht und zugleich erklärt, dass es Brußon aus bestimmten Gründen unmöglich sei, „dem Gericht ein Geständnis abzulegen“, welches seine Unschuld beweisen würde (841). Vorher hatte Olivier selbst erklärt: „Keine Marter wird mir das Geheimnis [...] abzwängen“ (839). Die Stunde des Martyriums („Marter“) und der Offenbarung („Geheimnis“) scheint also noch nicht gekommen zu sein. Dann aber schreibt la Regnie in seiner Antwort auf den Brief der Scuderi schließlich Folgendes:

Was Oliviers heldenmütigen Entschluß betreffe, ein Geheimnis, das sich auf die Tat beziehe, mit ins Grab nehmen zu wollen, so tue es ihm leid, daß die Chambre ardente dergleichen Heldenmut nicht ehren könne, denselben vielmehr durch die kräftigsten Mittel zu brechen suchen müsse. Nach drei Tagen hoffe er in dem Besitz des seltsamen Geheimnisses zu sein, das wahrscheinlich geschehene Wunder an den Tag bringen werde. (841)

Auf der Bildebene des Textes sind hier die zentralen Elemente der Passion, des Todes und der Auferstehung Christi komprimiert zusammengebracht. Da ist die Androhung der „kräftigsten Mittel“, der „Marter“ (839) und der „Tortur“ (841) Oliviers, die in Analogie stehen zu den Leiden Jesu. Da ist Oliviers „Entschluß“, „ein Geheimnis [...] mit ins Grab“ zu „nehmen“, so wie auch der biblische Jesus das Geheimnis seines Vaters – zunächst – mit ins Grab genommen hat. Da ist aber vor allen Dingen der Zeitraum von „drei Tagen“, den la Regnie als Frist zur Offenbarung „geschehene[r] Wunder“ ansetzt, was ohne den (über den Bewusstseinshorizont der Figur hinausgehenden) religiösen Bezug völlig unbegründet erschiene: „Nach drei Tagen hoffe er in dem Besitz des seltsamen Geheimnisses zu sein, das wahrscheinlich“ – so fügt der Skeptiker la Regnie in Hinblick auf Olivier Brußon zynisch hinzu – „geschehene Wunder an den Tag bringen werde“. Auf der bildlichen Ebene des Textes spielt dies auf das „Wunder“ von Christi Auferstehung an. Nach drei Tagen ist Jesus dem christlichen Glauben zufolge von den Toten auferstanden. Am dritten Tage fand man das Grabgewölbe, in dem sein Leichnam eingesperrt war, bekanntlich leer (auch Brußon ist in einem Gewölbe gefangen), und es blieb Maria Magdalena (bzw. Maria-Magdaleine von Scuderi) vorbehalten, das „geschehene Wunder“ an den Tag zu bringen und somit das „Geheimnis“ der Auferstehung zu offenbaren (vgl. Joh 20,1-18). Hierin ist ein deutlicher Rekurs auf die christliche Heilsvorstellung angelegt, der zwar durch die Rede der Figur la Regnie hindurch zum Tragen kommt, der aber nicht von der Figur selbst hergestellt oder beabsichtigt wird, d.h. der Figurenrede wer-

den auf der geheimen Bildebene des Textes Allusionen auf die biblische Glaubenswelt mit eingeschrieben, ohne dass ein Bewusstsein davon auf der Figurenebene bestünde.

Der Text enthält also Anspielungen auf entscheidende Stationen des messianischen Heilsweges, die sämtlich in dieser Passage zusammengefasst erscheinen: Die Geschichte Olivier Brußons erzählt hier zugleich von Christi Martyrium („Marter“ und „Tortur“), Tod („Grab“) und Auferstehung („geschehene Wunder“). Auffällig ist allerdings, dass in der Erzählung, da der Brief la Regnies rein ankündigenden Charakter hat, letztlich von alldem nichts wirklich stattfindet: Es kommt weder zu der angedrohten Tortur noch zu dem Tod Oliviers, geschweige denn zu einer Auferstehung. Und überhaupt scheint Olivier die Aufgabe des Messias eigentlich gar nicht zu erfüllen. Jesus ist das Fleisch gewordene Wort Gottes (vgl. Joh 1,1-18) und bringt Heilung allein durch das Wort: „[S]prich nur ein Wort, so wird mein Knecht gesund“ (Mt 8,8). Auf diese biblische Bitte des Hauptmanns von Kapernaum rekurriert auch Hoffmanns Erzählung, wenn des Hauptmanns Dienstverwandter Desgrais, der „Marechaussee-Lieutenant“ (784), von Olivier Brußon ebenfalls „nur ein Wort“ verlangt (820), allerdings vollzieht sich hier eine merkwürdige Verkehrung der biblischen Vorlage, sodass es schließlich ganz so aussieht, als wolle Brußon sich gar nicht so recht in die Rolle des Messias fügen: „Doch vergebens ist alle Mühe, nur ein Wort weiter herauszubringen, selbst die Drohung mit der Tortur hat nichts gefruchtet“ (820). Auch später heißt es noch, dass Olivier „kaum ein Wort“ hervorzubringen vermag (830). Ein seltsamer Messias ist das.

Durchgängig aber wird Olivier Brußon auf der Bildebene des Textes mit Attributen Jesu Christi versehen. So wird er auffallend häufig und in oft ungewöhnlich anmutender Weise als „der Mensch“³⁴³ sowie als „der Sohn“³⁴⁴ bezeichnet, was beides einzeln wie auch zusammengekommen an den „Menschensohn“ Jesus denken lässt; so ist auch von Oliviers Auftreten in der Erzählung wörtlich als von einer „Erscheinung“ die Rede (796, 798), und so können auch die wiederholten Schwüre bei „Christus und allen Heiligen“ (819f.), um „Christus willen“ (819, 828), in „Christus Namen“ (809) oder gar auf „des gekreuzigten Christus Bild“ (835) über ihren Primärsinn hinaus als Verweise auf die Messiasgestalt verstanden werden. Dabei geht die allusive Heilsverkündung jedoch letzten Endes nicht in Erfüllung. Der neue Messias führt nicht zur Erlösung, im Gegenteil: Statt dass „Brußons Geheimnis“ (842) am Ende offenbart und die „Siegel“ gelöst würden wie in der Bibel, endet die ganze Erzählung bei Hoffmann – gerade umgekehrt – „unter dem Siegel der Verschwiegenheit“ (845), sodass der gesamte Text wie ein verschlossenes Buch mit sieben Siegeln dasteht, zu deren Öffnung es nirgendwo kommt. Auch die einstige „Frohe Botschaft“ ist in der Erzählung ausdrücklich in ihr Gegenteil verkehrt, wenn statt der „Guten Nachricht“ am Ende des Textes nur

³⁴³ Vgl. [S.,Z.]: 782,23; 782,25; 783,4; 783,7f.; 783,9; 783,11; 783,16; 783,28; 783,31; 784,23; 784,29f.; 784,32; 796,10; 798,4; 806,21; 806,25; 806,31; 807,6; 807,24; 808,35f.; 809,31f.; 817,8f.; 817,30f.; 820,12; 820,29; 827,23; 843,13f.; 846,10.

³⁴⁴ 807,14f.; 822,11; 823,12f.; 824,19; 828,2 („mein Sohn“); 837,32; 840,27f.

noch „das böse Geheimnis“ (852) zurückbleibt, das plötzlich „feindselig“ und „verstören[d]“ wirkt (852). Hier findet eine radikale Umkehrung der Werte statt, und gerade in dieser Umkehrung ist die eigentliche Systematik des Religionsbezuges zu erkennen. Das Wort der Erlösung wird an keiner Stelle mehr gesprochen. Stattdessen redet der neue Jesus in Hoffmanns Erzählung so:

Es blitzte der Mensch sie an mit funkelnden Augen und rief noch wilder als zuvor:
„Führt mich zu Euerm Fräulein, sage ich Euch!“ (782)
„Entsetzliches Weib, du willst mein Verderben [...]“ (783).
Tut Ihr es nicht bis übermorgen, so dringe ich in Eure Wohnung und ermorde mich vor Euern Augen! (807)

Alles ist hier anders als es eigentlich sein sollte. So wacht auch in der bloßen Vorstellung einer Hinrichtungsszene keine Mutter Gottes mehr über ihren Sohn; und dessen eigener Blick „in die Höhe“, zu einem Vater im Himmel, ist nicht versöhnlich, sondern nur noch von Zorn und Hass erfüllt, anklagend, wild und entsetzlich:

„Dank und Preis der ewigen Macht des Himmels, daß sie [die Mutter] hinüber ist, und nicht fallen sieht den geliebten Sohn unter der Hand des Henkers, mit Schande gebrandmarkt.“ So schrie Olivier laut auf, indem er einen wilden, entsetzlichen Blick in die Höhe warf. (824)

Dadurch wird auch deutlich, dass der im Text angesprochene Traum eines „versöhnten Himmels“ (823) hier nicht in Erfüllung geht. „Unverwandt schaute der junge Mensch sie an“ (806), heißt es doppeldeutig von der Jesusgestalt Brußon gegenüber der Marienfigur Scuderi, deren Sohn er doch eigentlich sein sollte. Wo aber Mutter und Sohn „[u]nverwandt“ sind, da brechen alle Verhältnisse auseinander.

Während Brußon somit als ein falscher, ein gefallener Messias erscheint („und nicht fallen sieht den geliebten Sohn“, „mit Schande gebrandmarkt“),³⁴⁵ tritt der Polizeipräsident la Regnie auf der Bildebene des Textes schließlich als ein verkehrter Pontius Pilatus auf. So wie der biblische Statthalter ist la Regnie (in eigenartiger Überblendung mit Desgrais) derjenige, durch den die Marter und der Tod des Messias bewirkt werden sollen; so wie jener wird auch dieser zunächst vom „Volk“ bedrängt, den Gefangenen hinzurichten, mit dem Unterschied allerdings, dass zwei verschiedene Figuren aus der Bibel – nämlich Jesus, den das Volk töten, und Barabbas, den das Volk frei sehen will – in Hoffmanns Erzählung nach einem nun schon mehrmals beobachteten Verfahren zu einer einzigen Person zusammengezogen werden und in der Figur Brußon verschmolzen sind, dessen Freilassung später ebenso vehement gefordert wird wie anfangs seine Hinrichtung:

³⁴⁵ Auch bei anderer Gelegenheit heißt es noch ausdrücklich von Brußon, dass er „niederstürzte“ (826).

Nach der Straße Nicaise [...] strömte das Volk, sammelte sich vor der Haustüre – schrie, lärmte, tobte – wollte stürmend hinein, mit Mühe abgehalten von der Marechaussee, die das Haus umstellt. Im wilden, verwirrten Getöse riefen zornige Stimmen: Zerreißt, zermalmt den Verfluchten Mörder! (808)

Die Haustüre springt auf, ein Mensch mit Ketten belastet, wird hinausgebracht und unter den greulichsten Verwünschungen des wütenden Pöbels fortgeschleppt. (808f.)

Ganze Züge des Volks erschienen oft auf bedrohliche Weise vor la Regnies Pallast und schrien: Gib uns Olivier Brußon heraus, er ist unschuldig, und warfen wohl gar Steine nach den Fenstern (850).

Und das Volk ging hinauf und bat, daß er täte, wie er pflegte. (Mk 15,8) Sie sprachen alle: Laß ihn kreuzigen! (Mt 27,22). Sie schrieen aber noch mehr und sprachen: Laß ihn kreuzigen! (Mt 27,23), [...] daß ein viel größer Getümmel ward (Mt 27,24). Und ihr [...] Geschrei nahm überhand. (Lk 23,23)

Und sie führten ihn hinaus, um ihn zu kreuzigen. (Mk 15,20)³⁴⁶ Und da sie ihn verspottet hatten, zogen sie ihm seine Kleider an und führten ihn hin, daß sie ihn kreuzigten. (Mt 27,31)

Die Soldaten aber führten ihn in das Innere des Palastes (Mk 15,16).³⁴⁷ Da schrie der ganze Haufe und sprach: Hinweg mit diesem und gib uns Barabbas los! (Lk 23,18).

Im Gegensatz zum biblischen Statthalter Pilatus gibt la Regnie den Rufen des Volks jedoch nicht nach. So wie Pilatus wird er zwar von dem „Getümmel“ bzw. dem „Tumult“ (Mt 27,24)³⁴⁸ und dem „Geschrei“ des Volkes bedrängt, doch anders als dieser³⁴⁹ lässt er es weder zu einer vorschnellen Hinrichtung noch zu einer übereilten Freilassung kommen. Darin ist bezeichnenderweise eine weitere Umkehrung des Bibeltextes zu beobachten.

2.5.4 Jungfernschaft und ihre Bedrohung

2.5.4.1 Scuderi-Pandora und das Eindringen des Fremden

Ein zentrales Motiv der Erzählung ist das des geheimnisvollen, verschlossenen Kästchens, das der Scuderi zu Beginn des Textes überbracht wird und das damit die gesamte Erzählung gleichsam erst in Gang setzt. Irmgard Roebeling hat eindringlich nachgewiesen, dass das Kästchenmotiv auch direkt auf die Scuderi als Jungfrau-Imago bezogen werden kann. Im Blick auf das verschlossene Kästchen rekurriert Roebeling auf den freudianischen „Vergleich mit dem weiblichen Geni-

³⁴⁶ Zit. hier nach der Jerusalemer Bibel.

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Vgl. etwa Mk 15,15: „Pilatus aber gedachte, dem Volk genugzutun, und gab ihnen Barabbas los, und geißelte Jesum und überantwortete ihn, daß er gekreuzigt würde.“

tal“ und weist zudem auf die religiöse Bedeutung vom „Jungfräulichkeitsmotiv als verschlossenem Raum“ hin, „wie er uns in den vielen Mariensymbolen z.B. als *hortus conclusus*, *fons signatus*, *liber signatus* bekannt ist“.³⁵⁰

In seinem Aufsatz zum „Motiv der Kästchenwahl“ von 1913 verweist Sigmund Freud ausgehend von Shakespeares *Merchant of Venice* und der darin gestalteten Kästchenszene auf die bildliche Analogie zwischen Kästchen und weiblichem Genital: „Wenn wir es mit einem Traum zu tun hätten, würden wir sofort daran denken, daß die Kästchen auch Frauen sind, Symbole des Wesentlichen an der Frau und darum der Frau selbst, wie Büchsen, Dosen, Schachteln, Körbe usw.“ (SF₁₀ 184). In der *Traumdeutung* (1900ff.) legt Freud diesen Zusammenhang umfassender dar: „Dosen, Schachteln, Kästen, Schränke, Öfen entsprechen dem Frauenleib“, „aber auch Höhlen, Schiffe und alle Arten von Gefäßen.“ – „Zimmer im Traume sind zumeist Frauenzimmer, die Schilderung ihrer verschiedenen Eingänge und Ausgänge macht an dieser Auslegung gerade nicht irre. [...] Das Interesse, ob das Zimmer ‚offen‘ oder ‚verschlossen‘ ist, wird in diesem Zusammenhange leicht verständlich“ (SF₂ 348f.). Auch wenn man Aspekte von Freuds Lehre heute für überholt befinden mag, so ist eine Verbindung mit den durch ihn freigelegten Mechanismen und Bildern der Psyche, der unbewussten Symbolarbeit und der Architektur des Traums hier doch geradezu sinnfällig. Immer wieder werden im Text Schwellensituationen geschildert, die sich in dem zumeist gewaltsamen Öffnen oder Wiederversperren von Türen manifestieren.³⁵¹ Das Vordringen in Räume, das Ein- und Ausschlüpfen³⁵² oder das Erkunden von geheimen Gewölben³⁵³ gehören zum Grundinventar der Erzählung.³⁵⁴ In diesem Sinne erzählt Hoffmanns Text auch von Vorgängen im Bereich des Sexuellen.

³⁵⁰ Roebeling (1996), S. 222.

³⁵¹ Vgl. etwa 781: „Ich beschwöre Euch, Frau Martiniere, habt die Barmherzigkeit, und öffnet mir die Türe“; 825f.: „fort aus dem Hause noch in dieser Stunde, und laß dich nie mehr vor meinen Augen sehen. [...] Ich wollte reden, er packte mich aber mit starker Faust und warf mich zur Türe hinaus“. – Vgl. in weiterem Zusammenhang zum „Motiv der Schwellenüberschreitung“ in Hoffmanns Märchenerzählungen Miller (1975), der das Vordringen in andere Räume, die hinter den Türen liegen, wie die Schwellenüberschreitung insgesamt in Verbindung bringt mit „Hoffmanns Modell einer zerrissenen Doppelwirklichkeit“ (S. 371), die, als zutiefst „brüchig“, durchweg in die „europäische Tradition der modernen Dichtung“ einzu-beziehen sei (S. 372).

³⁵² Vgl. 834, wo man sich auf äußerst schlüpfrigen Boden begibt: „[A]lsbald drehte sich ein Stück Mauer los, so daß ein Mensch bequem durch die Öffnung schlüpfen und auf die Straße gelangen konnte. Du magst einmal das Kunststück sehen, Olivier, das wahrscheinlich schlaue Mönche des Klosters, welches ehemals hier lag, fertigen ließen, um heimlich aus- und einschlüpfen zu können.“

³⁵³ Vgl. 835: „Dies alles gesprochen, führte mich Cardillac in das geheime Gewölbe und gönnte mir den Anblick seines Juwelen-Kabinetts.“

³⁵⁴ Vgl. auch Würker (1997) [1993] und Würker (1998).

Bei dem Kästchenmotiv wird, wie bereits Roebing angedeutet hat, die sexuelle Assoziation ergänzt durch eine religiöse. Denn wenn in Hoffmanns Erzählung das Kästchen, das ja in enger Verbindung mit der Figur Scuderi steht, wörtlich als „das verschlossene Geheimnis“ bezeichnet wird (795), dann liegt auch ein Bezug zu der weit zurückreichenden christlichen Tradition einer Madonnenikonographie vor, nach der die heilige Jungfrau im Bild eines verschlossenen Gartens oder eines versiegelten Quells in Erscheinung tritt. Im alttestamentlichen *Hohelied* heißt es über die „Braut“: „Meine Schwester, liebe Braut, du bist ein verschlossener Garten, eine verschlossene Quelle, ein versiegelter Born“ (Hhld 4,12). Auf diese Vorstellung, mit der heiligen Jungfrau in Verbindung gebracht, gehen eine ganze Reihe mittelalterlicher Mariengemälde zurück, die die Mutter Jesu inmitten eines verschlossenen Gartens zeigen, der ihre Unberührtheit und Jungfräulichkeit versinnbildlicht. Ein besonders deutliches Beispiel dieser Bildertradition liefert das anonyme *Paradiesgärtlein* (um 1410; Abb. 1). In solch einer Art „Paradiesgärtlein“ sitzt auch die Jungfrau Scuderi, die in ihrem „Bureau d’Esprit“ (853) in der Straße St. Honoré wie in einem Glashaus lebt, weitab von der rauen Wirklichkeit des Lebens, abgeschirmt von allem Schmutz und allen Übeln.³⁵⁵ Wenn nun aber in der Eingangsszene der Erzählung der Fremde (Brußon) so stürmisch und brutal in das „Haus“ der Scuderi eindringt – und später, bei seinem zweiten Besuch, ja auch zu ihr vorgelassen wird (821) –, so ist dies angesichts der sexuellen und religiösen Konnotationen als ein symbolisch angedeuteter Kopulationsakt und somit als eine massive Bedrohung der Jungfernschaft der Madonnenfigur zu verstehen; Brußons Dolch, sein „Stilet“, ist dabei als ein urtypisches Phallussymbol im klassischen Freudschen Sinne³⁵⁶ aufzufassen:

So wie sie die Türe kaum geöffnet, drängte sich ungestüm die im Mantel gehüllte Gestalt hinein und rief, der Martiniere vorbeisireitend in den Flur, mit wilder Stimme: „Führt mich zu Euerm Fräulein!“ [...] Vor Schrecken hätte die Martiniere zu Boden sinken mögen, als nun der Mensch den Mantel auseinanderschlug, und der blanke Griff eines Stilets aus dem Brustlatz hervorragte. (782)

Der Mensch stieß einen dumpfen Seufzer aus, blickte die Martiniere starr an mit entsetzlichem Blick, und griff nach dem Stilet. [...] „Laßt mich zu Euerm Fräulein, sage ich Euch“, rief der Mensch nochmals. [...] Und damit zog er, giftige Blicke schießend, auf die zum Tode geängstete Frau, das Stilet heraus. Jesus! rief sie, den Todesstoß erwartend (783).

Auf der unterschwellig allusiven Ebene des Textes muss das Eindringen der Jesusgestalt Brußon als ein Angriff auf die Reinheit der Mariengestalt Scuderi gelesen werden. Darin ist zudem eine latent inzestuöse Situation angelegt, da sie

³⁵⁵ Vgl. ausführlicher dazu 2.8.1.

³⁵⁶ Vgl. SF₂ 348: „Alle in die Länge reichenden Objekte, Stöcke, Baumstämme, Schirme [...], alle länglichen und scharfen Waffen: Messer, Dolche, Piken“, „wollen das männliche Glied vertreten.“

bildlich auf die Kopulation zwischen Jesus und seiner Mutter abzielt.³⁵⁷ Der blasphemische Charakter dieser Konstellation ist offenkundig. Hoffmanns Text inszeniert nicht etwa die Unberührtheit, sondern gerade die Verwüstung des verschlossenen Gartens; auf rein bildlicher Ebene erzählt er davon, wie die Gestalt der heiligen Maria in ihrer Jungfernschaft bedroht wird.

Dahingehend lässt sich auch die Öffnung des geheimnisvollen Kästchens durch die Scuderi interpretieren, die schließlich ebenfalls der Figuration des Fräuleins als Jungfrauenikone zuwiderläuft. Wie gesehen, kommt es am Ende von Hoffmanns Erzählung keineswegs zu einer Lösung der Siegel durch die Jesusgestalt; bereits dadurch wird das christliche Heilsversprechen im Text radikal negiert. Dementsprechend enthält aber auch das Kästchen nicht etwa die Botschaft der Erlösung, sondern ganz im Gegenteil „das fürchterliche Geschmeide, an dem das Blut der Ermordeten klebe“ (797). Die Öffnung des Kästchens gleicht somit weit weniger der Offenbarung göttlichen Heils als vielmehr der mythischen Öffnung der Büchse der Pandora, die das Übel allererst in die Welt setzt.³⁵⁸ Das Bild der Pandora fügt sich nun auch nahtlos in den Bedeutungsbereich des Eva-Aspektes ein: Die Madonnengestalt Scuderi wird zugleich mit ihrem altgriechisch-mythischen sowie mit ihren religiösen Gegenbildern, den Sündenbringerinnen Pandora sowie Eva und Maria von Magdala, verschmolzen und somit zusätzlich mit Andersheit belastet. Auch durch den Subtext des Pandora-Mythologems wird Hoffmanns Figur allusiv mit einer „Vielzahl schlechter Eigenschaften“³⁵⁹ behaftet, was die vordergründige Positivzeichnung der Titelgestalt als Tugend- und Reinheitsikone, wie sie die Figuren und der Erzähler liefern, noch immer stärker angreift. Durch den symbolischen Eva-Anteil wird die Jungfrau-Imago verfremdet und letztthin zerstört.

2.5.4.2 Madelons „Brautschatz“: Die Prostitution der Jungfrau?

So wie das Fräulein von Scuderi wird auch Madelon, die zweite Madonnengestalt des Textes, in ihrer Jungfernschaft bedroht. Wo sich die Bedrohung hinsichtlich der Scuderi jedoch auf rein bildlicher, symbolischer Ebene vollzog, da scheint sich die ‚Entjungferung‘ Madelons auch ganz konkret auf der Handlungsebene

³⁵⁷ Zu manifest inzestuösen Situationen etwa in Hoffmanns Roman *Die Elixire des Teufels* vgl. Titzmann (1991), passim, sowie Schoene (1997), S. 58-61, die das Thema der „Suche nach Erfüllung im eigenen Spiegelbild“ auch mit dem „Ich-Verlust“ in Verbindung bringt (S. 61). Zu einigen Aspekten problematischer Sexualität in Hoffmanns *Sandmann* vgl. ferner Wernz (1993), S. 272-279.

³⁵⁸ Vgl. 796: „Die Martiniere prallte drei Schritte zurück, Baptiste sank mit einem dumpfen Ach! halb in die Knie, als das Fräulein nun an einen hervorragenden stählernen Knopf drückte, und der Deckel des Kästchens mit Geräusch aufsprang.“ – Vgl. zur Pandora aus der griechischen Mythologie etwa LAM 405, Sp.1f., oder WM 571, Sp.1.

³⁵⁹ So die Charakterbeschreibung Pandoras in LAM 405, Sp.1.

anzudeuten. Denn hier wird nicht allein eine latent-symbolische Eindringensszene geschildert, die diesmal etwas sanfter ausfällt,³⁶⁰ sondern der Text macht auch bestimmte Anspielungen darauf, dass es bei Madelon zu einem tatsächlichen Kopulationsakt komme – und dies nicht etwa mit ihrem geliebten Brußon.

Bei dem entscheidenden Auftritt vor dem König wird Madelon ausdrücklich mit der la Valliere, der früheren Mätresse des Monarchen verglichen: „Leise lis-pelte die Maintenon der Scuderi zu: Sieht sie nicht der la Valliere ähnlich auf ein Haar, das kleine Ding? – Der König schwelgt in den süßesten Erinnerungen“ (849). Der Vergleich mit la Valliere bezieht sich gewiss zunächst auf Madelons Äußeres. Aber steckt nicht vielleicht doch noch mehr dahinter? Man kann sich jedenfalls des Eindrucks nicht erwehren, als sei die Maintenon, die derzeitige Mätresse des Königs, in gewisser Weise eifersüchtig auf Madelon, ihre Bemerkung scheint mit ihrer gegenläufigen Wirkung nicht einer bestimmten Absicht zu entbehren: „Die Scuderi gewahrte zu ihrem Schreck, daß die Erinnerung an die Valliere, so ersprießlich sie anfangs geschienen, des Königs Sinn geändert hatte, so wie die Maintenon den Namen genannt“ (849). Immerhin auch ist der König ja in höchstem Maße angezogen von der „Schönheit des Engelskinds“ Madelon (849). Deutlicher aber werden die Anspielungen bei den darauf folgenden Schilderungen.

Nachdem der König Madelon gesehen hat, lässt er es angeblich vorerst bei der Sache bewenden. „Mehrere Tage“ sind vergangen (850), bis die Scuderi sich schließlich zur Maintenon begibt, wo sich ein eigenartiges Gespräch abspielt:

Fragte sie [die Maintenon] nun noch mit sonderbarem Lächeln, was denn die kleine Valliere mache? so überzeugte sich die Scuderi, daß tief im Innern der stolzen Frau sich ein Verdruß über eine Angelegenheit regte, die den reizbaren König in ein Gebiet locken konnte, auf dessen Zauber sie sich nicht verstand. Von der Maintenon konnte sie daher gar nichts hoffen. (850)

Die Eifersucht der Maintenon, der „stolzen Frau“, ist hier nicht mehr zu verhehlen. Vor allen Dingen aber drängt sich eine Frage auf: Von welcher „Angelegenheit“ ist hier eigentlich die Rede? Das ganze Gespräch lässt doch irgendwie durchscheinen, dass zwischen dem König und Madelon noch etwas anderes passiert sei als das, was man als Leser erfährt, etwas, das offenbar nach außen hin verschwiegen wird³⁶¹ und das den „Verdruß“ und die Eifersucht der Maintenon erregt. Warum auch würde sie so „sonderbar[...]“ lächeln, als sie auf „die kleine Valliere“ – fast möchte man denken: „die kleine Hure“ – zu sprechen kommt? So viel jedenfalls ist gewiss: Das „Gebiet“, auf das die ganze Sache „den reizbaren

³⁶⁰ Vgl. 810: „Um Mitternacht war sie durch leises Klopfen an ihrer Stubentüre geweckt worden, und hatte Oliviers Stimme vernommen [...]. Entsetzt sei sie aufgesprungen und habe die Tür geöffnet.“ Die Parallelität zur Eingangsszene des Textes ist kaum zu übersehen; diesmal jedoch bezieht sich das Eindringen symbolisch auf das Frauenzimmer Madelon.

³⁶¹ So wie ja der gesamte Text „unter dem Siegel der Verschwiegenheit“ (845) steht.

König [...] locken konnte“, ist das schlüpfrige Terrain des Sexuellen, „auf dessen Zauber“ sich die Scuderi ja tatsächlich „nicht verstand“. Hier scheint letzten Endes eine befremdliche Anspielung darauf gemacht zu werden, wie der König die ganze Situation zu nutzen weiß, indem er Madelon, die von seiner Gnade abhängig ist, zwischenzeitlich zu seiner neuen „Valliere“ macht. „Beinahe ein Monat“ vergeht (851), bis der König die Scuderi dann erneut zu sich rufen lässt, um ihr zu sagen, dass Brußon nun frei sei. Was in diesem Monat mit Madelon geschehen ist und welches der tatsächliche Grund für die Entscheidung des Königs ist, kann (und muss) man sich selbst zusammenreimen. Aussagereich sind in jedem Fall die Schlussworte des Königs:

Bontems, so schloß der König, Bontems soll Euch tausend Louis auszahlen, die gebt in meinem Namen der Kleinen als Brautschatz. Mag sie ihren Brußon, der solch ein Glück gar nicht verdient, heiraten, aber dann sollen Beide fort aus Paris. Das ist mein Wille. (852)

Die scheinbar beiläufige Bemerkung des Königs, dass der soeben freigesprochene Brußon „solch ein Glück gar nicht verdient“, lässt nun nicht gerade darauf schließen, dass er von dessen Unschuld überzeugt sei. Im Gegenteil: Die Bemerkung scheint doch eher darauf hinzuweisen, dass der König, der „selbst dem wahren Zusammenhange der Sache nachforschen ließ“ (851), an Brußon irgendeinen Anstoß gefunden habe. Das würde immerhin auch die Verbannung aus Paris erklären. Warum aber würde er Brußon dann überhaupt freilassen? Und woher kann der Herrscher eigentlich wissen, welches „Glück“ Olivier mit Madelon hat? Denn ob des Königs Bemerkung wirklich bloß auf Madelons äußere Schönheit bezogen ist, bleibt letztlich wohl dahingestellt.

Mögliche Antworten auf das Vorangegangene liefert gerade dasjenige Element, das einzeln betrachtet die meisten Fragen aufwerfen würde, nämlich der „Brautschatz“, den der König Madelon überraschenderweise zukommen lässt. Es ist doch schon erstaunlich, dass der Monarch der zukünftigen Braut zu allem Überfluss noch ein Hochzeitsgeschenk mit auf den Weg gibt. Anders sähe die ganze Angelegenheit jedoch aus, wenn man den „Brautschatz“ nicht als eine Mitgift für die Zukunft, sondern als eine Art Vergütung für die bereits geleisteten Dienste als „Braut“ interpretierte, und zwar für die Dienste am König selbst. Diese Interpretation wird vom Text nicht allein offengehalten, sondern geradezu provoziert: der Brautschatz und die Freilassung Brußons als Mittel zur Prostitution Madelons. Das würde allerdings zweierlei implizieren. Erstens erschiene die Episode nach dieser Auslegung als gut versteckte, aber äußerst entschiedene Herrscherkritik, als Anklage gegen einen durchtriebenen Souverän, der geschickt von der Lage zu profitieren weiß und dem es auch keineswegs auf Gerechtigkeit für das Volk, sondern einzig und allein auf den eigenen Nutzen ankommt. Zweitens würde die Madonnengestalt Madelon dieser Deutung nach zur Prostituierten, die zudem vom König selbst, dem weltlichen Statthalter und Vertreter Gottes, erkauft würde, worin sich das Blasphemische mit dem Herrschaftskritischen verbände. Freilich würde dann auch Brußons „glückliches, sorgenfreies Leben“, das ja über-

haupt erst auf dem „Brautschatz“ gründet (852), nur umso fragwürdiger wirken; Oliviers Glück wäre somit auf die Prostituierung seiner jungen Frau gebaut. Letztlich kann die Deutung zwar keine absolute Gültigkeit beanspruchen, die Anspielungen werden nirgends zur Gewissheit, doch ist die Fährte hierzu unbestreitbar im Text selbst schon angelegt, und so führt auch dieser Weg nur immer weiter in die Uneindeutigkeit.

2.5.5 Unheilvolle Personenkonstellation

Sind die Figuren auf der Bildebene an sich schon zutiefst ambivalent gestaltet, indem die religiösen ‚Vorbilder‘ hier in völlig veränderten, vertauschten, vermischt und verkehrten Rollen erscheinen,³⁶² so ist darüber hinaus auch das Verhältnis der Figuren zueinander, das bildliche Beziehungsgeflecht der Personen, von Pervertierungen gezeichnet: Zwischen der Jesusgestalt (Brußon) und seiner „Mutter“ Maria wird eine latent inzestuöse Situation (Scuderi) oder gar eine eheliche Vereinigung (Madelon) geschildert, was der zweiten Wesenshälfte der Madonnengestalten (Eva/Pandora/Magdalena) entspricht und der Personenkonstellation auf der allusiven Ebene einen stark blasphemischen Charakter gibt. Ferner kommt es zu einer symbolischen Verbindung zwischen der einen Madonnengestalt, Scuderi, und dem als „Teufel“ gebrandmarkten Cardillac,³⁶³ von dem die andere Madonnengestalt, Madelon, überhaupt erst abstammt.

Auch die konkreten Familienverhältnisse in der Erzählung sind aber alles andere als unproblematisch.³⁶⁴ Cardillac hat, wie es scheint, keine Frau und somit Madelon keine Mutter – zumindest findet sich in der gesamten Geschichte keine Spur von ihr. Auch die Beziehung zwischen dem Goldschmied und seiner Tochter mag womöglich einen dunklen Verdacht auf inzestuöse Elemente wecken, wenn Cardillacs Verhältnis zu ihr als das eines „zärtlichen Vaters“ (830) bezeichnet wird, der seine Tochter zuweilen „liebkoste“ (836), wie es im Text nicht ganz unzweideutig heißt.³⁶⁵ Cardillac selbst hat, wie erwähnt, als Kind offenbar die „grausamsten Züchtigungen des Vaters“ erfahren (833). Die Eltern von Olivier Brußon sterben früh, und das allgegenwärtige Thema der Muttersuche er-

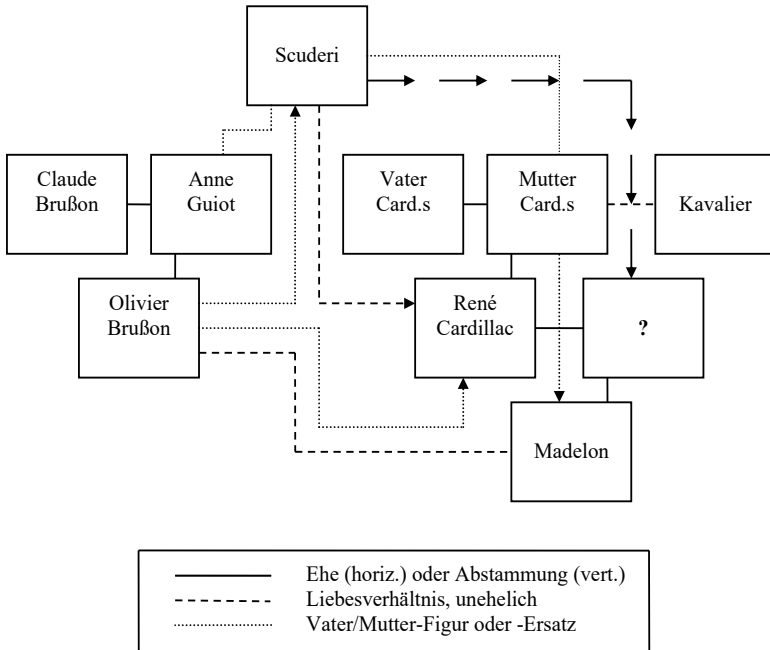
³⁶² Die Hauptfiguren: Scuderi als Maria-Eva-Pandora-Magdalena, Madelon als Maria-Eva, Brußon als gefallener Messias, Cardillac als „Teufel“ oder „arme[r] Teufel“. Die Nebenfiguren: la Regnie als verkehrter Pontius Pilatus, der „Lieutenant“ Desgrais als Hauptmann von Kapernaum, dessen Bitte keine Antwort mehr findet.

³⁶³ Vgl. 805, wo von der Scuderi als „Goldschmidts-Braut“ die Rede ist, und 847, wo dieser „Scherz“, der auf der Figurenebene seicht, auf der Bildebene aber ernstzunehmen ist, fortgeführt wird und die Scuderi als „Braut“ auftritt, die „um ihren Bräutigam“ Cardillac „trauert“.

³⁶⁴ Vgl. ausführlicher zur familialen Problematik: Kittler (1991), Würker (1997) [1993].

³⁶⁵ Vgl. McGlathery (1985), S. 121, der bei Cardillac eine „unnatural‘ love of his daughter“ diagnostiziert.

streckt sich bis in die Namen der weiblichen Figuren, von denen die meisten das „Ma“ für „Mater“ schon in ihrem Anfang tragen: Magdaleine, Madelon, Martiniere, Maintenon.³⁶⁶ Als (angeblich) ‚ideale‘ Mutter-Imago und „Goldschmidts-Braut“ (805) stellt die Scuderi, wenn man so will, das angestrebte Zentrum dar, zu dem sich die verschiedenen Figuren hinbewegen, ohne es jemals tatsächlich zu erreichen. Das folgende Schema gibt einen Überblick über die Personenbewegungen im Text.³⁶⁷



Letzten Endes aber entzieht sich die Erzählung jeder Schematisierung dieser Art, denn aus den angeführten Gründen bleibt die gesamte Personenkonstellation auch in der Schlusswendung noch ambivalent und problematisch.

³⁶⁶ Vgl. Roebing (1996), S. 224.

³⁶⁷ In idealer Sicht streben die Figurenbewegungen innerhalb der Erzählung dahin, das Personenfeld „Scuderi“ an die Stelle des ‚syntaktisch‘ unbesetzten Feldes zu verschieben, wodurch die optimistisch gedachten Familienrelationen erfüllt würden und die Leerstelle, die die Abwesenheit von Madelons Mutter und Cardillacs Gattin im Text hinterlassen hat, geschlossen würde. Dieses Ideal bleibt indes uneingelöst.

Im Umgang mit den religiösen Urtypen nun lässt sich in Hoffmanns Text – so ist aus den vorangehenden Beobachtungen zu schließen – ein systematisches Verfahren erkennen, dass gerade nicht in der affirmativen Übernahme, sondern in der Umkehrung der Werte besteht. Dabei liefert die Erzählung selbst ein Bild, welches dieses Verfahren wohl am treffendsten zu illustrieren vermag. In dem Geständnis Oliviers erfährt man, dass seine „Mutter“, Anne Guiot, einst die „Pflegetochter“ der Scuderi war (822), womit die drei Personen – die Mariengestalt, die Jesusgestalt und die Figur mit dem Namen Anne – letztlich eine Konstellation bilden, die ein bekanntes religiöses Schema aufnimmt. Bereits Irmgard Roebing bemerkt, dass sich in dieser Konstellation „nur leicht verschoben [...] die seit dem Mittelalter beliebte Gruppe der Anna Selbdritt“ nachbilde.³⁶⁸ Allerdings präsentiert sich die religiöse Personengruppe hier nicht „nur“ leicht verschoben, vielmehr wird gerade die Verschiebung zum eigentlichen Grundprinzip der Bezugnahme. Zwar sind Jesus, Maria und Anna bildlich versammelt, doch findet zwischen den beiden Letzteren eine eigentümliche Rollenverkehrung statt: Anne ist die Pflegetochter der Scuderi und ist selbst die leibliche Mutter des Kindes, während doch nach der christlichen Tradition eigentlich Anna die Mutter Marias, diese ihrerseits aber die Mutter des Kindes sein sollte, und nicht umgekehrt. Das Gruppenbild ist hier also plötzlich völlig verschoben, und in dieser Verschiebung verdichtet sich exemplarisch das systematische Umkehrverfahren der Gesamterzählung, die schon von ihrer Personenkonfiguration her unter einem unheilvollen Stern steht.

2.5.6 Das verkehrte „Zeichen des geschlossenen Bundes“

Die Religionsbezüge in der Erzählung beschränken sich indessen nicht auf die Figuren allein, sondern umfassen auch weiter ausgreifende Glaubenselemente, sodass auf der Bildebene schließlich ein bisher verborgener allusiver Gesamtzusammenhang erkennbar wird, der auf eine breite, im Text angelegte Auseinandersetzung mit den christlichen Glaubensvorstellungen hinweist.

In Olivier Brußons Erzählung heißt es an einer Stelle über das Verhältnis zwischen ihm und Madelon: „So streng der Vater uns bewachte, mancher verstoßne Händedruck galt als Zeichen des geschlossenen Bundes, Cardillac schien nichts zu merken“ (825). Schon die Formulierung des „geschlossenen Bundes“ trägt einen dermaßen deutlichen allusiven Zug, dass man gar nicht umhin kann, eine auf den religiösen Kontext verweisende Zweitbedeutung in den Blick zu nehmen. Nach der christlichen Glaubenslehre unterscheidet man bekanntlich zwischen zwei großen Bundesschlüssen. Dem „alten Bund“ zwischen Jahwe und dem Volk Israel, als dessen Zeugnis das alte Testament erscheint, folgt der „neue Bund“ zwischen Gott und den Menschen, von dem das neue Testament, die „heilige Schrift des neuen Bundes“, Zeugnis ablegt. In dem Letzteren erneuert und

³⁶⁸ Roebing (1996), S. 224.

erweitert sich der geschlossene Bund, indem der alte Bundesbruch überwunden und die neue Gemeinschaft mit Gott nun auf die gesamte Menschheit ausgedehnt wird. Geschlossen wird dieser „neue und ewige Bund“ durch Jesus Christus: „Durch das sühnende Sterben Jesu Christi ist der für die Endzeit verheißene B[und] eingesetzt worden, der die Gestalt einer abschließenden neuen Heilsordnung hat und eine Erneuerung des Gottesverhältnisses bewirkt“.³⁶⁹ In dieser Hinsicht wird es wohl kein Zufall sein, dass Hoffmanns Erzählung ausgerechnet Olivier Brußon, die Jesusgestalt des Textes, auf der allusiven Ebene den Bund schließen und vom „Zeichen des geschlossenen Bundes“ reden lässt. So wie das erlösende Sterben der Messiasfigur im Text aber eine leere und haltlose Ankündigung bleibt und das Heilsversprechen hier nicht mehr eingelöst wird, so erweist sich letztlich auch der „Bund“ als eine sinnentleerte Form, die ihren einstigen Inhalt nicht mehr transportiert, sondern gerade auf ihr Gegenteil, den endgültigen Bruch und die Verkehrung der Glaubengemeinschaft, hindeutet. Das eigentliche, gestalthafte „Zeichen des geschlossenen Bundes“, von dem im Text ja ausdrücklich die Rede ist, besteht nach der biblischen Heilslehre in Jesu Christi Abendmahl mit den Jüngern, in dem sich die neue Gemeinschaft zwischen den Menschen und Gott darstellt; und auch hierauf, auf das letzte Abendmahl, spielt Hoffmanns Text überaus deutlich an. Im Neuen Testament heißt es über die „Einsetzung der Eucharistie“ durch Jesus:

Und er nahm Brot, sagte Dank, brach es und gab es ihnen mit den Worten: „Das ist mein Leib, der für euch hingegeben wird; tut dies zu meinem Gedächtnis.“ Und ebenso nahm er nach dem Mahle auch den Kelch mit den Worten: „Dieser Kelch ist der Neue Bund in meinem Blute, das für euch vergossen wird [...]“ (Lk 22,19f.)³⁷⁰

Das Brot und der Wein beim letzten Abendmahl, die in der Transsubstantiation zu dem Leib und Blut Christi werden, stehen als Zeichen des neuen und ewigen Bundes ein, der durch den in ihnen verkörperten Tod Jesu erst möglich wird. Wenn also in Hoffmanns Erzählung an einer Stelle wortwörtlich von einem „Mahl“ die Rede ist (788), bei dem „Wein“ geschenkt wird (788), und zudem noch „Brot[...]“ geteilt wird (786), dann kann wohl kaum ein Zweifel daran bestehen, dass hier jene „Zeichen des geschlossenen Bundes“ zum Vorschein kommen, auf die der Text an anderer Stelle hinweist. Die Anspielung auf das Abendmahl in der Erzählung bedarf allerdings noch einer genaueren Analyse. Bei der Schilderung der Schrecken, die die Pariser Giftmorde im Volk erregen, wird die Auswirkung des Verbrechens wie folgt beschrieben: „Das grausamste Mißtrauen trennte die heiligsten Bande“ (788). Ihrem Primärsinn zufolge bezieht sich diese Formulierung auf das Sakrament der Ehe und die heiligen Bande der Familie: „Der Gatte zitterte vor der Gattin – der Vater vor dem Sohn – die Schwester vor dem Bruder“ (788). In einer zweiten Bedeutung sind die „heiligsten Bande“ jedoch auch auf den „Bund“ zwischen Gott und den Menschen zu beziehen, der

³⁶⁹ BL 101, Sp.2 - 102, Sp.1.

³⁷⁰ Zit. hier nach der Jerusalemer Bibel.

sich ja ohnehin in den Sakramenten und im heiligen Bündnis der Familie widerspiegelt. Hoffmanns Erzählung berichtet somit gerade nicht von dem Fortbestehen des „neuen und ewigen Bundes“, sondern von der Auflösung des Bündnisses, von dem Auseinanderbruch der Gemeinschaft und von der ‚Trennung‘ der „heiligsten Bande“ durch das „grausamste Mißtrauen“. Im darauf folgenden Satz findet sich dann schließlich die erwähnte Allusion auf das letzte Abendmahl, konsequenterweise kann es hier allerdings nur mehr zu einer verkehrten Eucharistie kommen:

Unberührt blieben die Speisen, blieb der Wein bei dem Mahl, das der Freund den Freunden gab, und wo sonst Lust und Scherz gewaltet, spähten verwilderte Blicke nach dem verkaptten Mörder. (788)

In einer Welt, die vom Zweifel innerlich zerfressen ist und in der alles vergiftet scheint, kann es folglich auch keinen Glauben an einen „heiligen Bund“ mehr geben. So wie das „Geheimnis des Glaubens“,³⁷¹ die frohe Botschaft, hier nur noch als „das böse Geheimnis“ (852) erscheint, so erweist sich die Eucharistie ebenfalls als eine ganz verkehrte. Kurz zuvor im Text hieß es über die Brinvillier:

Das plötzliche Hinsterben mehrerer Armen im Hotel Dieu erregte später den Verdacht, daß die Brote, welche die Brinvillier dort wöchentlich auszuteilen pflegte, um als Muster der Frömmigkeit und des Wohltuns zu gelten, vergiftet waren. (786)

Auch dies ist bildlich Teil des Abendmahls, wodurch sich nun offenbar auch die auffällige Ersetzung des „Zwiebacks“ bei Pitaval³⁷² durch „Brote“ bei Hoffmann erklärt: Das Brot, das im „Hotel Dieu“, wörtlich: „Haus Gottes“, geteilt wird, scheint vergiftet;³⁷³ der Leib Christi gerät plötzlich in den Verdacht, verdorben zu sein und Unheil zu bringen.³⁷⁴ In der Anspielung auf das letzte Abendmahl Jesu Christi, das nur noch als Pervertierung in Erscheinung treten kann, liegt die wohl umfassendste und deutlichste Absage des Textes an die christliche Glaubens- und Heilsvorstellung. Die religiösen Werte von einstmals kommen allein in einer radikalen Umkehrung zur Gestaltung; im Bild einer falschen Eucharistie verdichtet sich damit zusammenfassend die Gesamtheit der Religionsbezüge in der Erzählung, die nicht etwa als Glaubensbekenntnis, son-

³⁷¹ Vgl. 819, wo die beiden Begriffe direkt nebeneinander gesetzt sind: „die Ahnung eines Geheimnisses, der Glaube an Oliviers Unschuld.“

³⁷² Vgl. Pit₁ 350: „Sie theilte dahero vergifteten Zwieback unter die Armen aus“.

³⁷³ Post (1976), S. 143, merkt in Hinblick auf den Desintegrationszustand vor der Schlusswendung zum Guten und zum Heil, das ihm zufolge letztlich doch obsiege, an: „In einer Welt, in der selbst das Brot vergiftet ist, verwundert es keinen, daß auch der letzte Hort, der den Menschen noch Heil verheißen könnte, daß auch das Wort der Kirche sich als trügerisch erweist.“

³⁷⁴ Vgl. auch 786: „Die Brinvillier war ein entartetes Weib, durch Sainte Croix [wörtlich: das Heilige Kreuz] wurde sie zum Ungeheuer.“

dern allein als Glaubensnegation noch zu verstehen sind, als eine letzte Verweigerung der religiösen Sinnangebote.³⁷⁵

2.6 Gattungsbezüge und immanente Poetologie

2.6.1 Die immanente Dichtungspoetik: Boileau

Nachdem die Scuderi Olivier Brußon sein Geständnis abgenommen hat, begibt sie sich zu dem Advokaten Pierre Arnaud d'Andilly, um ihm „Alles“ zu entdecken, „so weit es möglich war, ohne Brußons Geheimnis zu verletzen“ (842). Die Reaktion des Rechtsverständigen fällt bekanntlich jedoch eher ernüchternd aus: „D'Andilly hatte ruhig alles angehört und erwiderte dann lächelnd mit Boileaus Worten: *Le vrai peut quelque fois n'être pas vraisemblable*“ (842). Noch an zwei anderen Textstellen fällt die Rede auf „Boileau Despreux“ (806) bzw. auf „Boileau“ und seinen Gelehrtenstreit mit „Perrault“ (808).³⁷⁶ Der Name Boileau hat in einem literarischen Text an sich bereits Signalwirkung: Nicolas Boileau Despréaux, der Verfasser der berühmten, erstmals 1674 in Paris erschienenen Dichtungspoetik *L'Art poétique*, stellte unter Berufung auf Horaz die Regeln auf, an denen sich die Literatur lange Zeit orientierte. In der „Querelle des anciens et des modernes“ galt er als Befürworter des Antiken. Bevor aber auf die weiteren poetologischen Implikationen des Rekurses auf Boileau in Hoffmanns Text eingegangen werden kann, muss zunächst noch einmal der Satz d'Andillys ins Blickfeld rücken.

Vordergründig scheint die Sentenz zu bedeuten, dass Oliviers (und Cardillacs) Geschichte zwar „wahr“ sei, aber „vor Gericht“ (842) dennoch „unwahrscheinlich“ wirken möge. Günter Blamberger legt allerdings noch eine andere Deutung nahe:

Diese Sentenz ist – was seltsamerweise kein Interpret der Novelle bisher bemerkt hat, obwohl man doch, aus den unterschiedlichsten Gründen, darin übereinstimmte, von Cardillacs Erzählung wenig zu halten – *gegen den Strich zu lesen*. Des Goldschmieds Konfession ist eine Geschichte, die die Wahrheit über den Ursprung von Verbrechen und Schöpfung nicht enthält, aber wahrscheinlich klingen kann, der „niemand auf Erden widerstehen“ wird, wenn man sie mit „Beredsamkeit“ [...] vorträgt, wie Cardillac vor Olivier, Olivier vor der Scuderi und diese vor dem König.³⁷⁷

³⁷⁵ Gerrekens (1988), S. 185, hat aus den religiösen Bilderketten in Kleists Tragödie *Familie Schroffenstein* und ihrer „Wendung ins Negative“ gefolgert, dass sich dort „eine Infragestellung der biblischen Inhalte“ abzeichne. Diese Infragestellung ist in Hoffmanns Werk zu einer radikalen Absage geworden.

³⁷⁶ Vgl. als Quelle zu diesem Element Vol. 15 u. 368f. – Vgl. dazu NB 124 (IV,1-24).

³⁷⁷ Blamberger (1991), S. 120.

Wiederum zu einer anderen Auslegung war Edgar Marsch gelangt:

Das künstlerische Verhalten der Scuderi bei der Analyse der Zusammenhänge macht die Differenz zwischen rationalistischer und romantischer Poetik deutlich. Für Boileau muß das Wahre nicht immer auch das Wahrscheinliche sein, jedoch kann es niemals das Unwahrscheinliche sein [...]. Die Scuderi geht bei der Lösung der Zusammenhänge geradezu vom scheinbar Unglaublichen, weil Unwahrscheinlichen, aus. Das Unwahrscheinliche ist in diesem Rätselfall auch das Wahre.³⁷⁸

Das Spannungsverhältnis, das hier zu bestehen scheint und das Raum für Mehrdeutigkeiten offen lässt, fordert einen Vergleich mit der eigentlichen Textgrundlage von Nicolas Boileau nun geradezu heraus. Die zitierte Sentenz stammt aus dem „Chant III“, Vers 48, von Boileaus *L'Art poétique* und bezieht sich dort auf die Gestaltungsregeln der Tragödie, was in Anbetracht der noch darzulegenden Tragödienhaftigkeit der Gesamterzählung auch an sich schon eine Bedeutung erhält. Hoffmanns Erzählung zitiert den Ausspruch aus diesem Werk wörtlich. Allerdings übernimmt sie mit dem Satz, wenn man näher hinsieht, nur den einen Teil eines zusammenhängenden Ganzen. Bei Boileau lautet die Sentenz vollständig:

Jamais au Spectateur n'offrez rien d'incroyable.

Le Vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. (NB 85)

Im ursprünglichen Zusammenhang hatte der zitierte Satz also eine ganz andere Bedeutung: „Le Vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable“ heißt bei Boileau, dass der Tragödiendichter nur dasjenige „Wahre“ darstellen soll, das zugleich auch „wahrscheinlich“ ist. Alles andere müsse aus der Dichtung verschwinden. Dabei setzt Boileau die „Wahrheit“ als absoluten Maßstab der Literatur an.³⁷⁹ Indem Hoffmanns Erzählung den Doppelvers nur bruchstückhaft zitiert und damit völlig aus dem ursprünglichen Kontext reißt, entstellt sie auch seine eigentliche Bedeutung. Genauso wie bei den zahlreichen Rekursen auf literarische Texte wird also auch hier, im Rückgriff auf den poetologischen Text Boileaus, ein Umkehrbezug hergestellt, der den ursprünglichen Sinn verstümmelt. Gleichwie man d'Andillys mehrdeutigen Spruch auf inhaltlicher Ebene auch auszulegen sucht, auf poetologischer Ebene steht er immer im Widerspruch zu Boileaus Intention: Ob Oliviers Geschichte nun als „wahr, aber unwahrscheinlich“ oder als „wahrscheinlich, aber unwahr“ angesehen wird, Hoffmanns Text stellt in jedem Falle gerade das dar, was Boileaus Poetik eigentlich verbietet, da diese sowohl das „Unwahre“ als auch das „Unwahrscheinliche“ aus der Dichtung ausschließt. Die Fortsetzung des Doppelverses lautet bei Boileau:

³⁷⁸ Marsch (1983) [1972], S. 176.

³⁷⁹ Vgl. dazu auch die Einführung von August Buck zu „Boileaus Dichtungslehre“, in: NB 17-38, hier 37: „Auf Grund seiner Erfahrung ging Boileau davon aus, daß die Dichtung am Maßstab der Wahrheit gemessen werden muß: ‚Rien n'est beau que le Vrai. Le Vrai seul est aimable‘.“

Une merveille absurde est pour moy sans appas.
L'esprit n'est point émû de ce qu'il ne croit pas. (NB 85)

Spätestens hier wird klar, dass Hoffmanns Erzählung mit der Erwähnung Boileaus auf ein Regelmodell verweist, dem sie in ihrer Gesamtgestalt gerade widerspricht, da sie letztlich nur noch das von Boileau untersagte „Absurde“ darzustellen vermag. In Anlehnung an Horaz' Homogenitätsforderung³⁸⁰ verlangt Boileau in seiner Poetik allerorts Ebenmäßigkeit, Maßhaltung und Schlüssigkeit von der Dichtung.³⁸¹ Im Unterschied zur großen Mehrheit der literarischen Bezüge entläßt sich das Konfliktpotential hier also gegen die ‚Vorlage‘. Gewiss könnte man Hoffmanns Absage an Boileaus Poetik auch im Zuge der ‚romantischen‘ Gegenreaktion auf normative Regelwerke verstehen, denn:

Die mit der Vorromantik bereits in 18. Jahrhundert aufkommende neue Ästhetik mußte zum Bruch mit Boileau führen. [...] Es versteht sich, daß der romantische Protest gegen den klassizistischen Regelkanon vor allem Boileau treffen mußte.³⁸²

Doch der Umkehrbezug bei Hoffmann stellt weit mehr als einen solchen ‚romantischen‘ Protest dar: Er ist eine Reflexion auf das eigene literarische Modell des Absurden, das er durch Verkehrung und Entstellung von der Dichtungspoetik Boileaus abgrenzt, indem Hoffmanns Text ja zynischerweise gerade mit dem Verweis auf Boileau und durch die Art, wie auf ihn verwiesen wird, dasjenige herbeiführt, was dieser eigentlich aus der Literatur verbannt, nämlich Uneindeutigkeit und Widersprüchlichkeit. In diesem Sinne deutet der Umkehrbezug im *Fräulein von Scuderi* darauf hin, dass hier auf selbstreflexiver Ebene eine eigene, neue Poetik geschrieben wird, und zwar in die Erzählung mit hineingeschrieben wird, – eine Poetik allerdings, die auf diejenige Boileaus nur noch als Gegenmodell verweist und gerade das abgedrängte „Absurde“ zum einzig noch möglichen Schreibprinzip erklärt.

Um den Elementen solch einer textimmanenten Poetologie in der Erzählung nun weiter nachzugehen, muss zunächst die Diskussion zur Novellengattung um Hoffmanns Zeit skizziert werden.

³⁸⁰ Vgl. etwa Hor 5: „Kurz, sei das Werk, wie es wolle, nur soll es geschlossen und einheitlich sein.“

³⁸¹ Vgl. u.a. I,45: „Tout doit tendre au Bon sens“ (NB 40).

³⁸² Buck: „Boileaus Dichtungslehre“, NB 33.

2.6.2 Die immanente Gattungstheorie

2.6.2.1 Zur Novellendefinition

2.6.2.1.1 Das „Unerhörte“: Cervantes, Goethe

Johann Wolfgang von Goethes ebenso knappe wie berühmte Novellendefinition stammt bekanntlich aus einem Gespräch mit Johann Peter Eckermann vom 29. Januar 1827, bei dem Goethe anlässlich seines Werkes mit dem exemplarischen Titel *Novelle* die Bemerkung macht: „[W]as ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“ (GG₃ 335). Goethes Definition von 1827 geht im Grunde allerdings, wie bereits Benno von Wiese bemerkt, auf einen sehr viel früheren Text zurück, nämlich auf Cervantes' *Gespräch zwischen Cipion und Berganza, den Hunden des Auferstehungshospitals* (MdC₂ 325-428), eine von Cervantes' *Exemplarischen Novellen* (1613).³⁸³ Dort macht der Hund Cipion seinem Gesprächspartner Berganza klar, dass die ihnen so unerwartet zuteil gewordene Gabe der Rede und damit die Grundlage und das Hauptereignis der gesamten Novelle „ein wunderbarer, unerhörter Fall“ sei (MdC₂ 403). Aber auch an anderen Stellen des Gesprächs taucht immer wieder der Begriff des „Unerhörten“ auf. So weist Cipion bereits in seinem allerersten Satz auf die „unerhörte Gnade“ hin (MdC₂ 325), die den beiden verliehen wurde, und kommt auch später noch darauf zurück, „daß dies eine übernatürliche und unerhörte Sache ist“ (MdC₂ 339). Gerade durch die Wiederholung und die exponierte Stellung kommt der Begriff des „Unerhörten“ hier in einer geradezu penetranten Weise zur Geltung. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang auch, dass Hoffmann das *Gespräch zwischen Cipion und Berganza* nicht allein gut kannte, sondern es offenbar so sehr schätzte, dass er mit seinem eigenen 1813 abgeschlossenen „Fantasiestück“ *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* (SW_{2/1} 101-177) eine Art Fortsetzung von Cervantes' Novelle geschrieben hat. In einer Anmerkung zum Text verweist der Autor dort, am Fuß der ersten Seite des *Berganza*, auf die von ihm benutzte Ausgabe, nämlich: „*Cervantes* Erzählungen, übersetzt v. Soltau. 3r Teil“ (SW_{2/1} 101). Die Angabe bezieht sich auf die Übersetzung von D.W. Soltau, die 1801 „bey Friedrich Nicolovius“ in Königsberg erschienen ist.³⁸⁴ Erwähnenswert ist nun, dass auch in dieser offensichtlich von Hoffmann benutzten Übersetzung das zentrale Ereignis der Novelle bereits mit dem Begriff des „Unerhörten“ wiedergegeben wird.³⁸⁵ Und auch wenn Soltau den spanischen Titel *Novelas ejemplares* noch irrtümlicherweise mit *Lehrreiche*

³⁸³ Vgl. Wiese (1964) [1963], S. 5: „Diese Definition [Goethes] trifft aber dennoch einen zentralen Punkt, und sie geht darin – sei es gewollt, sei es ungewollt – bis auf CERVANTES zurück.“

³⁸⁴ Über ein einsehbares Exemplar von 1801 verfügt die Universitäts- und Landesbibliothek Bonn.

³⁸⁵ Vgl. etwa MdC/Sol₃ 228: „etwas Uebernatürliches und Unerhörtes“, oder MdC/Sol₃ 311: „ein sonderbares und unerhörtes Wunder“.

Erzählungen übersetzt, so lag gerade die Verbindung des „Unerhörten“ mit der „Novelle“ dennoch offen auf der Hand, da aus der weiteren zeitgenössischen Diskussion mehr als eindeutig hervorging, dass Cervantes' Geschichten nicht allein Exempel, sondern wahre Paradigmen der Novellengattung seien.

2.6.2.1.2 Ereignis und Weltenlauf – Das dramatische Moment: Wieland,
Fr. Schlegel, A.W. Schlegel, Schleiermacher

Die erste Novellendefinition im deutschen Raum gibt Christoph Martin Wieland in der 1772 erschienenen zweiten Auflage seines Romans *Don Sylvio von Rosalva*, wo er den Begriff „Novelle“, der im 4. Kapitel des 1. Buches auftaucht, um eine erläuternde Anmerkung ergänzt: „Novellen werden vorzüglich eine Art von Erzählungen genannt, welche sich von den grossen Romanen durch die Simplicität des Plans und den kleinen Umfang der Fabel unterscheiden, oder sich zu denselben verhalten wie die kleinen Schauspiele zu der grossen Tragödie und Komödie. Die Spanier und Italiäner haben deren eine unendliche Menge. Von jenen sind die Novellen des Cervantes durch die Französische und durch mehrere Deutsche Übersetzungen bekannt [...]“ (CMW:SW₄ 18f.).³⁸⁶ Diese kurze Definition ist wegen ihrer Erststellung äußerst prominent geworden. Etwas weniger prominent ist die Gattungsbestimmung aus dem „Prolog“ zu Wielands *Novelle ohne Titel*, welche erstmals im *Taschenbuch für das Jahr 1804. Der Liebe und Freundschaft gewidmet*, also in demselben Publikationsorgan wie später Hoffmanns *Fräulein von Scuderi*, erschienen ist und in der auch die historische Scudéry, die „Verfasserin der Clelia“, kontrastiv erwähnt wird. Von dem Erzähler M. erfährt man dort:

Bei einer Novelle, sagte er, werde vorausgesetzt, daß sie sich weder im Dschinnistan der Perser, noch im Arkadien der Gräfin Pembroke, noch im Thessalien der Fräulein von Lussan, noch im Païs du Tendre der Verfasserin der Clelia, noch in einem andern idealischen oder utopischen Lande, sondern in unserer wirklichen Welt begeben habe, wo alles natürlich und begreiflich zugeht, und die Begebenheiten zwar nicht immer alltäglich sind, aber sich doch, unter denselben Umständen, alle Tage allenthalben zutragen könnten. (CMW₂ 707)

Während in den Gattungsbestimmungen bei Wieland vor allem die Einfachheit und Knappheit im Umfang sowie der Realitätscharakter des Geschehens betont wird, hebt Friedrich Schlegel hervor, dass die Novelle trotz ihrer subjektiven Beschaffenheit allgemeingültige Züge aufweise und dadurch ins Universelle ziele. In seiner 1801 erschienenen *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes*

³⁸⁶ Hier wird ausnahmsweise nach der Hamburger Wieland-Reprintausgabe (*Sämtliche Werke*, Bd. IV, 1984) zitiert, da die ansonsten vorgezogene Münchner Ausgabe (*Werke*, Bd. 1, 1964) den Erstdruck folgt und die entsprechende Anmerkung daher nicht enthält, vgl. CMW₁ 24.

Boccaccio (KFSA₂ 373-396) gibt Schlegel nach einer Besprechung der verschiedenen Werke jenes Dichters, den er als den „Vater und Stifter der Novelle“ ansieht (KFSA₂ 390f.), die folgende Gattungsdefinition:

Es ist die Novelle eine Anekdote, eine noch unbekannte Geschichte, so erzählt, wie man sie in Gesellschaft erzählen würde, eine Geschichte, die an und für sich schon einzeln interessieren können muß, ohne irgend auf den Zusammenhang der Nationen, oder der Zeiten, oder auch auf die Fortschritte der Menschheit und das Verhältnis zur Bildung derselben zu sehen. (KFSA₂ 394)

Ganz zum Schluss seines Boccaccio-Aufsatzes stellt Friedrich Schlegel klar, dass seine Definition „nicht gegen die mögliche Dramatisierung vielleicht aller Novellen streiten soll“ (KFSA₂ 396), und ebendies ist der Punkt, an dem sein Bruder August Wilhelm Schlegel in den 1802-03 gehaltenen Vorlesungen zur *Geschichte der romantischen Literatur* in erster Linie anknüpfen wird.

In *Boccaccio und das Decamerone* bezeichnet A.W. Schlegel die beiden polaren Seiten der Novelle als „seltsame Einzigkeit“ und „allgemeine Gültigkeit“ (AWS₄ 214). Er sieht das eigentliche Ziel der Gattung darin, „Erfahrungen über den Weltlauf mitzuteilen, und etwas als wirklich geschehen zu erzählen“ (AWS₄ 216), indem sie „merkwürdige Begebenheiten“ schildern und doch „in der wirklichen Welt zu Hause sein“ müsse (AWS₄ 218), wobei er dann auch auf die „Dramatisierung von Novellen“ (AWS₄ 215) zu sprechen kommt. „Möglich mag es vielleicht sein, alle Novellen zu dramatisieren“, denn: „So viel ist gewiß: die Novelle bedarf entscheidender Wendepunkte, so daß die Hauptmassen der Geschichte deutlich in die Augen fallen, und dies Bedürfnis hat auch das Drama“ (AWS₄ 216). Die Idee der „Wendepunkte“ greift später bekanntlich noch Ludwig Tieck in seiner Gattungsbestimmung auf.³⁸⁷ Für A.W. Schlegel ist jedoch entscheidend, dass das Gebiet der Novelle – wie auch des Dramas – das „eigentlich Faktische“ sei und die Literatur daher gerade „unter den aus Novellen entwickelten Dramen die reichhaltigsten Meisterstücke aufzuweisen“ habe (AWS₄ 217).

In eine ähnliche Richtung argumentiert auch Friedrich Schleiermacher, der mit seinen Vorlesungen zur *Ästhetik* (1819/25) am äußersten Ende der zeitgenössischen Novellendiskussion steht, wie sie für Hoffmann relevant sein kann. Nach Schleiermacher besteht das „ursprüngliche Wesen der Novelle“ nicht zuletzt darin, „daß im einzelnen Vorfälle sich immer eine ganze Seite des Lebens darstellt“ (FS:Ä 275); zugleich betont er aber, dass in der Novelle „die Erzählung immer eine sogenannte dramatische Spitze haben muß“, und dadurch „deutet sie“ letztlich „auf die Abneigung vom Epischen und Hinneigung zum Drama“ (FS:Ä 275f.).

³⁸⁷ Vgl. dazu etwa Wiese (1964) [1963], S. 15; Freund (1998), S. 14.

2.6.2.2 Reflexe der Novellentheorie im Text

Bei der Aufnahme in den Erzählzyklus *Die Serapions-Brüder* hat der Autor *Das Fräulein von Scuderi* in einen Gesprächsrahmen eingefasst, in dem Aspekte der Gattungen Drama, Erzählung und Novelle diskutiert werden. Unmittelbar vor der Verlesung der Erzählung erfährt man aus dem Gespräch der Serapions-Brüder, dass Sylvester, also gerade derjenige, der auch *Das Fräulein von Scuderi* vortragen wird, „ein kleines Theaterstück“ gedichtet habe, das nun in der Stadt „aufgeführt werden“ soll (773). Darauf folgt eine Diskussion der anwesenden Serapions-Brüder über Fragen der Gattung Drama, vornehmlich über den Aspekt der Aufführung (773-779). Unmittelbar im Anschluss an die Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* findet dieses Gespräch dann eine Fortsetzung, indem nun Sylvesters „Zweiheit als Theaterdichter und Erzähler“ (855) zur Diskussion steht und damit auch die Frage nach dem Verhältnis zwischen Drama und Erzählung aufgeworfen wird: „Das ist, sprach Vinzenz, das ist das, was ich eben impertinent finde. Der, der ein gutes Stück geschrieben, muß sich auch nicht noch herausnehmen wollen, gut zu erzählen“ (855). Cyprian: „[S]eltsam ist es aber doch, daß Schriftsteller, die lebendig erzählen, die Charakter und Situation gut zu halten wissen, oft an dem Dramatischen gänzlich scheitern“ (855). Darauf Lothar: „[S]ind die Bedingungen des Drama's und der Erzählung aber nicht in ihren Grund-Elementen so von einander verschieden, daß selbst der Versuch, den Stoff einer Erzählung zu einem Drama zu verarbeiten, oft mißlingt und mißlingen muß?“ (855) Und zur Erklärung fügt Lothar schließlich hinzu: „Ihr versteht mich, daß ich von der eigentlichen Erzählung spreche und alles Novellenartige ausschließe, das oft den Keim in sich trägt, aus dem das wahre Drama hervorsproßt, wie ein schöner herrlicher Baum“ (855). Hier werden ganz offensichtlich zentrale Fragen der zeitgenössischen Gattungsdiskussion, wie sie oben skizziert wurde, aufgenommen und reflektiert, wodurch ebenfalls eine Art von Bezugnahme entsteht; dazu gehört nicht nur die Frage nach der Beziehung zwischen Erzählung/Novelle und Drama bzw. der Dramatisierbarkeit von Erzählerischem/Novellistischem, sondern auch die des Wirklichkeitscharakters des Geschehens, die in der lobenden Bemerkung der Serapions-Brüder anklingt, dass die „Erzählung“ Sylvesters „auf geschichtlichen Grund gebaut“ sei (853). Gerade mit dem Verweis auf das „Novellenartige“ gibt der Serapions-Bruder Lothar dabei ein wichtiges Stichwort. Nun fragt sich allerdings, ob diese Bemerkung auf anderer Ebene nicht auch als eine Art nachträglicher Kommentar zu der soeben beendeten Erzählung verstanden werden kann. Dass nämlich der Gesprächsrahmen Gattungsaspekte diskutiert, ist an sich keine Besonderheit, da er seiner Natur nach reflexiv und kommentierend ist; etwas ganz anderes aber wäre es, wenn diese Diskussion implizit bereits in die Erzählung selbst mit eingeschrieben worden wäre.

Im Laufe der Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* taucht an drei verschiedenen Stellen der Begriff des „Unerhörten“ auf. Nach dem Besuch Cardillacs meint die Scuderi im „Scherz“ (804), dass sie nun „wohl nicht werde umhin können, der Welt das unerhörte Beispiel einer drei und siebenzigjährigen Goldschmidts-Braut von untadelichem Adel aufzustellen“ (805), und bringt den „Auftritt mit

dem Meister René“ sodann „in gar anmutige Verse, die sie den folgenden Abend in den Gemächern der Maintenon dem Könige vorlas“ (806). Später, als Olivier Brußon vor die Scuderi hintritt, um mit seinem Geständnis zu beginnen, kündigt er im Vorfeld an, „Euch die Geschichte meines entsetzlichen, unerhörten Mißgeschicks zu erzählen“ (823). Und als das Fräulein dann schließlich dem König die Geschichte Brußons erzählt, heißt es von dem Monarchen, er sei „ganz außer sich über das Unerhörte, was er erfahren“ (848).³⁸⁸ Auffällig ist, dass der Begriff des „Unerhörten“ hier jedes Mal auf einen Schreib- und/oder Erzählakt bezogen ist und damit letztlich selbstreflexiven Stellenwert einnimmt. Die wiederholte Evozierung des „Unerhörten“ als Charakteristikum der „Geschichte“ lässt sich als textimmanente Bezugnahme auf die gattungstheoretische Novellendiskussion verstehen, und das heißt wohl konkret: auf Cervantes’ „exemplarische Novelle“ *Gespräch zwischen Cipion und Berganza*, mit der der Autor bekanntlich bestens vertraut war. Auf der Ebene der Selbstreflexion des literarischen Werkes ist dem Text demnach mit dem Begriff des „Unerhörten“ ein Kommentar zu der eigenen Gattungszugehörigkeit mit eingeschrieben. Auch der werkinterne Hinweis auf das „sonderbare Ereignis“ (807), das dem Text zu Grunde liegt, kann als eine Bezugnahme auf die zeitgenössische Gattungsdiskussion, die Charakteristika wie die „Ereignishaftigkeit“ der Novelle herausarbeitete, verstanden werden. Das bedeutet: Der Text *Das Fräulein von Scuderi* wird zwar seinem eigenen Untertitel nach ausdrücklich als „Erzählung“ gekennzeichnet, er weist jedoch nicht allein in seiner Gesamtgestalt novellistische Züge auf,³⁸⁹ sondern reflektiert seine eigene Position und die gattungsspezifische Nähe zur Novelle zudem auch theoretisch und systematisch durch textimmanente Rekurse auf zentrale Begriffe der Diskussion.

Wenn Winfried Freund generell die „Modernität der Novelle“ proponiert und die Gattungsform als Ausdruck einschneidender Ich- und Gesellschaftsprozesse ansieht, dann trifft gerade dies in besonderem Maße auf Hoffmanns novellistische Erzählung zu:

Als traditionelle Ausdrucksform dessen, was am Menschen, weniger durch ihn geschieht, wird die Novelle zum Spiegel des modernen Bewußtseins, übermächtigen, weitgehend unkontrollierbaren Prozessen unterworfen und ihnen ausgeliefert zu sein. Sie drängt den Menschen aus der Rolle des Täters in die des Opfers, sie zeigt weder das nach außen noch das auf sich selbst gerichtete Wirken des dezentralisierten Menschen, sondern die *passio humana* und den vernichtenden Druck anonym erlebter Prozesse. In Zeiten zunehmender Anonymität, der Verdrängung des Menschen aus dem Zentrum des Handelns, der Dominanz der Produkte und in Geschichtsphasen drohender Katastrophen hat die Novelle als literarische Handlungsfiktion potentiellen wie aktuellen Scheiterns ihren Platz.³⁹⁰

³⁸⁸ Pikulik (1993), S. 54, deutet bereits auf die Erwähnung des „Unerhörten“ an dieser Textstelle hin.

³⁸⁹ Vgl. dazu ebd., S. 54f., sowie Lockemann (1957), S. 88f.

³⁹⁰ Freund (1998), S. 60-62, hier S. 62.

2.6.3 Immanenter Theaterbezug: *Das Fräulein von Scuderi* als eine erzählerisch umgesetzte Tragödie mit scheinbarer Komödienlösung

2.6.3.1 *Der Text als Inszenierung*

Neben novellistischen Komponenten weist *Das Fräulein von Scuderi* auch dramatische Züge auf.³⁹¹ Bereits Karl Werner Barthel bemerkt, dass der Text eine „dramatische Bearbeitung“ des Stoffes für die „Bühne“ geradezu herausgefordert habe, da die „Erzähltechnik Hoffmanns“ hier „ihren Schwerpunkt in die überwiegenden dialogischen Partien der Novelle verlegt und in der Haupthandlung eine Reihe höchst wirkungsvoller plastischer Situationen, die nur durch kurze Berichte miteinander verbunden sind, vorführt“.³⁹² Lothar Pikulik konstatiert, dass die Erzählung „Szenen“ enthalte, die wie „„aufgeführt““ wirkten „und nicht so sehr als bloß erzählt“.³⁹³ An exponierter Stelle weist auch Marion Bönnighausen auf „dramatisch-theatralische Mittel“ hin, auf die die Erzählung zurückgreife, indem manche Situationen in der „Unmittelbarkeit“ des Präsens gleichsam als „Szenen für das Theater“ präsentiert würden.³⁹⁴ Caroline Gommel sieht ein wesentliches Gestaltungsmittel des Textes in seiner „bildhaften Choreographie“, die „äußerst dramatische Momente“ schaffe und stellenweise „wie die Regieanweisung in einem Bühnenstück“ wirke.³⁹⁵ Ausgehend von der Raumgestaltung der erzählten Welt im *Fräulein von Scuderi* betont auch Melanie Wigbers – unter Verweis auf Gisela Gorski³⁹⁶ – noch den szenischen Charakter der Darstellung: Die „Begrenzung auf wenige und enge Räume und der Einbezug des weiten Ortes durch indirekte Formen (Figurenrede) erinnert auffallend an die Darstellung im Drama: Die Akteure treten wiederholt vor den immer gleichen Kulissen auf“.³⁹⁷ In der Tat lassen sich in Hoffmanns Erzählung zahlreiche Szenen finden, die durch ihre hohe Plastizität und räumlich-körperliche Anschaulichkeit den Eindruck vermitteln, als würde hier in Form einer Erzählung im Grunde ein Figurenagieren auf der Bühne wiedergegeben, wobei scharfe Einschnitte in Ort und Zeit des Handlungsgeschehens geradezu wie dramatische Szenenwechsel wirken. Dazu ein Beispiel, das besonders die szenartigen Bewegungen und Dialoge der Figuren sowie den

³⁹¹ Vgl. allgemein zu „E.T.A. Hoffmanns Stellung zu Drama und Theater“ aus positivistisch geprägter Sicht Mausolf (1920).

³⁹² Barthel (1929), S. 37f.

³⁹³ Pikulik (1993), S. 55.

³⁹⁴ Bönnighausen (1999), S. 107.

³⁹⁵ Gommel (2002), S. 84f.

³⁹⁶ Vgl. Gorski (1980a), S. 42: „Auf jeden Fall erinnert diese Gestaltungstechnik stark an den Aufbau und die Plastizität des Theaterstils [...]. Auch die häufige Wiederkehr der selben Schauplätze (Haus der Scuderi und Haus der Maintenon vor allem) lassen Ähnliches vermuten, grenzen sie doch die Handlung auf enge Räume, wie sie dem Theater eigen sind, ein.“

³⁹⁷ Wigbers (2003), S. 44.

dramatischen Ortswechsel und das Entwerfen neuer ‚Bühnenbilder‘ durch Betreten anderer Räume zum Vorschein bringt:

Die Scuderi stand auf und schritt schweigend langsam im Zimmer auf und nieder, als sinne sie erst nach, was nun zu tun sei. Dann befahl sie dem Baptiste, einen Tragsessel zu holen, der Martiniere aber, sie anzukleiden, weil sie auf der Stelle hin wollte zur Marquise de Maintenon.

Sie ließ sich hintragen zur Marquise gerade zu der Stunde, wenn diese, wie die Scuderi wußte, sich allein in ihren Gemächern befand. Das Kästchen mit den Juwelen nahm sie mit sich.

Wohl mußte die Marquise sich hochverwundern, als sie das Fräulein, sonst die Würde, ja trotz ihrer hohen Jahre, die Liebenswürdigkeit, die Anmut selbst, eintreten sah blaß, entstellt, mit wankenden Schritten. „Was um aller Heiligen willen ist Euch widerfahren?“ rief sie der armen, beängsteten Dame entgegen, die, ganz außer sich selbst, kaum im Stande, sich aufrecht zu erhalten, nur schnell den Lehnssessel zu erreichen suchte, den ihr die Marquise hinschob. [...] (798)

An anderen Stellen markiert in Verbindung mit einem räumlichen auch ein scharfer zeitlicher Einschnitt gleichsam einen dramatischen Akt- oder Szenenwechsel,³⁹⁸ sodass der Eindruck erweckt wird, als würde der Bühnenvorhang kurz zu- und wieder aufgezo-gen, um den Blick auf ein neues Szenenbild freizugeben. So folgt etwa auf die Szene „in den Gemächern der Maintenon“ (806) ein unmittelbarer Kulissenwechsel: „Mehrere Monate waren vergangen, als der Zufall es wollte, daß die Scuderi in der Glaskutsche der Herzogin von Montansier über den Pontneuf fuhr“ (806).

Kulissenhaft dramatisch wirken auch die direkten Reden der Figuren, die mit ihren pathetischen Ausrufen „Ach“ und „O“ und ihrem hypertrophen Gebärden-spiel ganz und gar wie schlechte Schauspieler erscheinen, die ihre Rollen in überzogen theatralischen Auftritten und Deklamationen darbieten und deren Ge-spräche wie gestellte Theaterdialoge anmuten. Die Figuren wirken wie Bühnen-akteure in einer bestenfalls mittelmäßigen Tragödienvorführung. Hierzu einige unterschiedliche Beispiele aus dem Text:

Ach! la Martiniere, ich weiß ja, daß Ihr es seid, liebe Frau, so sehr Ihr Eure Stimme zu verstellen trachtet (781);

sagt mir Frau Martiniere, was ist geschehen? (784)

O hört nur [...], o hört nur erst, wie sich Alles begeben (791);

was wollte der fürchterliche Mensch? – Ach! er war es ja, er war es, derselbe, der Euch in jener schauervollen Nacht das Kästchen brachte! (807)

Geh’ – geh’ – tröste dich nur über den Mörder, den die gerechte Strafe seiner Schandtaten erwartet – Die heilige Jungfrau möge verhüten, daß nicht auf dir selbst eine Blutschuld schwer laste. (818)

³⁹⁸ Gorski (1980a), S. 42, deutet etwas Derartiges bereits an: „Als Akteinteilungen können die Handlungslücken bezeichnet werden, die die Stunden, Nächte, Tage und Wochen angeben.“

Ach nun ist alles verloren! (818)

O mein würdiges, mein hochverehrtes Fräulein, ist denn jede Spur der Erinnerung an mich verfliegen? (822)

O du ewige Macht des Himmels, wie geschah mir, als ich das Engelsbild sah! – Hat je ein Mensch so geliebt als ich! Und nun! – O Madelon! (825)

Redet, o redet (843).

O ich habe es ja gewußt, daß Ihr, Ihr allein mir den Gatten retten würdet (852).

Ach der Glaube an Euch, meine Mutter, stand ja fest in meiner Seele (852).

Exemplarisch lässt sich die Inszeniertheit der Figurenauftritte sowie das übersteigerte Pathos ihrer Deklamationen und ihres Gebärdenspiels auch an der Reaktion der Scuderi auf den Erhalt des Zettels veranschaulichen; die Szene wirkt ganz wie die Darbietung einer schlechten Schauspielerin:

Sie warf einen sprechenden Blick zum Himmel, und sank dann wie halb ohnmächtig in den Lehnstuhl zurück. Erschrocken sprang die Martinieri, sprang Baptiste ihr bei. „O, rief sie nun mit von Tränen halb erstickter Stimme, o der Kränkung, o der tiefen Beschämung! Muß mir das noch geschehen im hohen Alter! Hab ich denn im törichten Leichtsinn gefrevelt, wie ein junges, unbesonnenes Ding? – O Gott, sind Worte, halb im Scherz hingeworfen, solcher gräßlichen Deutung fähig! – Darf dann mich, die ich der Tugend getreu und der Frömmigkeit tadellos blieb von Kindheit an, darf dann mich das Verbrechen des teuflischen Bündnisses zeihen?“ (796f.)

Doch rekurriert die Erzählung nicht allein fast durchgängig auf dramatische Darstellungsmittel, sie reflektiert ihren eigenen Bezug zum Drama auch selbst bereits in systematischer Weise. Einmal ganz abgesehen von der an sich schon nicht eben unbedeutenden Tatsache, dass sie von Gesprächen umrahmt ist, in denen es um das Theater, die Aufführung von Stücken und die Beziehungen zwischen Drama und Erzählung/Novelle geht, und dass ihr fiktiver Autor Sylvester zugleich auch ein Theaterdichter ist, sind auch der Erzählung selbst bereits Hinweise zu ihrer dramatischen Konzeption mit eingeschrieben, die als autoreflexive Kommentare zu verstehen sind. So wird etwa der theatralische und äußerst plastisch und lebhaft geschilderte Besuch Cardillacs in den Gemächern der Maintenon wortwörtlich als ein „Auftritt“ bezeichnet (806). So ist ferner bei der erzählerischen Wiedergabe der Geschichte Brußons durch die Scuderi ausdrücklich von „Szenen“ die Rede: „Mit immer steigendem und steigendem Interesse begannen nun die Szenen mit la Regnie – mit Desgrais – mit Olivier Brußon selbst“ (847). Und so werden dem Leser-Zuschauer schließlich auch immer wieder Szenen vorgeführt, in denen Personen „ein-“, „auf-“ oder „abtreten“, von denen manche zudem wie dramaturgisch notwendige Boten zur Übermittlung von Nachrichten und damit zum Vortreiben des Geschehens auf der Bühne erscheinen:

Es wurde nach Cardillac geschickt, und, als sei er schon auf dem Wege gewesen, trat er nach Verlauf weniger Zeit in das Zimmer. (802)

In dem Augenblick trat Baptiste hinein, bleich und erschrocken, mit der Nachricht, daß Desgrais draußen sei. (819)

[D]a geht die Tür auf und René Cardillac tritt herein. (828)

Endlich ging leise die Türe des Gemachs auf. Desgrais trat herein, hinter ihm Olivier Brußon, fesselfrei, in anständigen Kleidern. Hier ist, sprach Desgrais, sich ehrerbietig verneigend, hier ist Brußon, mein würdiges Fräulein! und verließ das Zimmer. (821)

In tiefen Kummer versenkt, sinnend und sinnend, [...] saß sie [die Scuderi] am späten Abend in ihrem Gemach, als die Martiniere eintrat und den Grafen von Miossens, Obristen von der Garde des Königs, meldete, der dringend wünsche, das Fräulein zu sprechen. (842f.)

Der König stand auf und verließ, Louvois folgend, das Zimmer. [...] Doch nach einigen Minuten trat der König wieder hinein, schritt rasch ein paarmal im Zimmer auf und ab, stellte sich dann, die Hände über den Rücken geschlagen, dicht vor der Scuderi hin und sprach, ohne sie anzublicken, halb leise: Wohl möcht' ich Eure Madelon sehen! (848)

Wie von einer Bühne abtretend verlässt beispielsweise auch Madelon die Szene, indem sie von der Martiniere in den Kulissenhintergrund gebracht wird, während die Hauptdarstellerin Scuderi, als „die Martiniere Madelon fortbrachte, die leise seufzte und jammerte“ (819), allein im Vordergrund des Bühnengeschehens zurückbleibt; dabei wirkt Madelons Rede ganz wie die Deklamation einer Schauspielerin, die ihre tragische Rolle mit übermäßigem Pathos rezipiert, bevor sie schließlich aus der Szene verschwindet: „Ach! – auch *sie* – auch *sie* haben die Grausamen betört. – Ich Elende – armer, unglücklicher Olivier!“ (819) Auf einen kurzen, theatralischen Monolog der Scuderi – „Welcher Geist der Hölle hat mich in die entsetzliche Geschichte verwickelt, die mir das Leben kosten wird!“ (819) – folgt dann schließlich der Auftritt von Baptiste,³⁹⁹ der die Bühne betritt „mit der Nachricht, daß Desgrais draußen sei“ (819), wodurch das Bühnengeschehen wiederum vorangetrieben wird, usw.

Aus den räumlich-zeitlichen Einschnitten zusammen mit den Wechseln der auftretenden Personen, den teils sogar durch ‚Boten‘ angekündigten neuen Figurenauftritten, lässt sich für die Erzählung ein ganzer „Szenenplan“ erstellen, wie er unter Punkt 2.6.3.4. wiedergegeben wird. Aus diesem Szenenplan gehen auch einige Ergebnisse zum Handlungsort hervor: Abgesehen allein von den Außenszenen auf dem Pontneuf und in der Straße Nicaise, die sich gleichsam vor einem künstlichen Stadtprospekt als Bühnenhintergrund abwickeln,⁴⁰⁰ spielen sämtliche Szenen der Erzählung in den fast immer gleichen geschlossenen Innenräumen, wobei sich die Auftritte vor allem auf die Zimmer im Haus der Scuderi⁴⁰¹ und die Gemächer der Maintenon im königlichen Schloss⁴⁰² als die beiden Hauptschau-

³⁹⁹ Vgl. 819: „In dem Augenblick trat Baptiste hinein“.

⁴⁰⁰ Vgl. auf dem beigefügten Szenenplan (2.6.3.4, S. 210f.) die Szenen 5 u. 7.

⁴⁰¹ Vgl. auf dem Plan die Szenen 1, 2, 6, 8, 11, 12, 14 u. 18.

⁴⁰² Vgl. Sz. 3, 4, 16 u. 17.

plätze verteilen; daneben finden auch Auftritte bei dem Polizeipräsidenten la Regnie, in der Conciergerie sowie bei dem Advokaten d'Andilly statt.⁴⁰³ Immer aber wirken die verschiedenen Räume wie Theaterzimmer, die Schauplätze wie artifizielle Bühnenbilder.⁴⁰⁴

In *Das Fräulein von Scuderi* wird somit letzten Endes eine gezielt kulissenhafte Welt geschaffen. Der Text selbst erscheint als inszeniert, die Handlung als bloß aufgeführt, und die Figuren treten nicht mehr als natürliche und eigenständig handelnde Personen auf, sondern nur noch als Theaterakteure, die die ihnen zugewiesene Rolle spielen. Allgemeiner manifestiert sich in der Kulissenhaftigkeit der Welt, nach der Hoffmanns Erzählung durchgehend gestaltet ist, wohl auch der Ausdruck einer grundlegenden Daseinserfahrung des Menschen, der zu seiner eigenen Umgebung keinen inneren Bezug mehr findet, der isoliert im weiten Raum steht und dem die Welt selbst mit einmal als fremd und wesenlos begegnet. Und so scheint in der Darstellung der Welt als eines künstlichen und sinnentleerten Bühnenspiels schließlich auch jede Vorstellung einer göttlichen Beseeltheit der Natur – sowie der einstige Traum von der Größe des Individuums – unwiederbringlich verloren.

In den „Vorbemerkungen“ zum 8. Band seiner Hoffmann-Ausgabe (*Die Serapions-Brüder* IV, 1925) weist C.G. v. Maassen darauf hin, dass sich die Erzählung *Signor Formica* „durchweg aus Lustspielmotiven zusammensetzt und sich ganz wie ein erzähltes Lustspiel liest“.⁴⁰⁵ Unter Verweis auf diese Anregung wirft Winfried Sdun auch einen neuen Blick auf einen anderen Text Hoffmanns, nämlich auf das *Capriccio Prinzessin Brambilla*. Sdun weist nach, dass der Erzählung um die römische Prinzessin eine „immanente Komödienstruktur“ zu Grunde liege und dass sie insgesamt „als eine erzählte Komödie angelegt ist“.⁴⁰⁶ Zu den dramatischen Komponenten des *Capriccios* gehören für Sdun „der rein szenische Aufbau“, „die ausgeprägt komödienhaften Elemente“, „die Zwischenbemerkungen Hoffmanns, die wie Regieanweisungen wirken“, „die dekorativen Bilder z.B. des Palastes Pistoja, die kulissenhaft sind“, wie auch „die überwiegend wörtlichen Reden sowie das Monologisieren der Figuren“: „Die ‚Brambilla‘ ist also ganz wie ein Drama angelegt, nur daß dieses Stück äußerlich die Form einer Erzählung zeigt“.⁴⁰⁷ Auch Heide Eilert führt in ihrer Studie zum „Theater in der Er-

⁴⁰³ Vgl. Sz. 9, Sz. 10 sowie Sz. 13 u. 15.

⁴⁰⁴ Vgl. etwa 848 im Schloss: „Der König, im Begriff, etwas zu erwidern, wandte sich auf ein Geräusch um, das an der Türe entstand. Louvois, der eben im andern Gemach arbeitete, sah hinein mit besorglicher Miene. Der König stand auf und verließ, Louvois folgend, das Zimmer. [...] Doch nach einigen Minuten trat der König wieder hinein, schritt rasch ein paarmal im Zimmer auf und ab“ etc. Die Scuderi „trippelte dann, so schnell sie es in den schweren Kleidern vermochte, nach der Tür und rief hinaus, der König wolle Madelon Cardillac vor sich lassen, und kam zurück und weinte und schluchzte vor Entzücken und Rührung.“

⁴⁰⁵ HKA₈ XI.

⁴⁰⁶ Sdun (1961), bes. S. 75-78, hier S. 75 u. S. 77.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 75.

zählkunst“ bei Hoffmann aus, „daß in ‚Prinzessin Brambilla‘ nicht nur von der Komödie erzählt wird, sondern daß dies zugleich in der Form einer ‚erzählten Komödie‘ geschieht“; während Sdun sich vor allem auf die „szenische Gestaltungsweise“ und die „Einheit von Ort und Zeit“ bezog, zeigt Eilert – unter Rückgriff auf das Komödienschema Northrop Fryes – „Strukturmerkmale einer ‚erzählten Komödie‘ an Motivik, Handlungsführung und Personenkonstellation des *Capriccios*“ auf.⁴⁰⁸

Winfried Sdun hatte bei seinen Ausführungen zur immanenten Komödienstruktur der *Prinzessin Brambilla* mit der Vermutung geschlossen, dass sich „sicher auch hinter anderen Erzählungen die Form eines Dramas“ verberge.⁴⁰⁹ Und in der Tat kann nun auch die Erzählung *Das Fräulein von Scuderi*, wie die hier dargestellten Befunde nahelegen, als ein erzähltes Drama verstanden werden, und zwar als ein solches, das seinen eigenen Bezug zur Dramengattung selbst schon reflektiert. Hier kommt mithin die gesteigerte Ebene der Selbstreflexion der Literatur hinzu. Auf dieser Ebene ist dem Text zugleich eine immanente Dramaturgie mit eingeschrieben, zu der insbesondere der im Folgenden zu erörternde strukturelle Bezug zu der Poetik des Aristoteles gehört.

2.6.3.2 *Eigenartiges ‚Erkennen‘: Scuderi, ‚Anagnórisis‘ und die Tragödienpoetik des Aristoteles*

Die innere Verwandtschaft zwischen Drama und Novelle, wie sie auch Wolfgang Rath in seiner Novellendarstellung in den Vordergrund rückt,⁴¹⁰ zeigt sich noch daran, dass in beiden oftmals ein gemeinsames Element anzutreffen ist: die Peripetie oder der Wendepunkt. Die Definition der dramatischen Peripetie geht auf die *Poetik* des Aristoteles zurück (um 335 v. Chr.), die sich in dem überlieferten Teil vor allem mit den Gesetzen der Tragödie befasst. Im 10. Kapitel seiner *Poetik* führt Aristoteles aus, dass die „Wende“ der Tragödie,⁴¹¹ wenn sie „kompliziert“ ist, „mit einer Wiedererkennung oder Peripetie oder beidem verbunden ist“ (Ar 33). Im 11. Kapitel folgt darauf eine Definition der beiden Begriffe: „Die Peripetie ist [...] der Umschlag dessen, was erreicht werden soll, in das Gegenteil [...]“ – „Die Wiedererkennung ist, wie schon die Bezeichnung andeutet, ein Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis [...]. Am besten ist die Wiedererkennung, wenn sie zugleich mit der Peripetie eintritt [...]“ (Ar 35). Die „Wiedererken-

⁴⁰⁸ Eilert (1977), bes. S. 126-137, hier S. 127.

⁴⁰⁹ Sdun (1961), S. 78.

⁴¹⁰ Vgl. Rath (2000), etwa S. 15: „Sie [die Novelle] ist eine Erzählung in dramatischer Form unter Betonung eines Neuen, Unerhörten“; oder S. 21: „Die Novelle ist die epische Form, die dem Drama am nächsten verwandt ist“.

⁴¹¹ Vgl. zur Bedeutung dieser dramatischen „Wende“ für den „Wendepunkt“ der Novelle auch Rath, ebd., S. 25: „Nachhaltige Bedeutung erfährt damit der Wendepunkt in seiner Bestimmung als das Überraschende, das Staunen, das Unbegreifliche.“

nung“ oder ‚Anagnórisis‘, die „Jammer oder Schaudern“ bewirkt und die „das Unglück und das Glück“ herbeiführt, ist nach Aristoteles prinzipiell eine „Wiedererkennung von Personen“ (Ar 35). Und im 16. Kapitel seiner Poetik nennt Aristoteles schließlich als eine der „Arten der Wiedererkennung“ die Wiedererkennung durch „Erinnerung“: „Die dritte Art vollzieht sich auf Grund der Erinnerung, dadurch, daß man bei einem Anblick etwas bemerkt“ (Ar 51).

Um eine solche Wiedererkennung durch Erinnerung handelt es sich nun auch an der Stelle im *Fräulein von Scuderi*, wo die Titelfigur in Olivier Brußon den Sohn ihrer einstigen Pflgetochter Anne Guiot erkennt. Es gibt in der Erzählung noch andere wichtige Erkenntnis-Szenen, namentlich die (zumindest angebliche) Entlarvung Cardillacs, wie sie in Brußons Binnenerzählung geschildert wird,⁴¹² doch die für den äußeren Gang der Handlung entscheidende Wiedererkennungsszene ist eben diejenige zwischen der Scuderi und Olivier. Als dieser vor sie tritt, um sein Geständnis abzulegen, spricht er: „O mein würdiges, mein hochverehrtes Fräulein, ist denn jede Spur der Erinnerung an mich verfliegen?“ (822) Noch aber ist die „Erinnerung“ des Fräuleins offenbar nur dunkel und unbestimmt: „Die Scuderi, ihn noch aufmerksamer betrachtend, erwiderte, daß sie allerdings in seinen Zügen die Ähnlichkeit mit einer von ihr geliebten Person gefunden“ (822). Als Olivier dann jedoch den Namen seiner Mutter nennt, erkennt die Scuderi ihn schließlich wieder:

Habt Ihr denn Anne Guiot ganz vergessen? – ihr Sohn Olivier – der Knabe, den Ihr oft auf Euern Knien schaukeltet, ist es, der vor Euch steht. „O um aller Heiligen willen!“ rief die Scuderi, indem sie mit beiden Händen das Gesicht bedeckend in die Polster zurücksank. (822)

O entsetzlich, rief die Scuderi, als sie sich einigermaßen wieder erholt hatte, o entsetzlich! – Olivier bist du? – der Sohn meiner Anne! (823)

Die Elemente der klassischen Tragödie, wie sie Aristoteles in Hinblick auf die ‚Anagnórisis‘ beschrieben hat, sind hier allesamt vereint: die „Erinnerung“; das plötzliche „Wiedererkennen“ einer „geliebten Person“; der „Jammer“ oder das „Schaudern“, die aus der derzeitigen Situation hervorgehen („o entsetzlich!“); und schließlich auch die durch die Wiedererkennung bewirkte „Wende“, die hier – vordergründig – nicht zum Tragischen, sondern zum glücklichen Ausgang führt. Dabei hat die große Wiedererkennungsszene im *Fräulein von Scuderi* allerdings einen Haken. Man muss sich doch die Frage stellen, warum das Fräulein ihren einstigen Pflegling Olivier nicht schon längst erkannt hat, und zwar an seinem Namen. Über ihr früheres Verhältnis zu dem Jungen heißt es in der Erzählung: „Einen Abgott machte die Scuderi aus dem kleinen Olivier, den sie Stunden, Tage lang der Mutter entriß, um ihn zu lieblosen, zu hätscheln“ (822). Bei dieser einst so engen Bindung an den „kleinen Olivier“ muss es doch hoch verwundern, dass der Scuderi nicht die leiseste Erinnerung kommt, als Desgrais ihr zu Beginn ausdrücklich den vollen Namen ihres früheren Herzenskindes nennt:

⁴¹² Vgl. 826: „Es ist Cardillac!“

„Olivier Brußon ist der Mörder“ (809). Ebenso befremdlich ist es dann, dass die Scuderi, die offenbar mit Namen nicht viel anzufangen weiß, Olivier bei der Wiederkehrszene nicht so recht an seinen „Zügen“ erkennen kann, paradoxerweise aber wohl an der Nennung eines anderen Namens („Habt Ihr denn Anne Guiot ganz vergessen?“). Zumindest verwunderlich ist auch Oliviers Verhalten, dem es bei seiner Rückkehr nach Paris und bis zu seiner Einkerkung auch nicht im Entferntesten in den Sinn kommt, seine geliebte und „hochverehrte[...]“ Pflegemutter aufzusuchen, die er einst „eben so gern“ hatte wie seine eigene „Mutter“ (822). Zusammengenommen wirkt dies alles im Grunde doch höchst eigenartig, und so erweist sich letzten Endes, dass die große Wiedererkennungsszene im *Fräulein von Scuderi* nur noch eine Kontrafaktur des klassischen Musters darstellt: Die Erkenntnis will nicht so recht in Gang kommen, der Erinnerung muss auf die Sprünge geholfen werden, das Pathos des Wiedersehens ist beim besten Willen nicht mehr ernst zu nehmen, und „Jammer oder Schaudern“ sind nicht mehr die eines großen tragischen Helden, sondern das Gejammer eines mit „Riechfläschchen“ (807) bewaffneten ältlichen Fräuleins.

Wenn Aristoteles also im 24. und 25. Kapitel seiner *Poetik* über die „Dichtkunst“ schreibt:

Die Fabeln dürfen nicht aus ungereimten Teilen zusammengefügt sein, sondern sollen nach Möglichkeit überhaupt nichts Ungereimtes enthalten. (Ar 85)

Wenn ein Dichter Unmögliches darstellt, liegt ein Fehler vor. (Ar 87)

Die Stellen, die Widersinniges auszudrücken scheinen, muß man ebenso prüfen, wie man bei wissenschaftlichen Auseinandersetzungen die Gründe des Gegners prüft (Ar 93).

So scheint bei Hoffmann in der Kontrafaktur der klassischen ‚Anagnórisis‘ eine weitere Reflexion des eigenen literarischen Modells angelegt zu sein, dem nur noch das „Ungereimte“, „Widersinnige“ und „Unmögliche“ zu gestalten bleibt und das daher auch jenem archetypischen Modell, wie es Aristoteles stellvertretend beschreibt, eine schmerzliche Absage erteilt.

2.6.3.3 Die „Hochzeit“ und das vordergründige Komödienende der Erzählung

Bis hierher erscheint *Das Fräulein von Scuderi* ganz wie eine erzählerisch umgesetzte Tragödie: Da ist das tragische Geschehen um Olivier und Madelon, die fatale und zunächst ausweglos scheinende Entwicklung der Ereignisse; da sind die entscheidende Wende (Peripetie) und Wiedererkennung („Anagnórisis“) als klassische Elemente der Tragödie, in denen sich hier allerdings ein glücklicher, untragischer Ausgang bereits andeutet; da ist neben der strukturellen Analogie zur Tragödienpoetik des Aristoteles schließlich auch die explizite Bezugnahme auf das Tragödienkapitel aus Boileaus Dichtungslehre. Ganz im Gegensatz dazu gestaltet sich das Ende der Erzählung indessen – vordergründig – als ein typisches Komödienende, bei dem sich die tragischen Ereignisse zuletzt, wie es scheint, zu

einem siegreichen ‚Guten‘ lösen. In der Schlusszene der Erzählung⁴¹³ treten mit der Retterin Scuderi, ihren Hausleuten Martinieri und Baptiste sowie den Helden Olivier und Madelon noch einmal alle Figuren auf, die – bei der ersten Lektüre – als Repräsentanten des ‚Guten‘ aufgefasst wurden und die mit ihrem gemeinsamen finalen Auftritt die neu etablierte Ordnung verkörpern und endlich die Widerstände verabschieden, die dem angestrebten Ziel entgegengewirkt haben.⁴¹⁴ Hierin rekurriert die Erzählung vordergründig auf ein urtypisches Komödien-schema, wie es seit der Antike besteht und wie es Northrop Frye in seinen Darstellungen beschrieben hat.⁴¹⁵ Zu einem solchen Komödien-schema gehört schließlich auch die „Hochzeit“ Oliviers und Madelons ganz am Ende des Textes (852), die sinnbildlich eine neue Gesellschaft oder Gemeinschaft repräsentieren und diese stellvertretend legitimieren, ja buchstäblich ‚absegnen‘ soll: „Nach wenigen Tagen wurden sie verbunden durch den Segen des Priesters“ (852). Über das archetypische Komödienende schreibt Frye:

Die Erscheinung dieser neuen Gesellschaft wird häufig durch eine festliche Zusammenkunft oder Zeremonie signalisiert, die entweder am Ende des Stückes stattfindet oder als unmittelbar bevorstehend anzunehmen ist. Meistens ist es eine Hochzeit [...].⁴¹⁶

Angesichts der zutiefst ambivalenten und beunruhigenden Bedeutungssubstrate, die, wie gesehen, in Hoffmanns Erzählung über das Ende hinaus fortbestehen, erweist sich der unbeschwerte Komödienabschluss jedoch letztlich als eine Scheinidylle, die das fundamentale Unbehagen des Textes an der Welt in keiner Weise zu überdecken vermag und die nur noch als eine gekonnt aufgesetzte Truglösung erscheint.

2.6.3.4 Szenenplan

Der Szenenentwurf ist nicht als ein rigide befolgter Aufbauplan des Autors zu verstehen, sondern als eine rekonstruierende Skizze der wichtigsten plastisch dargestellten Szenen im Text:

⁴¹³ Vgl. dazu im angefügten Szenenplan (2.6.3.4, S. 210f.) Szene 18.

⁴¹⁴ Vgl. 852: „Die Martinieri kam der Scuderi entgegen mit raschen Schritten, hinter ihr her Baptiste, Beide mit vor Freude glänzenden Gesichtern, Beide jauchzend, schreiend: Er ist hier – er ist frei! – o die lieben jungen Leute! Das selige Paar stürzte der Scuderi zu Füßen.“

⁴¹⁵ Vgl. deskriptiv zu diesem Komödien-schema Frye (1964) [engl. 1957], S. 165-188, und Frye (1966) [engl. 1965], S. 92-100.

⁴¹⁶ Frye (1964) [engl. 1957], S. 166.

Szene	Ort	Zeit
1 Martiniere und der Fremde (780-783) Auftritt Baptiste (783-85)	Haus der Scuderi	Mitternacht – Herbst 1680
2 Hausleute und Scuderi (795-798)		
3 Scuderi und Maintenon (798-805) Auftritt Cardillac (802-804)	„In den Gemächern der Maintenon“	„am andern Morgen“
4 Scuderi trägt der Maintenon und dem König ihre „Verse“ vor (806)		Am „folgenden Abend“
5 Scuderi in der „Glaskutsche“, Zettelübergabe (806f.)	Pontneuf	„Mehrere Monate“ später
6 Die „schönen Geister von ganz Paris“ (807f.)	Haus der Scuderi	„andern Tages“
7 Vor dem Hause Cardillacs, Brußon wird „fortgeschleppt“, Madelon (808-810)	„Straße Nicaise“	Am „andern Morgen“
8 Scuderi und Madelon (810f.)	Haus der Scuderi	Stunden später
9 Scuderi und la Regnie (813-817)	Bei dem Präsidenten	Etwas später
10 Scuderi im Gefängnis, Begegnung mit Brußon (817)	„In der Conciergerie“	„zwei Stunden“ später
11 Scuderi und Madelon (818) Auftritt Desgrais (819-821)	Haus der Scuderi	Gleich darauf
12 Scuderi und Brußon, Wieder- erkennung, Geständnis (821-840) „Brief“ an la Regnie, Antwort (841)		„um Mitternacht“
13 Scuderi und d’Andilly (842)	Bei d’Andilly	Im Anschluss
14 Scuderi und Miossens (843-845)	„in ihrem Gemach“	„am späten Abend“
15 Scuderi geht mit Miossens erneut „zu d’Andilly“ (845f.)	Bei d’Andilly	Gleich darauf
16 Scuderis Auftritt vor dem König (846-849) Auftritt Madelon (848f.)	„in den Gemächern der Maintenon“	„zur Stunde, da eben der König zugegen“
17 Scuderi wird erneut zum König gerufen (851f.)	In den „Gemächern“ der Maintenon	„Beinahe ein[en] Monat“ später
18 Schluss-Szene: Scuderi, Olivier, Madelon, Martiniere, Baptiste (852)	Haus der Scuderi	Gleich im Anschluss

Die Einteilung wurde auf Basis der Personen-, Orts- und Zeitwechsel vorgenommen. Mit jeder neuen Szene ändert entweder der Ort oder die Zeit oder beides. Figurenwechsel ohne gleichzeitige Änderung von Ort oder Zeit wurden als neue Auftritte innerhalb einer Szene dargestellt.

Natürlich erhebt der Szenenplan als solcher keinen Anspruch auf absolute Verbindlichkeit; der Überblick soll nur in möglichst anschaulicher Form einen Eindruck des stark dramatischen Charakters der Gesamterzählung vermitteln. Auch bei der Anzahl der 18 Szenen handelt es sich nicht um einen absoluten Wert. Vielmehr könnte man gegebenenfalls die eine oder andere kleinere Szene hinzufügen oder umgekehrt einige der angeführten Szenen weglassen, da sie weniger plastisch oder prägnant sind als andere. So handelt es sich etwa bei der Szene 4 nur um eine kurze Zwischenszene, während die Szenen 6 und 8 im Text weniger plastisch ausfallen als die anderen.

2.6.4 Gattungsfusion. Antike Muster und mittelalterlicher Sang – Schehrežād und die fernöstliche Märchentradition

So wie Hoffmanns „Erzählung“ ihre eigene Novellenhaftigkeit reflektiert und damit zugleich zu Gattungsfragen um des Autors Zeit implizit Stellung bezieht, so kommentiert sie gleichzeitig auch die ihr innewohnende Dramenform und die in ihr gestalteten Interdependenzen zwischen Drama und Novelle, wie sie ebenfalls in der zeitgenössischen Gattungsdiskussion besprochen wurden. Vor diesem Hintergrund gewinnt auch die Bemerkung des Serapions-Bruders Lothar erneut an Bedeutung, der im Anschluss an *Das Fräulein von Scuderi* ja gerade auf das „Novellenartige“ hindeutet, das im Gegensatz zur „eigentlichen Erzählung“ den „Keim“ des Dramatischen oft schon in sich berge (855). *Das Fräulein von Scuderi* ist sowohl eine „Erzählung“, wie sie sich im Untertitel selbst bezeichnet, als auch ein novellenhafter und dramenartiger Text. Literarische Gattungstraditionen finden bei dieser Art von Formexperiment nur noch als Baumaterial Verwendung: In derselben Weise, wie die Erzählung mit verschiedenen literarischen Vorgängertexten und mit historischen Quellen arbeitet, arbeitet sie auch mit unterschiedlichen Gattungsmustern, -formen und -elementen. Dadurch werden im *Fräulein von Scuderi* eigenartige Gattungskreuzungen vollzogen, die den heterogenen Charakter des Textes noch verstärken.

Neben den Rekursen auf novellistische und – vor allem antike – dramatische Muster lassen sich in Hoffmanns Erzählung zudem Reminiszenzen an bestimmte Dichtungsformen des Mittelalters finden. So heißt es etwa in Oliviers Bericht nach der unglücklichen Trennung von der Geliebten: „Zur Nachtzeit umschlich ich Cardillacs Haus, wähnend, daß Madelon meine Seufzer, meine Klage vernehmen, daß es ihr vielleicht gelingen werde, mich vom Fenster herab unbelauscht zu sprechen“ (826). Darin reproduziert sich recht detailgetreu die aus der mittelalterlichen Minnedichtung bekannte Situation der Trennung von einer unerreichbaren Geliebten, unter deren Fenster der Minnesänger seine „Seufzer“ und seine „Klage“ hervorbringt, was in Hoffmanns Text eine gewisse komische Note

erhält, da der Vergleich, auf Olivier bezogen, doch reichlich unangemessen wirkt. Auch an einer anderen Textstelle finden sich Reminiszenzen an die Dichtungen des Mittelalters. Nachdem Olivier seinen Bericht beendet hat und es zum nächtlichen Wiedersehen zwischen ihm und Madelon kommt, schwelgen die beiden „in der Seligkeit des innigsten Liebesbündnisses“ (840). Mit Anbruch des Tages aber müssen sie voneinander Abschied nehmen: „Die hellen Strahlen des Morgens brachen durch die Fenster. [...] Die Liebenden mußten sich trennen“ (840). Hierin wiederholt sich die Situation des mittelalterlichen Tagelieds, das seinen Namen bekanntlich dem darin besungenen Umstand verdankt, dass die nächtlich wieder vereinten Liebenden sich bei Tagesanbruch, mit dem Einbrechen der ersten „Strahlen des Morgens“, trennen müssen. Auch hier gleitet die Situation jedoch unwillkürlich ins Grotesk-Komische ab: Während die Liebenden im Tagelied wegen der nahenden Rückkehr des Ehegatten voneinander Abschied nehmen müssen, wird die Trennung im *Fräulein von Scuderi* durch Desgrais veranlasst, der „leise an die Türe des Gemachs“ klopft und daran gemahnt, „daß es Zeit sei, Olivier Brußon fortzuschaffen“ (840). Durch den Rekurs auf urtypische Situationen der Gattungen Minnesang und Tagelied verweist der Text also neben antiken Mustern und Elementen (der griechischen Tragödie, der ‚Anagnórisis‘, der bis auf die Antike zurückgehenden Komödienlösung, usw.) auch auf Dichtungsformen des Mittelalters, die auffälligerweise vor allem für die Schilderung der Liebesgeschichte verwendet werden, die jedoch ebenfalls der Lage nicht mehr angemessen erscheinen und nur noch in komisch gebrochener Form wiedergegeben werden. Für die Verschmelzung von Antike und Mittelalter findet die Erzählung selbst schon eine Chiffre. Im *Fräulein von Scuderi* wird, wie bereits erwähnt, mehrfach beim „heiligen Dionys“ (795, 851) bzw. beim „St. Dionys“ (844) geschworen. In der eigenartigen Amalgamierung des christlichen Heiligen Denis mit dem antiken Gott Dionysos lässt sich ein selbstreflexiver Kommentar zu der texteigenen Kontamination von Elementen beider Epochen erkennen.

Die Amalgamierung und Konfusion der Gattungen ist vollkommen, wenn man in Betracht zieht, dass das Fräulein von Scuderi in ihrem Bestreben, durch Erzählen „Aufschub“ (846) zu erlangen, bei ihrem finalen Auftritt vor dem König schließlich auch wie eine zweite Scheherezâd erscheint, worin eine zusätzliche poetologische Reflexion auf die fernöstliche Märchentradition der *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* angelegt sein mag, von denen in dem an *Die Brautwahl* anschließenden Gespräch der Serapions-Brüder noch in ausdrücklicher Bewunderung als von „jenem ewigen Buch“ die Rede ist.⁴¹⁷ So wie die Scuderi als „Braut“ in Szene tritt und sich mit „köstlichem Geschmeide“ und einem „Schleier“ „schmückt[...]“ (847), so „schmückte“ sich ja auch Scheherezâd „bräutlich und ging zum König“, um nur Aufschub und, wenn möglich, gar „Ret-

⁴¹⁷ SW₄ 721: „Was aber die Märchen der Tausend und Einen Nacht betrifft [...]. All die Schuster, Schneider, Lastträger, Derwische, Kaufleute etc., wie sie in jenen Märchen vorkommen, sind Gestalten, wie man sie täglich auf den Straßen sah [...], so kommt es, daß wir glauben, jene Leute [...] wandelten noch unter uns. So groß ist die Macht der Darstellung in jenem ewigen Buch.“

tung“ zu erlangen (TN₁ 31).⁴¹⁸ Wo in dem Auftritt der Scuderi aber ein Verweis auf die orientalische Märchentradition der *Tausendundein Nächten* gestaltet ist, da fällt gerade in Hinblick auf das äußere Bild der jeweiligen ‚Märchenerzählerin‘ ein betont scharfer Kontrast auf, nämlich zwischen der alten, ‚tadellos‘ jungfräulichen Dame einerseits und der jungen, sinnlichen Schehrezâd andererseits. Die Gegenüberstellung entfaltet damit eine pointiert komische Wirkung und zieht die Scuderi-Gestalt letztlich immer weiter in den Bannkreis des Parodistischen: Durch den doch eher unvoreilhaften Vergleich mit Schehrezâd mokiert sich der Text erneut über seine eigene Titelfigur.

2.6.5 ‚Mise en abyme‘ in anderer Gattungsform: Das „Gedicht“ als werkinterne Zusammenfassung der Gesamterzählung

Exemplarisch spiegelt sich die eigentümliche Mischung aus Antikem und Mittelalterlichem, wie sie oben besprochen wurde, auch in jenem „Gedicht“ wider, das die „gefährdeten Liebhaber“ dem König gegen Anfang der Erzählung überreichen lassen (793) und das eben als „Gedicht“ zudem eine weitere Gattungsform ins Spiel bringt. Auf der kryptischen Ebene der Selbstreflexion kann dieses Gedicht, wenn man genau hinsieht, als eine werkinterne Zusammenfassung der gesamten Erzählung gelesen werden. Darin klagen die Liebhaber,

daß, gebiete ihnen die Galanterie, der Geliebten ein reiches Geschenk zu bringen, sie allemal ihr Leben daran setzen müßten. Ehre und Lust sei es, im ritterlichen Kampf sein Blut für die Geliebte zu verspritzen; anders verhalte es sich aber mit dem heimtückischen Anfall des Mörders, wider den man sich nicht wappnen könne. Ludwig, der leuchtende Polarstern aller Liebe und Galanterie, der möge hell-aufstrahlend die finstre Nacht zerstreuen, und so das schwarze Geheimnis, das darin verborgen, enthüllen. Der göttliche Held, der seine Feinde niedergeschmettert, werde nun auch sein siegreich funkelndes Schwert zücken, und wie Herkules die Lernäische Schlange, wie Theseus den Minotaur, das bedrohliche Ungeheuer bekämpfen, das alle Liebeslust wegzehre, und alle Freude verdüste in tiefes Leid, in trostlose Trauer. (793f.)

Die merkwürdige und offensichtlich doch auch nicht besonders gelungene Mischung aus mittelalterlichen Vorstellungen („im ritterlichen Kampf sein Blut [...] zu verspritzen“ usw.) – auch hier auf die Werbung um die „Geliebte“ bezogen – und antiken Elementen („Der göttliche Held“, „wie Herkules die Lernäische Schlange, wie Theseus den Minotaur“), die in diesem Gedicht vorherrscht, ist zu verstehen als eine Reflexion der Erzählung auf ihr eigenes Kompositionsverfah-

⁴¹⁸ Um Hoffmanns Zeit hatte Johann Heinrich Voß nach der Übertragung ins Französische durch Antoine Galland auch eine deutsche Übersetzung von *Die tausend und eine Nacht* geliefert (6 Bde., Bremen 1781-85; Raubdruck davon: Wien u. Prag 1811).

ren, das ja ebenfalls – unter anderem – Mittelalterliches und Antikes in grotesker Weise zusammenführt. Das „Gedicht“ ist aber noch weit mehr als dies. Es antizipiert bereits wesentliche Handlungselemente des Textes, noch bevor ein Cardillac überhaupt in Erscheinung tritt, und stellt als ein textimmanentes Stück Literatur, als ein Werk im Werk, zugleich eine zusammenfassende Miniatur der Gesamterzählung dar. Hier ist von dem „Anfall des Mörders“ die Rede, „wider den man sich nicht wappnen könne“, und der Graf von Miossens tut es später doch. Hier wird auch schon auf „die finstre Nacht“ hingedeutet, die sich über Paris legt und in der auch Olivier, wie er selbst sagt, seinen Meister schauen wird, auf „das schwarze Geheimnis, das darin verborgen“ und das nur der König „enthüllen“ könne, so wie ja auch Olivier, der „göttliche Held“, sein „Geheimnis“ (842 u.a.) hegt und schließlich durch den König befreit wird. Das Wichtigste aber: Mit dem Verweis auf „Theseus“ und „den Minotaur“, den dieser der mythischen Sage nach in dem von Daedalus erbauten Labyrinth zu Knossos auf Kreta tötete, wird bereits das „Labyrinth des Verbrechens“ vorweggenommen, in dem Olivier seinem eigenen Bericht zufolge bei Cardillac „[g]efangen“ ist (835).⁴¹⁹ In dem werkinternen „Gedicht“ sind mithin von allem Anfang an bereits wesentliche Züge des Handlungsplans der Gesamterzählung enthalten und gleichsam in verkleinertem Maßstab auf die Ebene der Figuren verlagert. Dieses Verfahren ließe sich mit André Gide als eine typische ‚Mise en abyme‘ beschreiben. In seinem *Journal* von 1893 (unter „La Roque“) schreibt Gide:

J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Méniñes* de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie ; et ailleurs dans bien d'autres pièces. (AG 41)

Anschließend zieht Gide einen Vergleich mit der Heraldik, aus welchem er den Begriff ‚Mise en abyme‘ zur Kennzeichnung des Verfahrens ableitet: „Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, [...] c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second 'en abyme'“ (AG 41). Weitergeführt hat Jean Ricardou die Beschreibung dieses Verfahrens in seinen Ausführungen zum *Nouveau Roman*. Ricardou bezeichnet die ‚Mise en abyme‘ als „eine Art Zusammenfassung“ („une sorte de résumé“) der gesamten Geschichte⁴²⁰ und stellt die subversive Gewalt wie auch den selbstreflexiven Charakter des Vorgangs heraus:

⁴¹⁹ Demnach erscheint Olivier hier bildlich in der Rolle des „Theseus“, während Cardillac – eigenartigerweise – in der des „Minotaur“ erscheint, der von Theseus getötet wurde.

⁴²⁰ Ricardou (1967), S. 172.

[...] la mise en abyme est avant tout la révolte structurelle d'un fragment du récit contre l'ensemble qui le contient. [...] Dès que le récit se conteste, il se pose donc aussitôt comme récit, il évite certain obscurantisme. En quelque manière il se présente comme la prise de conscience du récit par lui-même.⁴²¹

Einen Akt der Selbstreflexion stellt die ‚Mise en abyme‘ auch im *Fräulein von Scuderi* dar. Auch hier durchbricht sie den gegebenen Rahmen und gefährdet dadurch die Einheit und Ganzheit des Textes, indem sie gleichsam sein eigenes Duplikat darstellt, ihn vervielfacht und ihn lange vor seinem Ende bereits zusammenfassend wiederholt. Auch hier geschieht dies über eine Antizipation, die den zeitlichen Ablauf durcheinanderwirft und die schon laut Ricardou zum Verfahren der ‚Mise en abyme‘ gehört („par anticipation“⁴²²). Die Antizipation ist Teil der Selbstreflexion in dem Maße, als der Text durch sie, dem Ende vorgreifend, auf sich selbst verweist. So enthält – in der Erzählung – auch beispielsweise die Beschreibung von Oliviers allererstem Auftritt bereits die zentralen Instrumente der Verbrechenshandlung, Gift und Dolch, noch bevor die Giftmord- und Erstechungsserien überhaupt erst geschildert werden: „Und damit zog er, giftige Blicke schießend, auf die zum Tode geängstete Frau, das Stilet heraus“ (783).

2.6.6 ‚Le récit abymé‘: Selbstspiegelung als Selbstvernichtung – Abgrund und Schwindel

Bei genauem Hinsehen finden sich innerhalb der Erzählfiktion *Das Fräulein von Scuderi* eine Vielzahl von Elementen, die auf autoreflexiver Ebene zugleich auf das Werk selbst verweisen, in das sie eingelagert sind. So kann etwa die in der Erzählung erwähnte Druckausgabe von „Desgrais Geschichte“, die ja gleichfalls die „Geschichte“ des *Fräulein von Scuderi* bildet, als eine verkleinerte Spiegelung des Werkes im Werk, als eine Art „Buch im Buch“⁴²³ oder ein Miniatur-exemplar des Textes im Text selbst verstanden werden, womit zugleich eine selbstkarikierend unbescheidene Reflexion des Autors, des ‚Teufels-Hoffmann‘, die Rezeptions- und Absatzsituation der eigenen Erzählung antizipiert:

Man kann es sich denken, daß Desgrais Geschichte mancherlei tollen Schmuck erhielt. Die Erzählung davon mit einem Holzschnitt darüber, eine gräßliche Teufels-gestalt vorstellend, die vor dem erschrockenen Desgrais in die Erde versinkt, wurde gedruckt und an allen Ecken verkauft. (793)

⁴²¹ Ebd., S. 181f.

⁴²² Ebd., S. 176.

⁴²³ Vgl. in weiterem Zusammenhang zum selbstreflexiven Modell vom „Buch im Buch“ bei Cervantes, Wieland, Flaubert, Wilde, Unamuno, Borges, Eco, Calvino, aber auch in Hoffmanns *Brautwahl*: Loquai (1999a).

So lässt sich aber auch das „Kunststück“ (834) von Cardillacs Haus als eine immanente Reflexion der gesamten Erzählung, also des ‚Kunstwerks‘ selbst interpretieren, das ja, wie hier dargelegt, ebenfalls bewusst ‚hölzern‘ (kulissenhaft) und im Innern leer und tot ist, während es „von außenher“ mit schönen Farben übertüncht ist und so lediglich den artifiziellen Anschein eines stimmigen Bildes gibt, der sich letztlich jedoch als falsch bzw. gefälscht erweist, nachdem man gesehen hat, dass das Kunstwerk sich auf der zu Grunde liegenden Bildebene durch die kryptischen Verweise und Bezüge insgeheim „auf verborgenen Angeln dreht“:

Es ist ein Stück Holz, nur von außen gemörtelt und getüncht, in das von außenher eine Bildsäule, auch nur von Holz, doch ganz wie Stein, eingefügt ist, welches sich mit samt der Bildsäule auf verborgenen Angeln dreht. (834)

Und so ließe sich wohl schließlich auch die textinterne Erwähnung von „Liebe“ und „Freundschaft“ als ein hintersinniger Kommentar zu den eigenen Publikationsverhältnissen in Stefan Schützes *Taschenbuch für das Jahr 1820. Der Liebe und Freundschaft gewidmet* deuten, geht die Sendung des Manuskripts *Das Fräulein von Scuderi* an den Almanach doch offenbar auf ein vorab (d.h. vor der Abfassung) gegebenes „Versprechen“ Hoffmanns zurück;⁴²⁴ der immanente Selbstkommentar reflektierte demnach die tiefe Kluft zwischen dem Publikationsorgan, das der „Liebe und Freundschaft gewidmet“ ist, und der innerlich so abgründigen Erzählung, die sich in das Taschenbuch ‚einschleicht‘ und dessen „Bande“ bzw. dessen „Bände“ mit den ihr innewohnenden Dissonanzen und Zweifeln gleichsam zerschneidet:

Wie ein unsichtbares tückisches Gespenst schlich der Mord sich ein in die engsten Kreise, wie sie Verwandtschaft – Liebe – Freundschaft nur bilden können [...]. Das grausamste Mißtrauen trennte die heiligsten Bande (788).

Ähnliches geschieht auch mit der Figurenrede in der Erzählung; ihr sind neben der Primärbedeutung zugleich selbstreferentielle Elemente mit eingeschrieben, die den Bewusstseinshorizont der Figuren übersteigen. Wenn das Fräulein von Scuderi etwa fragend ausruft: „Welcher Geist der Hölle hat mich in die entsetzliche Geschichte verwickelt, die mir das Leben kosten wird!“ (819), so gibt es auf

⁴²⁴ Vgl. dazu Hoffmanns Brief vom 16./17.10.1818 an Helmina von Chézy, SW₆ 147: „Fürs erste ist es nun unmöglich, daß ich den Beitrag im Lauf des Oktobers liefern kann, vielmehr mußte Hr. E[ngelmann] sich bis spätestens Weihnachten um so mehr gedulden als ich früherem Versprechen gemäß noch Beiträge für das Becker-Gleditsch[sch]e Taschenbuch, für das Rheinische T[aschen]B[uch], für die Urania und für den Wintergarten zu liefern habe. Für Liebe und Freundschaft habe ich bereits eine Erzählung abgesandt“. Die Zusammenstellung suggeriert, dass es sich auch bei dem Beitrag für „Liebe und Freundschaft“, dem *Fräulein von Scuderi*, um ein „Versprechen“ handle, d.h. also, dass Schützes „Taschenbuch“ bei der Abfassung der Erzählung bereits als Publikationsorgan festgestanden habe.

der Ebene der literarischen Selbstreflexion eigentlich nur eine Antwort darauf, nämlich: der Autor, sei dies nun der ‚empirische‘ oder der ‚abstrakte‘.⁴²⁵ Er ist der einzige „Geist der Hölle“, der jemanden in seine „entsetzliche Geschichte“ verwickeln kann, auch wenn es dem guten Fräulein nicht gleich „das Leben kosten wird“. Etwas später heißt es noch in ähnlich doppelsinniger Weise über die Titelfigur:

Es war ihr, als müsse sie der höheren Macht gehorchen [der Macht des Autors?], die den Aufschluß irgend eines entsetzlichen Geheimnisses von ihr verlange, als könne sie sich nicht mehr den wunderbaren Verschlingungen [der Erzählung?] entziehen, in die sie willenlos geraten. (821)

Den Äußerungen der Figuren bzw. über die Figuren sind auf diese Weise offenbar gleichzeitig Reflexionen zur Konzeption und Konstruktion des eigenen Werkes sowie zu der Position des Autors und seiner Stellung gegenüber den Figuren einverleibt. Die These mag zunächst waghalsig erscheinen. Nachvollziehbarer kann sie womöglich durch einen kurzen Seitenblick auf ein anderes Werk E.T.A. Hoffmanns werden.

In dem 1821 erschienenen Capriccio *Prinzessin Brambilla* erwidert Celionati, die Figur des Charlatan, an einer Stelle auf die Aufforderung der „jungen Leute“, ihnen den „zweiten Teil“ der „wunderbaren Geschichte von dem Könige Ophioch und der Königin Liris“ zu erzählen, ganz entrüstet, sein Freund, der „Zauberer Ruffiamonte“, habe doch „den weiteren Verlauf jener Geschichte bereits vorgelesen im Palast Pistoja“ (SW₃ 892), und, so fährt die Figur unbeirrt fort,

sollte ich das alles jetzt noch einmal wiederholen, so würde das einer Person entsetzliche Langeweile erregen, die uns nie verläßt und die sich auch in jenem Collegio befand, mithin schon alles weiß. Ich meine nemlich den Leser des Capriccio's, Prinzessin Brambilla heißen, einer Geschichte, in der wir selbst vorkommen und mitspielen. (SW₃ 892)

Nach kurzem Zwischenruf Reinholds beklagt der etwas beleidigte Celionati sich dann darüber, dass er, wenn es den anderen Figuren nach ginge, immer nur zum Zeitvertreib „Märchen“ erzählen solle, aber, so führt er seine Erklärung schließlich fort,

ich sage euch, als mich der Dichter erfand, hatte er ganz was anders mit mir im Sinn und wenn er es mit ansehen sollte, wie ihr mich manchmal so gleichgültig behandelt, könnte er gar glauben, ich sei ihm aus der Art geschlagen. (SW₃ 892)

⁴²⁵ Der in den folgenden Abschnitten verwendete Begriff vom ‚Autor‘ ist so zu lesen, dass er stets die beiden Bedeutungsmöglichkeiten enthält.

Etwas später betont Celionati dann noch einmal gegenüber den Anwesenden, dass sie ja alle nur fiktive Figuren seien und in letzter Instanz vom Willen des „Dichter[s]“ abhingen:

Nun! – ich will es darauf ankommen lassen, wie es wird und euch zuvörderst bemerklich machen, daß der Dichter, der uns erfand und dem wir, wollen wir wirklich existieren, dienstbar bleiben müssen, uns durchaus für unser Sein und Treiben keine bestimmte Zeit vorgeschrieben hat. (SW₃ 894)

Celionati gibt, als fiktionale Figur, Kommentare über seine eigene Fiktionalität ab, wodurch eine gewaltsame Durchbrechung des Fiktionsrahmens herbeigeführt wird. Auch im *Fräulein von Scuderi* finden solcherart Grenzüberschreitungen statt, geht dies hier auch gleichsam im Verborgenen vor sich, sodass es nicht auf den ersten Blick zutage tritt, und geschieht dies hier auch offenbar ohne das Wissen der Figur selbst: Auf einer impliziten Ebene sind in den Text zugleich Kommentare über den Text selbst, seine Konzeption, seine Rezeptions- und Publikationsbedingungen, mit hineingeschrieben; in die Figurenrede sind Reflexionen über das Verhältnis zwischen Figur und Autor eingelagert, die den Bewusstseins-horizont der betreffenden Figur bei weitem übersteigen; der Autor bringt sich insgeheim selbst in das Werk mit ein. Durch diese Art von Selbstreflexion oder ‚Mise en abyme‘ wird allerdings eine gewaltsame Durchbrechung des fiktionalen Rahmens⁴²⁶ herbeigeführt. Der primären Bedeutung des Textes, der linearen Lesart der Erzählung, werden auf diese Weise letztlich irreparable ‚Schäden‘ zugefügt.

In einem zweiten Buch zum *Nouveau Roman* stellt Jean Ricardou seine weiteren Überlegungen zur ‚Mise en abyme‘ unter die neologistische Bezeichnung „Le récit abymé“, die im Grunde schon auf mehrere elementare Komponenten des Verfahrens hindeutet: die Beschädigung, den Abgrund, das Unermessliche.⁴²⁷ Ricardou weist seinerseits darauf hin, dass das gesamte Erzählgefüge durch die

⁴²⁶ Zum Strukturmodell des „durchbrochenen Rahmens“ bei Hoffmann vgl. eingehend Schmitz-Emans (1986), zusammenfassend S. 88: „Rahmen entwerfend und wieder durchbrechend, demonstriert der Dichter den ‚poetischen‘ Entwurfscharakter aller Wirklichkeiten und deren oftmals verborgenen Zusammenhang, läßt er das Vertraute mit dem Fremden kollidieren. Die Diskontinuität der Erzählebenen spiegelt die der heterogenen Wirklichkeiten, die das moderne Bewußtsein erfährt, so wie die Spaltung und Verdopplung verschiedener Hoffmannscher Figuren auf die Krise des monadischen Ich verweist. [...] Risse und Sprünge im Kontinuum der nur scheinbar unerschütterlichen Realität gestatten den spektakulären Durchstieg von einer Sphäre in die andere“.

⁴²⁷ Vgl. Ricardou (1973), S. 47-75. Ricardous Begriff lässt sich als eine Zusammensetzung aus frz. *abîmer* „beschädigen“ und frz. *abysses* „Abgrund“, aber auch „Unermesslichkeit“ (gr. *abussos* „bodenlos“) verstehen. Die verschiedenen Teilbedeutungen ließen sich übersetzen mit: „Die beschädigte Erzählung“ sowie „Die in den Abgrund (ins Unermessliche der ‚Mise en abyme‘) geworfene Erzählung“ bzw. „Die ‚verabgründigte‘ Erzählung“.

„Mise en abyme“ existentiell gefährdet werde und es dabei letzten Endes unbehebbarer „Schäden“ davonzutrage:

Nul doute en effet que, par cette « étrange » procédure de dédoublement, le récit, soumis à de curieux vertiges et à de singuliers dommages, ne soit en quelque manière dangereusement *abîmé*.⁴²⁸

Für die zweite Komponente des „récit abymé“, den „Abgrund“, findet sich das wohl treffendste Bild bei Hoffmann selbst, und zwar in der Erzählung *Die Bergwerke zu Falun*, die, wie eine ganze Reihe von Interpreten dargelegt haben, deutliche Parallelen zum *Fräulein von Scuderi* aufweist⁴²⁹ und deren Sujet noch Hugo von Hofmannsthal in der dramatischen Bearbeitung *Das Bergwerk zu Falun* (1899) aufgegriffen hat,⁴³⁰ während sie ihrerseits auf eine Textstelle G.H. Schuberts rekurriert. Ihre Einbeziehung verspricht, eine allgemeinere Deutung der beobachteten Phänomene zu ermöglichen. In Hoffmanns Falun-Erzählung wird die gewaltige Öffnung der titelgebenden Bergwerke als „der unermeßliche Abgrund“ (SW₄ 221) beschrieben:

Bekanntlich ist die große Tagesöffnung der Erzgrube zu Falun an zwölfhundert Fuß lang, sechshundert Fuß breit und einhundert und achtzig Fuß tief. Die schwarzbraunen Seitenwände gehen Anfangs größten Teils senkrecht nieder; dann verflachen sie sich aber gegen die mittlere Tiefe durch ungeheuern Schutt und Trümmerhalden. [...] Im Abgrunde liegen in wilder Zerstörung durcheinander Steine, Schlacken – ausgebranntes Erz, und ein ewiger betäubender Schwefeldunst steigt aus der Tiefe [...]. (SW₄ 220)

Das Bild der „Zerstörung“ lässt sich zugleich als Signum für die Selbstvernichtung des Textes durch seine immanente Selbstspiegelung bzw. seine ‚Verabgründigung‘ interpretieren. Bedeutungsreich ist aber auch die Reaktion des Protagonisten Elis Fröbom bei seinem Blick in die Tiefe, in den „Abgrund“ (SW₄ 221). „Als nun Elis Fröbom hinab schaute in den ungeheueren Schlund“ (SW₄ 220), überkommt ihn ein eigenartiges Gefühl:

Elis fühlte sich von tiefen Schauern durchbebt und was dem Seemann noch niemals geschehen, ihn ergriff der Schwindel; es war ihm als zögen unsichtbare Hände ihn hinab in den Schlund. (SW₄ 221)

Der „Schwindel“, der Elis Fröbom beim Blick in die tellurischen Tiefen des Bergwerkes überkommt, hat symptomatischen Charakter: Im Schwindelphänomen verdichtet sich die Haltlosigkeit des Subjekts angesichts eines Unermessli-

⁴²⁸ Ebd., S. 50.

⁴²⁹ Vgl. Jebesen (1952), S. 89; Himmel (1960), S. 2 u. S. 9f.; Post (1976), S. 133; Wucherpfennig (1986), S. 201f.; Ziegler (1991), S. 175; Gommel (2002), S. 172f.

⁴³⁰ Zu den „Bergwerken zu Falun“ bei Johann Peter Hebel, E.T.A. Hoffmann und Hugo von Hofmannsthal vgl. Dotzler (2002).

chen. In Bezug auf Schwindelerscheinungen bei Heinrich von Kleist hat Rolf-Peter Janz ausgeführt:

Der *Marionetten*-Aufsatz wie auch *Der Findling* und *Penthesilea* inszenieren [...] die Verfassung des modernen Subjekts buchstäblich als eine des verlorenen Gleichgewichts, das nicht wiederzuerlangen ist [...]. Der Zuversicht in der Anthropologie seiner Zeit, die ein Gravitationszentrum für den Menschen sicher annimmt, das die Selbsterhaltung zu verbürgen vermag, begegnet Kleist mit abgründiger Skepsis [...].⁴³¹

Auf das Bedeutungspotential des Konzeptes „Schwindel“ weist in Verbindung mit dem „Abgrund“ auch Fabian Stoermer hin:

Im Schwindel verbindet sich beides, der Taumel, der leicht in den Fall mündet, das prekäre Gleichgewicht des aufrechten Ganges angreift und den Schwindelnden mit dem Gefallensein des Menschen, seiner unlösbaren Verbindung mit der Schwere der Substanz und ihrer Endlichkeit vertraut macht; aber auch: der Schein, das selbständige Leben der Einbildungskraft und dies nicht nur in der abgeleiteten Bedeutung des Betrugs, sondern im unmittelbaren Zusammenhang mit dem motorischen Phänomen, das regelmäßig zur Wahrnehmung von Schein-Bewegungen führt.⁴³²

Dass der „Schwindel“ dabei auch in innerer Verbindung mit der ‚Mise en abyme‘ steht, klingt bereits in den Ausführungen Jean Ricardous an („de curieux vertiges“).

In E.T.A. Hoffmanns Werk sind die Konzepte „Schwindel“, „Rausch“ und „Taumel“, an sich schon von hoher Tragweite,⁴³³ zugleich untrennbar verknüpft mit den dargelegten Phänomenen der ‚Mise en abyme‘ und der Selbstreflexion und werden auf diese Weise zu Krisensymptomen, zu Signalen der Halt- und Orientierungslosigkeit des Menschen in einer destabilisierten Welt wie auch zu Insignien der daraus hervorgegangenen Unermesslichkeit des Textes und seiner bodenlos-abgründigen Spiegelungen.

2.7 Opernbezug: Mozarts *Don Giovanni*

Wo durch den immanenten Theaterbezug die rein narrative Struktur des Werkes schon innerlich aufgelöst wurde, da wird durch den im Folgenden zu ermittelnden Bezug auch der mediale Rahmen des Textes bereits implizit durchbrochen.

⁴³¹ Janz (2001), S. 180 u. S. 181. Zum „Schwindel“ bei Schiller, Marcus Herz und Goethe vgl. Janz (1999). Dort deutet Janz zugleich auf das sichtliche Therapiebestreben der beiden Letztgenannten hin, obwohl sich bei Goethe auch „die reizvolle Seite des Schwindels“ erahnen lasse (S. 309).

⁴³² Stoermer (2000), S. 288f.

⁴³³ Vgl. zu Aspekten des „Schwindels“ bei Hoffmann mit anderer Ausdeutung Weder (2002b); vgl. mit Blick auf *Das Fräulein von Scuderi* Gommel (2002), v.a. S. 124f.

Außerhalb der Grenzen der Literatur scheint sich nämlich eine Bezugnahme zu konstituieren, die das rein Textliche überschreitet, indem die Erzählung hier auf ein Opernwerk rekurriert.

In seinen Ausführungen zum „subversiven Schreiben“ weist David Glenn Kropf auf bestimmte Berührungspunkte zwischen Hoffmanns Cardillac und der traditionsreichen Figur des Don Juan hin: „Like Don Juan, Cardillac is driven to kill men and compile a ‚list‘ of the women/jewels he comes to possess“.⁴³⁴ Dabei deutet Kropf den Goldschmied als eine Art verkehrten Don Juan: „Paradoxically, Cardillac’s libertinage fills Paris with virgins“.⁴³⁵ Weiterführend soll hier dargelegt werden, dass Hoffmanns Gesamterzählung *Das Fräulein von Scuderi* eine ganze Reihe von Bezügen nicht allein zu der Stofftradition des ‚Don Juan‘ als vielmehr zu einer spezifischen Ausformung dieses Stoffes aufweist, nämlich zu der musikalischen ‚Komödie‘ *Il dissoluto punito o sia Il Don Giovanni* [Der bestrafte Verführer oder Don Giovanni], jener heute so berühmten *Don Giovanni*-Oper (KV 527), Uraufführung: 1787, Musik: Wolfgang Amadeus Mozart, Libretto: Lorenzo Da Ponte (unter vermutlicher Einflussnahme des Komponisten).⁴³⁶

Der Nachweis einer Werkkenntnis braucht hier kaum noch ausführlich erbracht zu werden. Hoffmanns Wertschätzung für Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91) ist bekannt.⁴³⁷ In der Bamberger Zeit (1808-13) änderte er seinen dritten Vornamen, der eigentlich Wilhelm lautete, unter Anspielung auf Mozart um zu Amadeus, sodass das markante Vornamenskürzel E.T.A. fortan auf all seinen Werken prangte und damit zugleich auch zwei der grundlegenden Themen Hoffmanns spiegelte: die Verschiebung und Vertauschung von Identität im Maskenwechsel sowie die hier als Bezugnahme beschriebene Verweisung auf andere Künstler und Werke, die der Autor von nun an bereits im Namen trug. Besondere Beachtung aber brachte Hoffmann gerade Mozarts Oper *Don Giovanni* entgegen. Seine nachhaltige Begeisterung für den „Don Juan“ lässt sich bis in die Jugendtage des Autors zurückverfolgen: In einem Brief an Hippel vom 4.3.1795 berichtet er von seinem wochenlangen „Studium“ (SW₁ 29) des Musikwerks, welches er als „allumfassend“ (SW₁ 30) charakterisiert. In Hoffmanns 1812 entstandenem „Fantasiestück“ *Don Juan* (SW_{2/1} 83-97) wird eine Aufführung des „Don Juan von dem berühmten Herrn Mozart aus Wien“ (SW_{2/1} 83) geschildert, wobei der Inhalt der Oper streckenweise nacherzählt und das Werk selbst schlichtweg als die „Oper aller Opern“ (SW_{2/1} 90) bezeichnet wird. Damit allerdings tritt E.T.A. Hoffmann als einer der ersten großen Befürworter des *Don Giovanni* hervor, der seinerzeit weitestgehend auf Unverständnis und vielerorts auf Ablehnung stieß und dessen Außergewöhnlichkeit in der ganzen Breite erst später erkannt

⁴³⁴ Kropf (1994), S. 168.

⁴³⁵ Ebd., S. 169.

⁴³⁶ Vgl. zu der Oper ausführlich Kunze (1984), S. 319-431.

⁴³⁷ Vgl. etwa Günzel (1976), S. 168, spezifisch zum „Don Juan“ S. 175f. Ferner in Bezug auf Hoffmann und einige „Operntexte“ Mausolf (1920), S. 66-73, darunter auch „Mozarts Don Juan“ S. 72f.

wurde.⁴³⁸ Eine Aufführung des *Don Giovanni* unter Hoffmanns musikalischer Leitung ist noch vom 27.6.1813 in Dresden belegt.⁴³⁹

Die Verbindungen zwischen Hoffmanns Text und Mozarts Oper bzw. Da Pontes Libretto konzentrieren sich vorwiegend auf bestimmte Einzelszenen, haben also in erster Linie punktuellen Charakter. So verweist schon der erste Auftritt im *Fräulein von Scuderi* auf *Don Giovanni*. Es ist im Vorangegangenen deutlich geworden, dass die Fenster-Szene zwischen Olivier und der Martinieri zu Beginn der Erzählung auf zwei verschiedene ‚Prätexte‘ zurückgreift, nämlich auf Lewis’ Roman *The Monk* einerseits und auf Kleists Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo* andererseits, denen Hoffmanns Text je unterschiedliche Elemente entnimmt, die die Erzählung in Interferenz zueinander bringt und so zu einer neuen Szene verdichtet. Nun kommt genau an dieser Stelle jedoch mit Mozarts und Da Pontes Oper noch ein drittes Antefakt ins Spiel, dem seinerseits Elemente entstammen, die nicht in den beiden anderen ‚Quellentexten‘ zu finden sind, wenn gleich alle drei Vorgänger bereits deutliche Analogien untereinander aufweisen. Über die Martinieri heißt es in der Eingangsszene des *Fräulein von Scuderi*:

Sie öffnete ein Fenster und rief hinab, wer denn da unten in später Nacht so an der Haustür tobe, und alles aus dem Schläfe wecke, indem sie ihrer tiefen Stimme so viel Männliches zu geben sich bemühte, als nur möglich. (781)

Das Motiv der verstellten Stimme lässt sich konkret auf Mozarts *Don Giovanni* zurückbeziehen. Dort erscheint Donna Elvira in der 2. Szene des II. Aktes „am Fenster“, nachdem Don Giovanni und sein Diener Leporello eben unter dieses hingetreten sind und Elvira nun von dort aus um Gnade anflehen.⁴⁴⁰ Dabei erscheinen Leporello und sein Herr Don Giovanni – der es freilich mit seinen Beteuerungen nicht ernst meint, sich vielmehr nur Einlass erhofft, um Elviras Kammermädchen zu erobern – in vertauschten Rollen: Während Don Giovanni sich als sein eigener Diener verkleidet, um das Kammermädchen „schneller scharf zu machen“, muss Leporello auf Befehl seines Herrn in den „Kleidern“⁴⁴¹ Don Giovannis auftreten und dabei seine „Stimme nach[ahmen]“.⁴⁴² So wie Olivier, der Bittende im *Fräulein von Scuderi*, wie verkleidet unter dem Fenster erscheint, nachdem er sich „in einen hellgrauen Mantel gewickelt[...]“ und einen „breiten Hut tief in die Augen gedrückt“ hat (781), so wirft auch Leporello einen „Man-

⁴³⁸ Vgl. dazu auch das „Nachwort“ von Stefan Kunze, WAM:DG 163-187, hier 178: „[E]nthusiastische Stimmen, wie die E.T.A. Hoffmanns, waren zunächst noch selten. Mozarts *Don Giovanni* brachte das ästhetische Urteil in ähnliche Schwierigkeiten wie etwa ein halbes Jahrhundert früher der Einbruch der Dramen Shakespeares in das an Aristoteles und am französischen klassizistischen Tragödientheater orientierte Regelsystem.“

⁴³⁹ Vgl. den entsprechenden Tagebucheintrag Hoffmanns, SW₁ 465.

⁴⁴⁰ WAM:DG 93 (Nr. 15 Terzett).

⁴⁴¹ WAM:DG 91 (II,1: Rezitativ Don Giovanni, Leporello).

⁴⁴² WAM:DG 95 (II,2: Rezitativ Don Giovanni, Leporello).

ter“⁴⁴³ um, nämlich den Don Giovanni, bevor er unter Donna Elviras Fenster tritt. Dabei wird in der Oper ein doppelbödiges Spiel mit Identitäten und ihrer Verwechslung getrieben: Zunächst „stellt sich“ Don Giovanni „hinter Leporello und spricht zu Donna Elvira“,⁴⁴⁴ sodass diese vom Fenster aus zwar Don Giovanni Stimme hört, aber nur Leporello sieht, den sie aufgrund seiner Verkleidung jedoch wiederum für den geliebten Don Giovanni hält; dann, als Donna Elvira sich schließlich hat überreden lassen und „herunterkommt“, ahmt Leporello, wie erwähnt, auch Don Giovanni „Stimme nach“,⁴⁴⁵ sodass er, zur erfolgreichen Täuschung Donna Elviras, nun gänzlich in der Rolle seines Herrn erscheint; später gelingt es Don Giovanni seinerseits, „Leporellos Stimme nachzuahmen“.⁴⁴⁶ Dieses Verwechslungsschauspiel wird in Hoffmanns Erzählung gleichsam fortgeführt, indem die Frau am Fenster, die Martinieri, ihre „Stimme zu verstellen trachtet“ (781) und indem auch der flehende Mann unter dem Fenster, Olivier, zunächst „mit sanfter, beinahe klagender Stimme“ (781), später aber, nachdem er ins Haus eingelassen wurde, plötzlich „mit wilder Stimme“ (782) spricht; ebenso hatte Don Giovanni zunächst „überschwenglich und fast weinend“ zu Elvira herauf gesprochen, um nur seinen „Streich“ zu Ende zu führen.⁴⁴⁷ So wie sich Donna Elvira jedoch letzten Endes überzeugen lässt und die Tür „öffnet“,⁴⁴⁸ so wird auch Olivier „die Türe“ schließlich nach langem Zögern von der Martinieri „geöffnet“ (782).

Zwischen Oper und Erzählung finden allerdings einige komisch wirkende Verdrehungen statt. Komischerweise nämlich betört Don Giovanni die Herrin Donna Elvira nur, um zu ihrem schönen „Kammermädchen“ vorzudringen,⁴⁴⁹ während Olivier, umgekehrt, die „Kammerfrau“ (780) Martinieri anfleht, um ihre Herrin, das betagte Fräulein von Scuderi zu sehen. Komischerweise auch geht es, damit verbunden, in *Don Giovanni* ausdrücklich um jenes erotische Abenteuer, das in der Eingangsszene des *Fräulein von Scuderi* latent, doch nur in grotesker Form enthalten ist. Durch den Bezug zu Mozarts und Da Pontes Oper wird somit bei allem Entsetzen auch deren Komik gleichsam zitativ in die Szene der Erzählung mit hinübergespielt, die für sich betrachtet nicht komisch ist, doch durch den Vergleich nun plötzlich eine grotesk-komische Note erhält. Folgt man dem Verweis, erschiene Olivier dabei in der Rolle von Don Giovanni (sowie von Leporello, der jedoch seinerseits wieder in der Rolle Don Giovanni auftritt); durch diesen immanenten Vergleich mit dem ‚Schurken‘ Don Giovanni wird nicht zuletzt auch ein immer befremdlicheres Licht auf die Figur Olivier geworfen. An sich schon grotesk wirkt die Rollenverkehrung zwischen Herrin und Kammerdienerin

⁴⁴³ WAM:DG 93 (II,1: Rezitativ Don Giovanni, Leporello; Regieanweisung).

⁴⁴⁴ WAM:DG 93 (II,2: Nr. 15 Terzett; Regieanweisung).

⁴⁴⁵ WAM:DG 95 (II,2: Rezitativ Don Giovanni, Leporello).

⁴⁴⁶ WAM:DG 101 (II,4: Rezitativ Masetto, Don Giovanni; Regieanweisung).

⁴⁴⁷ WAM:DG 95 (II,2: Nr. 15 Terzett Don Giovanni, Leporello, Donna Elvira).

⁴⁴⁸ WAM:DG 97 (II,2: Rezitativ Don Giovanni, Leporello).

⁴⁴⁹ WAM:DG 91 (II,1: Rezitativ Don Giovanni, Leporello).

sowie die damit einhergehende Enterotisierung und plötzliche Alterung, die sich schließlich durch die Verschiebung bzw. Verwandlung zu der rustikalen Martiniere (in der Rolle der reizenden Donna Elvira) und der 73-jährigen Scuderi (als dem schönen „Kammermädchen“) vollzogen hat.

Eine andere Szene von Hoffmanns Text, die das Gepräge des *Don Giovanni* trägt, ist diejenige, wo Olivier von seiner nächtlichen Entdeckung beim Haus seines Meisters berichtet: „An Cardillacs Haus in der Straße Nicaise schließt sich eine hohe Mauer mit Blenden und alten, halb zerstückelten Steinbildern darin“ (826). Nachdem er nun aber ein „Licht in Cardillacs Werkstatt“ gewahrt hat und sich plötzlich die „Ahnung“ in ihm regt, dass jemand („Es ist Cardillac“) aus dem Haus herauskommen werde, beschließt Olivier eilends, sich heimlich in der Nische zu verstecken:

Ich drücke mich an das Steinbild, in die Blende hinein, doch entsetzt pralle ich zurück, als ich einen Gegendruck fühle, als sei das Bild lebendig worden. (826)

Wie bereits dargestellt, tragen diese und, mehr noch, die darauf folgenden Schilderungen („bei einem Marienbilde“, usw.) deutliche Spuren von Tiecks *Liebeszauber*, Spuren, die bis hin zum wörtlichen Zitat reichen. In Interferenz dazu tritt mit dem Libretto von Mozarts Oper aber noch ein weiterer Referenztext hinzu. Im Finale des I. Aktes (Nr. 13) heißt es dort von Masetto, als dieser sich vor Don Giovannis Haus befindet und sich vor dem plötzlich heraustretenden Hausherrn verstecken will, um das weitere Geschehen zwischen Don Giovanni und Zerlina heimlich zu beobachten:

MASETTO. Schnell, schnell, bevor er kommt,
will ich mich zurückzieh'n:
da ist eine Nische ... hier will ich mich
ganz leise verborgen halten.
[...] (*Er tritt in die Nische.*)⁴⁵⁰

Das Motiv des herauskommenden Hausherrn, welches etwa im *Liebeszauber* nicht zu finden ist, weist in Verbindung mit dem Verstecken in der „Nische“ auf *Don Giovanni*; bei dem Vergleich erschienene Olivier hier sozusagen in der Rolle von Masetto, wobei dieser allerdings – im Gegensatz zu Olivier (zumindest nach seiner Darstellung der Ereignisse) – schließlich von dem Hausherrn dort „entdeckt“ wird.⁴⁵¹ Gleichzeitig enthält die kurze Schilderung aus dem *Fräulein von Scuderi* einen Anklang an eine zweite, ganz andere Szene aus *Don Giovanni*, nämlich an das Rezitativ zwischen Don Giovanni und Leporello aus Akt II, Szene 11, wo diese sich auf einem verlassenen Friedhof bei einer Reihe von „Standbilder[n]“⁴⁵² befinden und wo schließlich die lebendige Statue, jenes bekannte

⁴⁵⁰ WAM:DG 71 (I,16).

⁴⁵¹ WAM:DG 75 (I,18).

⁴⁵² WAM:DG 135.

Motiv, in Erscheinung tritt. In Hoffmanns Erzählung steht Olivier bei einer Reihe von „alten, halb zerstückelten Steinbildern“ (826). Er drückt sich näher an eine dieser Statuen heran. Als er an dem „Steinbild“ jedoch plötzlich eine Bewegung („einen Gegendruck“) wahrnimmt, scheint es ihm, „als sei das Bild lebendig worden“ (826). Dies erinnert nicht zuletzt an die sich bewegende Statue aus *Don Giovanni*, den steinernen Ordensritter, über den es noch in der Friedhofsszene heißt: „Er scheint zu leben!“⁴⁵³ Die Schilderung im *Fräulein von Scuderi* wäre demzufolge – neben dem Bezug auf Tiecks *Liebeszauber* – aus Reminiszenzen an zwei ganz unterschiedliche Szenen des *Don Giovanni* gleichsam ‚zusammengesetzt‘ worden. Im Gegensatz jedoch zu der tatsächlich lebendig gewordenen Statue aus *Don Giovanni* handelt es sich in Hoffmanns Erzählung freilich nur um eine raffinierte, aber tote Kunstvorrichtung.

Neben diesen punktuellen Bezügen lassen sich, auch wenn die Einzelverknüpfungen hier deutlich überwiegen, dennoch einige Gemeinsamkeiten in Hinblick auf den Handlungsplan und die größeren inhaltlichen Züge der beiden Werke anführen. So ist etwa die Tötung des Vaters in beiden Fällen ein wichtiger Dreh- und Angelpunkt der Handlung: So wie Madelon ihren Vater Cardillac verliert, so wird auch Donna Annas Vater, der Ordensritter, gleich zu Beginn durch Don Giovanni getötet, was den weiteren Verlauf der Geschehnisse erst in Gang setzt. So wie Olivier und Madelon den Vater Cardillac nämlich auf dem Boden liegend und mit einer „Wunde auf der linken Brust“ vorfinden (811), so finden auch Don Ottavio und Donna Anna den Vater auf dem Boden mit einer „Wunde / in der durchbohrten Brust“.⁴⁵⁴ Und so wie Olivier seine Madelon – allerdings ohne deren Wissen – dann zu beschützen schwört, so schwört Don Ottavio schließlich, seine geliebte Donna Anna zu „rächen“.⁴⁵⁵ Auf diese Weise erschiene Olivier gewissermaßen in der Rolle Don Ottavios, Madelon in der Donna Annas und Cardillac in der ihres Vaters. Daneben bleibt freilich an die „Liste“⁴⁵⁶ zu erinnern, die eine Gemeinsamkeit zwischen Cardillac und Don Giovanni bzw. Leporello, der die Liste führt, darstellt.

Bedeutung erlangt der Bezug zu Mozarts und Da Pontes Opernwerk in erster Linie als ein Gattungsbezug, der implizit die Grenzen des rein Literarisch-Narrativen überschreitet und mit dem Vorstoß ins Bühnengeschehen der Oper nun auch eine zusätzliche Erklärung zu der Inszeniertheit der Gesamterzählung abgibt: Der Verweis auf die musikalische ‚Komödie‘ *Don Giovanni* stellt eine immanente Reflexion der eigenen Theaterhaftigkeit des Textes dar, die – durch die Zitation der Oper – nachgerade zu einem Schreibprogramm erhoben wird. Dabei stellt gerade das referierte Motiv des Sich-Verstellens und des Schauspielens der Personen einen nachdrücklichen Hinweis auf die Gespieltheit und dezi-

⁴⁵³ WAM:DG 137 (II,11: Rezitativ Don Giovanni, Leporello).

⁴⁵⁴ WAM:DG 61 (I,13: Nr. 10 Recitativo accompagnato und Arie Don Ottavio, Donna Anna).

⁴⁵⁵ WAM:DG 119 (II,10: Rezitativ Donna Elvira, Don Ottavio, Zerlina, Masetto).

⁴⁵⁶ Vgl. 853 u. WAM:DG 29 (I,4: Rezitativ Don Giovanni, Leporello).

dierte Künstlichkeit der Figurenauftritte wie auf die Inszenierung der Figuren als bloße Akteure dar. Die ‚Besetzungsliste‘ des *Fräulein von Scuderi* ergäbe nach dem Vergleich mit der Oper ein teils groteskes, teils chaotisches Figurenverzeichnis; so würde der ‚Darsteller‘ Olivier etwa, wenn man der Verbindung tatsächlich nachginge, gleich mehrere verschiedene Rollen spielen.⁴⁵⁷

Davon abgesehen erweist sich der Bezug zu Mozarts und Da Pontes Oper aber noch in anderer Hinsicht als bedeutsam. Es ist bereits erwähnt worden, dass Hoffmann als einer der Ersten auf die Signifikanz des *Don Giovanni* hingewiesen hat. Vor dem Hintergrund der Gemeinsamkeiten lässt sich die Bezugnahme im *Fräulein von Scuderi* schließlich auch als eine selbstreflexive künstlerische Berufung auf das Vorgängerwerk verstehen, das dem Textprogramm von Hoffmanns eigenem Werk in mehr als einer Hinsicht nahestand. Da sind im *Don Giovanni* die einschneidenden Aspekte einer Adels- und Gesellschaftskritik.⁴⁵⁸ Da sind auch der Verfall der Sprache und der Zusammenbruch der Kommunikation, die Da Ponte souverän aus der Verwirrung und der Überwältigung der Personen durch die Ereignisse folgen lässt, so etwa in Leporellos Arie (Nr. 20) im Akt II, Szene 9, die zuletzt jede sprachliche Ordnung und kausale Logik sprengt, jedes Systemgefüge aus den Angeln bricht:

LEPORELLO [...]

(Zu Don Ottavio, verwirrt.)

Euch, mein Herr,

sag ich gar nichts ...

gewisse Furcht ...

gewisser Zufall ...

draußen hell ...

drinnen dunkel ...

kein Entkommen ...

die Tür ... die Mauer ...

der ... die ... das ...

⁴⁵⁷ Einem solchen Besetzungsplan zufolge träten sozusagen die folgenden Personen auf: Martinieri als Donna Elvira; Scuderi als ihr Kammermädchen; Olivier als Don Giovanni, als Leporello in der Rolle von Don Giovanni, als Masetto und als Don Ottavio; Madelon als Donna Anna; Cardillac als ihr Vater sowie als Don Giovanni.

⁴⁵⁸ Vgl. z.B. die Arie (Nr. 6) des Masetto, WAM:DG 43-45 (I,8), wo er, der ‚Bauernflegel‘, dem adlig geborenen Don Giovanni am Tag der Hochzeit seine Braut abtreten muss mit den höhnisch bitteren Worten:

„MASETTO. Ich hab verstanden, ja, mein Herr,
 ich verneige mich und geh,
 weil’s Euch nun mal so paßt.
 Ich widerspreche nicht mehr.
 Ihr seid ja ein Kavalier,
 ganz zweifellos,
 das sagt mir die Höflichkeit,
 die Ihr mir erweisen wollt.“

(deutet auf die Tür, die er verschlossen glaubte)

ich komm von dort ...

versteck mich hier ...

man weiß, wie's geht ...

oh, man weiß ...

(Geschick nähert er sich der Tür und flieht.)

Doch hätte ich's gewußt,

geflohen wär ich da hindurch.⁴⁵⁹

Da sind aber auch die zahllosen selbstreflexiven Elemente, die in Da Pontes Libretto auftauchen, so etwa dort, wo Don Ottavio Donna Anna im Finale des ersten Aktes auffordert: „Spielt Eure Rolle!“⁴⁶⁰ als meine er nicht so sehr die Figur als vielmehr die Schauspielerin, oder dort, wo Don Giovanni nach der Friedhofsszene und dem Auftritt der lebendigen Statue meint: „Die Szene ist doch sonderbar ...“⁴⁶¹ als gebe er ein Urteil zur Konstruktion des Werkes, zur künstlerischen Beschaffenheit und Qualität jener „Szene“ ab. Da sind in *Don Giovanni* ferner auch gewisse subversive Strategien am Werke, wie Steven Paul Scher dies nachgewiesen hat.⁴⁶² Da sind schließlich auch die zitativen Verfahrensweisen, die, wie ebenfalls von der Fachwissenschaft beschrieben,⁴⁶³ in Mozarts Oper mehrfach als Musikzitate in Erscheinung treten. So wird im Finale (Nr. 24) des zweiten Aktes, in der Szene 13, wo „*ein paar Musikanten*“⁴⁶⁴ eine Art Vorführung in der Vorführung geben, nicht allein ein allusives Fragment aus der Oper *Fra i due litiganti il terzo gode* (1779) von Giuseppe Sarti eingespielt, sondern zudem erklingt als „Autozitat“ auch Musik aus Mozarts eigener Oper *Die Hochzeit des Figaro*, worauf Leporello, „der Gauner“, vielsagend anmerkt: „Das Stück jetzt kenn ich nur zu gut ...“⁴⁶⁵ Und wenn der Mozart-Forscher Stefan Kunze in Hinblick auf die Oper *Don Giovanni*, die er als „Nachtstück“ bezeichnet, gerade die „Erschütterungen“ und die „Diskontinuität“ hervorhebt, wenn er auf die „Unheilbarkeit des Bruchs“ und die „Dissonanz“ hinweist, auf das „Inkompatible“ und „Disparate“, auf das „Chaos“ und zuletzt auch auf die „Disharmonie“, welche insbesondere auf dem Kulminationspunkt vom Finale des ersten Aktes (1,20) hervorbreche, wo „wie jegliche soziale Ordnung auch die musikalische in ihren Fundamenten“ zusammenstürze, da hier „durch die Übereinanderschichtung verschiedener Taktarten (3/4-, 2/4- und 3/8-Takt) das System zerfällt, durch das die Vielfalt musikalisch heterogener Ereignisse als Sinngefüge erscheinen konnte“,⁴⁶⁶ dann möchte letzt-

⁴⁵⁹ WAM:DG 115-117.

⁴⁶⁰ WAM:DG 81 (1,20).

⁴⁶¹ WAM:DG 141 (II,11: Nr. 22 Duett Don Giovanni, Leporello).

⁴⁶² Vgl. Scher (2004a) [1994], v.a. S. 428-431.

⁴⁶³ Vgl. etwa Lissa (1966), S. 375.

⁴⁶⁴ WAM:DG 143 (Regieanweisung).

⁴⁶⁵ WAM:DG 145.

⁴⁶⁶ WAM:DG 163-187 [Nachwort], hier resp. 166, 169, 171, 170. Vgl. auch Kunze (1984).

lich die Gesamtkonzeption dieses Werkes geradezu wie ein Paradigma dessen wirken, was heute unter den Begriff der ‚Moderne‘ gefasst wird. Es ist dies ein Paradigma, auf das sich Hoffmanns Erzählung, die Gleichgesinnte, durch die konkrete Bezugnahme auf die Oper implizit beruft. Mit dem Verweis auf *Don Giovanni* wird im *Fräulein von Scuderi* textimmanent ein ganzes Programm aufgerufen, an dessen Entwicklungen E.T.A. Hoffmanns Werke mit- und weiter-schreiben. Dies erscheint umso bedeutungsreicher, als Hoffmanns eigenes musikalisches Schaffen, wie Werner Keil nachgewiesen hat, von den Grundelementen „Dissonanz“ und „Verstimmung“ gezeichnet ist, auch wenn E.T.A. Hoffmann, wie Keil schreibt, „bei weitem nicht so dissonanzenreiche Musik komponiert, wie es sein erzählerisches Werk vermuten läßt“⁴⁶⁷:

Die Schopenhauersche Einsicht, daß die Musik diese Welt adäquat abbilde, beider Wesen in Wahrheit aber dissonant sei, tritt in Hoffmanns Werk deutlicher zutage als bei allen anderen [musikalischen] Frühromantikern – und das, obwohl beide, die doch einige Jahre nebeneinander in Berlin gelebt haben, nachweislich keinerlei Notiz voneinander nahmen. Diejenigen Komponisten, die den in Frankreich beginnenden Prozeß der Emanzipation der Dissonanz nachhaltig fortführten, stehen unverkennbar unter Hoffmannschem (und später Schopenhauerschem) Einfluß [...]: je nach Blickrichtung könnte man daher den Beginn der Moderne in seine Zeit zurückdatieren oder von der heutigen sagen, sie zähle noch immer zur Romantik.⁴⁶⁸

2.8 Außertextliche Verweise – Die Brüchigkeit der Welt

Neben den Bezügen auf andere Artefakte, also den Selbstspiegelungen von Kunst und Literatur, sind der Erzählung zugleich auch eine Reihe von ‚außertextlichen‘ Verweisen, d.h. von direkten Verweisen auf die Gesellschaft und den Zustand der Weltverhältnisse, mit eingeschrieben, welche schließlich davon zeugen, dass der Text nicht „nur“ um sich selbst kreist, sondern auch konkrete Verbindungen zur Außenwelt der historisch-gesellschaftlichen Entwicklungen herstellt, in denen gleichzeitig partielle Explikationen der literarischen Vorgänge aufscheinen. Ein erstes Anzeichen dieser außertextlichen Verweise liefert bereits der Wohnort Cardillac, hinter dem sich eine bislang unentdeckte Anspielung auf die realpolitischen Ereignisse im revolutionären Frankreich um 1800 verbirgt und dem in dieser Hin-

⁴⁶⁷ Keil (2006) [1992/93], S. 120.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 124. – Vgl. zur Dissonanz in Hoffmanns musikalischen Kompositionen aus einem traditionelleren Verständnis heraus Wöllner (1971), S. 66f.: „Diese Dissonanzspannungen sind in den romantischen Kompositionen E.T.A. Hoffmanns sinnfälliger Ausdruck des Dualismus, des Hin- und Hergerissenwerdens zwischen Wirklichkeit und Ideal, aber auch – eindeutiger – der Sehnsucht nach jenem metaphysischen Geisterreich, das Hoffmann in seinem ‚Ritter Gluck‘ in so lebhaften Farben malt [...]. In der atonalen Musik des 20. Jahrhunderts hat der Gegensatz Dissonanz-Konsonanz seine Gültigkeit verloren. Die Verabsolutierung der Dissonanz bedeutet, bildlich gesprochen, den Verzicht auf das Ideal“.

sicht Signalcharakter zukommt. Die „Straße Nicaise, [...] wo Cardillac wohnte“ (808), wurde um Hoffmanns Zeit zu einem wahren Politikum. Genau dort, in der heute nicht mehr existierenden „rue Saint-Nicaise“, wurde am Heiligabend des Jahres 1800 ein Attentat auf Napoleon Bonaparte verübt. Bei dem missglückten Anschlag kam es zur verheerenden Detonation einer Bombe, die als die so genannte „Höllenmaschine der rue Nicaise“ in die Geschichte einging.⁴⁶⁹ Es wird daher wohl kaum ein Zufall sein, dass der Goldschmied ausgerechnet in jener eher unscheinbaren Pariser Seitenstraße wohnen muss, deren Name allein durch ein einziges geschichtliches Ereignis bekannt wurde. Mit dieser Anspielung scheint die „Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten“ bereits auf den historisch-sozialpolitischen Kontext um Hoffmanns eigene Zeit zu verweisen.

2.8.1 Das Fräulein von Scuderi oder Die Welt aus Glas

Ein nicht unbedeutendes Element der Erzählung ist das eigenartige Motiv des Glases. Die Titelfigur fährt in einer „Glaskutsche“ (806), Sainte Croix trägt „bei seinen Operationen eine Maske von feinem Glase“ (787), und der deutsche „Apotheker“ und „beste Chemiker seiner Zeit“ trägt immerhin den Namen „Glaser“ (785). Die einzelnen Elemente gehen zwar nachweislich auf verschiedene Geschichtsschriken zurück: Von einer „mit Spiegelscheiben versehenen Kutsche“ (Vol₁ 450) bzw. von „mit Spiegeln geschmückten und in Federn hängenden Kutschen“ (Vol₂ 12) berichtet Voltaire (jedoch nicht von einer „Glaskutsche“); die Glasmaske von Sainte Croix wird bei Pitaval erwähnt;⁴⁷⁰ und der Name Glaser findet sich sowohl bei Voltaire als auch bei Pitaval.⁴⁷¹ Auffällig ist jedoch einerseits, dass Hoffmanns Text „Glas“-Elemente aus unterschiedlichen Quellen zusammenführt, andererseits, dass er die Motivik mitunter auch entsprechend umwandelt – so wird die Spiegelkutsche zur Glaskutsche. Bereits Caroline Gommel hat, ausgehend von der Kutschenepisode, auf das Glasmotiv in Hoffmanns Erzählung hingewiesen: „Auffällig ist die Wahl des Materials, aus dem die Kutsche beschaffen ist. [...] Ein Glasmotiv im Werk des Dichters Hoffmann läßt stets aufhorchen, denn es hat eine eigenständige Bedeutung“.⁴⁷² Gommel sieht darin ein Spiel mit der „Grenze von Außen und Innen“ sowie mit dem „Leser, der sich sowohl in als auch außerhalb der Kutsche befindet“, und: „Das Glas fungiert [...] in einem weiter gefaßten Sinne als Erkenntnismittel und als Fokus“.⁴⁷³ Doch noch eine andere Bedeutung des Glasmotivs lässt sich ermitteln, welche bei Gommel

⁴⁶⁹ Zu den historischen Ereignissen des 24. Dezember 1800 vgl. Lorédan (1924); zeitgenössisch dazu CAS.

⁴⁷⁰ Vgl. Pit₁ 358: „[E]r bediente sich also bey seinen Zubereitungen einer gläsernen Maske“.

⁴⁷¹ Vgl. Vol₁ 454; Pit₁ 366, 372, 429, 445.

⁴⁷² Gommel (2002), S. 78.

⁴⁷³ Ebd., S. 79 u. S. 82.

ebenfalls schon am Rande anklingt, wenn sie darauf hindeutet, dass die „Welt des noblen Fräuleins“ durch „die ‚zierliche Glaskutsche‘ als hypertrophe und zerbrechliche Aristokratenkultur ausgewiesen“⁴⁷⁴ werde: Das Glas steht nicht allein bildhaft für die Selbstspiegelung des Textes, die nun schon in so vielerlei Gestalten hier hervorgetreten ist, es ist zugleich auch das Zeichen einer vom Zerschneiden bedrohten Welt, und zwar jener künstlich errichteten Scheinwelt der adeligen Dame, die der Erzählung ihren Namen gibt.

2.8.1.1 „Das schöne Bild“: Des Fräuleins exklusive Weltanschauung

Die Welt der Scuderi wird von Anfang an als eine ruhige, geordnete, geradezu idyllische Welt beschrieben. In ihrem Haus wie auch bei ihrem Umgang am Hofe Ludwigs XIV. geht alles mit „Anmut“ (798) zu, selbst die ernstesten Dinge werden „anmutig scherzend“ abgetan (803) oder „in gar anmutige Verse“ gebracht (806).⁴⁷⁵ Das „kleine Haus“, das die Scuderi „durch die Gunst Ludwig des XIV. und der Maintenon“ bewohnt (780), imitiert und reproduziert offensichtlich die „sanfte“ (849)⁴⁷⁶ und galante höfische Welt. Bei der Scuderi soll alles „leise und säuberlich“ zugehen (784), sodass die „Herrschaft“ (780) in dem „süßesten Schlummer“ (781) nicht gestört werde. Im Laufe der Ereignisse wird diese behütete Welt jedoch mehrmals mit der rauen Wirklichkeit des aus ihr Ausgegrenzten, Außenliegenden konfrontiert. So bricht ja gleich zu Beginn der Fremde mit seinem lauten und gewaltsamen Auftreten in die ruhige Idylle im Innern des Hauses ein. Aus der Konfrontation mit dem Außen resultieren zwei verschiedene Persönlichkeitskrisen, denen die Scuderi im weiteren Verlauf ausgesetzt ist. Die erste Krisenerfahrung stellt sich ein, als sie den „Zettel“ liest, den das nächtlich überbrachte Kästchen enthält: „Der Zettel, kaum hatte sie, was er enthielt, gelesen, entfiel ihren zitternden Händen. Sie warf einen sprechenden Blick zum Himmel, und sank dann wie halb ohnmächtig in den Lehnssessel zurück“ (796). In dem Schreiben bedanken sich die „Unsichtbaren“ dafür, dass das Fräulein sie durch ihre Worte „Un amant qui craint les voleurs / n'est point digne d'amour“, mit denen sie dem König von weiteren Maßnahmen gegen die Verbrechen abgeraten hatte, „von großer Verfolgung errettet“ habe (797). Worüber das Fräulein so erschrickt, ist im Grunde, dass ihre Äußerung tatsächlich Auswirkungen auf die Welt außerhalb ihres abgegrenzten Daseins, wo nur Scherz und Anmut herrschen, ausgeübt hat, ja dass es solch eine andere Welt überhaupt gibt: „O Gott, sind Worte, halb im Scherz hingeworfen, solcher gräßlichen Deutung fähig! [...] Das Fräulein hielt das Schnupftuch vor die Augen und weinte und schluchzte

⁴⁷⁴ Ebd., S. 79.

⁴⁷⁵ Vgl. auch 780: „ihre anmutigen Verse“; 794: „anmutig lächelnd“; ebd.: „das anmutige Lächeln“; 821: „sie sprach mit dem anmutigen Tone“; 847: „mit anmutigem Lächeln“; 851: „weilend in anmutigen Gesprächen“.

⁴⁷⁶ Vgl. auch 795: „sprach er sanft“; 849: „Er hob das Mädchen sanft auf“.

heftig“ (797).⁴⁷⁷ Trotz ihrer Erschütterung⁴⁷⁸ macht das Fräulein aber keineswegs eine Entwicklung zur Außenwelt hin durch. Im Gegenteil, sie flüchtet umso weiter in eine ‚höhere‘ Welt und hebt sich umso stärker von der ‚niederen‘ Welt, von dem Schmutz der Straße, ab, und zwar mit einer vom sozialen Standpunkt wie auch vom ‚Weltbild‘ her äußerst vielsagenden Geste:

Dann befahl sie dem Baptiste, einen Tragsessel zu holen, der Martiniere aber, sie anzukleiden, weil sie auf der Stelle hin wolle zur Marquise de Maintenon. Sie ließ sich hintragen zur Marquise (798).

So kommt es dann auch, dass das Fräulein schon kurze Zeit später alles wieder vergessen hat und sich, wie gewohnt, in einen wohl eher ‚seicht‘ zu nennenden „Scherz“ (804) versenken kann, worüber sie ja auch die doch so dringende Schmuckrückgabe versäumt (807f.). Auch die zweite Bewusstseinskrise der Scuderi zeigt nicht mehr Wirkung. Sie wird durch die Begegnung mit Brußon im Gefängnis herbeigeführt. Auf die Frage, ob sie den Gefangenen sehen dürfe, antwortet la Regnie ahnungsvoll: „Scheut Ihr nicht den düstern Aufenthalt des Verbrechens, ist es Euch nicht gehässig, die Bilder der Verworfenheit in allen Abstufungen zu sehen, so sollen für Euch in zwei Stunden die Tore der Conciergerie offen sein“ (817). – „In der Conciergerie angekommen“, bestätigt sich die Ahnung la Regnies jedoch voll und ganz: „Olivier Brußon wurde gebracht. Doch so wie er in die Türe trat, sank auch die Scuderi ohnmächtig nieder“ (817). Es scheint ganz so, als bekämen der „Aufenthalt des Verbrechens“ und die „Bilder der Verworfenheit“ dem Fräulein, das bisher offenbar an solchen Dingen konsequent vorbeigesehen hat, tatsächlich nicht. Und auch diesmal besteht ihre einzige Reaktion in einer umso entschiedeneren Flucht in ihre alte Welt: „Als sie sich erholt hatte, war Olivier verschwunden. Sie verlangte mit Heftigkeit, daß man sie nach dem Wagen bringe, fort, augenblicklich fort wollte sie aus den Gemächern der frevelnden Verruchtheit“ (817). Die „Bilder der Verworfenheit“ stellen eine Wirklichkeit dar, der die Scuderi, wie es scheint, unter keinen Umständen ins Auge zu sehen bereit ist. Im Text sind an diesem Punkt einige der zentralen Aussagen zur Titelfigur versammelt:

So bitter noch nie vom innern Gefühl getäuscht, auf den Tod angepackt von der höllischen Macht auf Erden, an deren Dasein sie nicht geglaubt, verzweifelte die Scuderi an aller Wahrheit. (817f.)

Ganz zerrissen im Innern, entzweit mit allem Irdischen wünschte die Scuderi, nicht mehr in einer Welt voll höllischen Truges zu leben. Sie klagte das Verhängnis an, das in bitterm Hohn ihr so viele Jahre vergönnt, ihren Glauben an Tugend und

⁴⁷⁷ Vgl. auch Bonn (1999), S. 9, der zum Fräulein anmerkt: „Die monarchisch umhegte Produktion einer unbeschwert präziösen und als sicher geglaubten Romanwelt gerät ihr zusehends aus den Fugen.“

⁴⁷⁸ Vgl. 798: Sie ist „blaß“ und „entstellt“, geht „mit wankenden Schritten“.

Treue zu stärken, und nun in ihrem Alter das schöne Bild vernichte, welches ihr im Leben geleuchtet. (818f.)

Die Krise reicht diesmal also tiefer. Doch schon bei der nächstbesten Gelegenheit – nämlich, genau genommen, aufgrund von Madelons Ausruf „Ach!“ (819) – lässt die Scuderi sich bereitwillig wieder von der Richtigkeit ihres alten Weltbildes und ihres Glaubens an die „Unschuld“ des Menschen überzeugen (819). Endgültig wiederhergestellt wird ihre geschlossene Weltvorstellung dann, als Olivier Brußon geständnisbereit vor sie hintritt. Dieser Auftritt lässt sich als Gegenszene zur Begegnung im Gefängnis lesen und zugleich als eine zweite Version der Eingangsszene, auf die hier ausdrücklich rückverwiesen wird:

So wie damals, als Brußon das Kästchen brachte, wurde um Mitternacht an die Haustüre der Scuderi gepocht. [...] Endlich ging leise die Türe des Gemachs auf. Desgrais trat herein, hinter ihm Olivier Brußon, fesselfrei, in anständigen Kleidern. [...] Brußon sank vor der Scuderi nieder auf beide Knie, flehend erhob er die gefalteten Hände, indem häufige Tränen ihm aus den Augen rannen. (821)

Es handelt sich um eine gereinigte, besänftigte Version der gewaltsamen und lauten Eingangsszene: Diesmal geht alles „leise“ zu, im Gegensatz zur Kerkerszene ist Brußon nun „fesselfrei“, wie zum Gebet erhebt er die „gefalteten Hände“ und lässt „Tränen“ fließen; es wird auch großer Wert darauf gelegt, dass er vor dem Fräulein nun endlich „in anständigen Kleidern“ erscheint. Damit passt die ganze Szene sich in die Welt der Scuderi ein, und so kommt es dann auch, dass Brußon, anders als in der Eingangsszene, nun schließlich Gehör findet und bei so viel Anmut auch die Selbstkrise des Fräuleins überwunden ist: „Alle Schauer wichen von ihr, sie vergaß, daß Cardillacs Mörder vor ihr knie, sie sprach mit dem anmutigen Tone des ruhigen Wohlwollens, der ihr eigen: Nun Brußon, was habt Ihr mir zu sagen?“ (821) Diese Überwindung aber bedeutet im Grunde einen erneuten Rückschritt, die Rückkehr nämlich in eine Scheinidylle: Bis zum Schluss ist die Scuderi eben nicht bereit, sich der Existenz der „höllischen Macht auf Erden“, etwa des Verbrechens, zu stellen, von der die Gesamterzählung doch ein überdeutliches Zeugnis ablegt. Der Text selbst führt aus den dargelegten Gründen gerade die so schön geglaubte Wirklichkeit als eine „Welt voll höllischen Truges“ vor. Er weist jenes „schöne Bild“, welches sich die Scuderi zurechtgelegt und „welches ihr im Leben geleuchtet“ hat, als eine Illusion aus und er veranschaulicht zugleich, inwiefern der vorbehaltlose „Glauben an Tugend und Treue“ keinen letztgültigen Bestand hat. Gerade die innere Zerrissenheit und die Verzweiflung „an aller Wahrheit“ sind ja diejenigen Grunderfahrungen, die der Text selbst, wie hier dargestellt, in seiner Gesamtheit zum Ausdruck bringt; es sind Erfahrungen, deren Tiefe die Titelfigur in einem kurzen Augenblick der Krise nur erahnt, um sich gleich wieder in eine scheinbar heile Welt zu flüchten.

2.8.1.2 Die Scuderi, Vertreterin des Adels

Die Titelfigur der Erzählung ist jedoch nicht nur die Repräsentantin eines exklusiven Weltbildes, das sich allein durch die Ausblendung der Wirklichkeitsaspekte Verbrechen, Schmutz und Degeneration bzw. der Desintegration überhaupt aufrechterhalten lässt, ihr kommt auch, damit in Verbindung stehend, die Rolle der Vertreterin des Adelsstandes in der Geschichte zu. Das adlige Fräulein verkörpert die Werte und Ideen der Aristokratie und hegt einen festen Glauben an die Vorrechte der Geburt. So erwidert sie etwa auf des Grafen von Miossens Bemerkung, dass ihn eine „Anzeige“ des nächtlichen Vorfalls – immerhin handelt es sich um die Tötung Cardillacs – in einen „Prozeß“ hätte „verwickeln“ können: „Das war nicht möglich, rief die Scuderi, Eure Geburt – Euer Stand“ (844). Dabei entlarvt der Text selbst auch in dieser Hinsicht das Weltbild der Scuderi als illusorisch, denn an anderer Stelle heißt es über die Giftmordprozesse: „[S]o kam es, daß nicht allein Hinrichtung auf Hinrichtung folgte, sondern auch schwerer Verdacht selbst auf Personen von hohem Ansehen lastete“ (789); und so entgegnet auch Miossens auf die weltfremde Bemerkung der Scuderi: „O, [...] denkt doch an den Marschall von Luxemburg, den der Einfall, sich von le Sage das Horoskop stellen zu lassen, in den Verdacht des Giftmordes und in die Bastille brachte“ (844). Die Scuderi hält offensichtlich krampfhaft an den Privilegien des Adels fest, obwohl sie sich inmitten einer gesellschaftlichen Situation befindet, in der diese sich aufzulösen beginnen.

Als eine Repräsentantin der höheren Gesellschaftsschicht des Adels erscheint die Scuderi auch in der besagten Szene, wo sie „in der Glaskutsche der Herzogin von Montansier über den Pontneuf“ fährt (806). Ein Blick auf die Geschichtsquelle bringt hier zusätzliche Klarheit: Voltaire bezeichnet die Spiegelkutschen als „prunkvolle Bequemlichkeit“ und präsentiert sie als Zeichen des größten „Luxus“.⁴⁷⁹ Das Glasmotiv verbindet sich an dieser Stelle mit der Exklusivität des Adels. Die luxuriöse Glaskutsche bewahrt die Scuderi vor der Berührung mit dem „neugierige[n] Volk“ auf dem Pontneuf (806). Der „gaffende Pöbel“ bleibt im wahrsten Sinne außen vor: „So kam es denn auch, daß der gaffende Pöbel auf dem Pontneuf die Kutsche der Montansier umringte, beinahe den Schritt der Pferde hemmend“ (806). Die soziale Komponente ist eine wichtige Facette jener künstlichen Welt aus Glas, in der die Scuderi lebt, ängstlich abgeschirmt von allen Niederungen der Außenwelt, für die der „Pöbel auf dem Pontneuf“ hier exemplarisch einsteht. Die Glaskutsche wird zum idealen Bild einer geschlossenen und auf sich selbst begrenzten Welt.⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ Vol2 12f.: „Um jene Zeit wurde auch die prunkvolle Bequemlichkeit der mit Spiegeln geschmückten und in Federn hängenden Kutschen erfunden, so daß ein Pariser Bürger mit größerm Luxus durch die Stadt fuhr, als die römischen Triumphatoren ihrer Zeit zum Capitol zogen.“ In Hoffmanns Erzählung ist dieser Luxus eindeutig dem höheren Adel (Herzogin von Montansier) vorbehalten.

⁴⁸⁰ Ganz anders deutet Post (1976), S. 152, die „Glaskutsche“, nämlich als „ein Motiv, in dem sich zweierlei vereinigt: die Bewegung und das dem Leben Zugewandte,

2.8.1.3 Eine sterbende Welt

Die Welt der Scuderi stellt ein Relikt des Glaubens an die Einheit dar. In einem Text, der vom Untergang dieser Einheit kündigt, kann ihre Welt folgerichtig nur als eine sterbende erscheinen. Als bildhaftes Zeichen dieses Sterbens steht eine Todesmetaphorik ein, die die Titelfigur mit Signalen eines baldigen Endes behaftet. An einer Stelle des Textes heißt es: „[E]in flüchtiges Rot überflog wie Abendpurpur die blassen Wangen der alten würdigen Dame“ (795). Die „blassen Wangen“ scheinen bereits vom Tod gezeichnet; „Abendpurpur“ legt sich auf sie nieder wie die Dämmerung in den letzten Tagen des Lebensherbstes.⁴⁸¹ An einer anderen Textstelle ist von den „welken Armen“ der Scuderi die Rede (804), so dass ganz der Eindruck entsteht, als falle sie einem allmählichen Sterben anheim. Die Zeichen des Todes mehren sich. Letztlich betreffen diese Zeichen aber weniger die Person der Scuderi als vielmehr die durch sie verkörperte Welt. Es ist dies eine alte, überkommene Welt, die ihrem Ende entgegengeht. Die Welt aus Glas zerbricht. Der Konflikt, der sich, wie hier gezeigt, in der Anlage der Gesamterzählung niederschlägt, ist demnach auch thematisch in ihr gestaltet, und zwar dadurch, dass die Titelfigur in einem Oppositionsverhältnis zu jenem neuen Weltbild steht, von dem der Text, als Ganzes, Zeugnis ablegt. Der Verlust metaphysischer Sicherheiten, die Umkehrung aller Werte, das Schwinden eines einheitlichen Sinns, die Auflösung der zentralen, ‚göttlichen‘ Perspektive, die Haltlosigkeit und Orientierungslosigkeit des Menschen in einer alleingelassenen, entfremdeten Welt, die Ichbedrohung, Ichspaltung und Ichverdopplung, die Gefährdung von Identität und Individualität, kurz: eine fundamentale Bedeutungskrise spiegelt sich allerorts in Hoffmanns Erzählung wider, und da wirkt es schon zynisch, dass ausgerechnet diejenige Figur, die dem Text den Namen gibt, von alledem nichts sehen will; zugleich aber stellt diese Art der Titelgebung die letzte Konsequenz des bis zum äußersten Ende durchgeführten Umkehrverfahrens der Erzählung dar. Kompromisslos und unnachgiebig reflektiert, repräsentiert und inkorporiert der Text Systemzerstörung, Uneindeutigkeit und Brüchigkeit. Der Zusammensturz der heilen Welt und der Untergang jenes letzten Ortes namens ‚Wahrheit‘ ist der aus den Angeln gebrochenen Erzählung in jedes Wort mit eingeschrieben.

das Öffentliche. Vielleicht auch noch ein drittes, nämlich die ‚Brautschaft‘ des alten, so jungen Fräuleins.“

⁴⁸¹ Auch die „Wangen“ Madelons, der kleinen Magdaleine, „glühten in hohem Purpur“ (849). Hier liegt eine Fieber-Assoziation nahe.

2.8.2 Gesellschaftliche Umbrüche

2.8.2.1 „Ganze Züge des Volks erschienen oft auf bedrohliche Weise“: Bilder einer Revolution

Es hat sich im Vorangehenden bereits angedeutet, dass das ‚alte‘ Weltbild, wie es die Scuderi vertritt, in tiefem Einklang mit der aristokratischen Gesellschaftsordnung steht, und es liegt umgekehrt auch auf der Hand, dass der Adel Interesse daran hat, jenes geschlossene und rigide Weltbild aufrechtzuerhalten, um die eigene Existenzgrundlage zu wahren: Der Herrscher muss sich als Mittelpunkt und Oberhaupt der Feudalgesellschaft auf eine unanzweifelbare Gottesordnung berufen können, deren Erschütterung für den Fortbestand des hierarchischen Sozialsystems verheerende Folgen hätte und früher oder später zu dessen Zusammenbruch führen würde. Allgemeiner bedeutet das: Wer an einem einheitlichen Sinn, an einer Wahrheit in der Welt – und damit zugleich an einem Gott – zu zweifeln beginnt, der kann und muss bald auch die Allmacht und die Gottgerechtigkeit des Fürsten wie der gesamten bestehenden Gesellschaftsform infrage stellen. Die metaphysische und die soziale Komponente sind daher engstens miteinander verbunden. Dementsprechend ist Hoffmanns Text auch nicht allein auf metaphysischer Ebene Ausdruck einer fundamentalen Negation der Werte, sondern er enthält darüber hinaus Elemente, die von einer radikalen Infragestellung der gegebenen sozialen Ordnung zeugen. Vor diesem Hintergrund muss zunächst die Rolle des „Volks“ in der Erzählung näher ins Blickfeld rücken.

Auf die Bedeutung des Volks im *Fräulein von Scuderi* haben Hermann F. Weiss⁴⁸² und Birgit Röder⁴⁸³ hingewiesen. Beide sehen in der Erzählung eine Kritik am Volk, namentlich an dessen Beeinflussbarkeit und Wankelmütigkeit. Dass in der Erzählung solch ein negatives Bild des Volks entworfen wird, steht außer Zweifel, nur muss man sich in einer zweiten Phase die Frage stellen, auf wen oder was genau dieses Bild zurückgeht: auf den Gesamttext oder allein auf den Erzähler?

Der Erzähler bezeichnet das Volk dreimal als „Pöbel“.⁴⁸⁴ Der Begriff (mhd. *povel*, *bovel*) ist aus afrz. *poble* „Dienerschaft, gemeine Leute“ entlehnt und weiter zurückzuführen auf lat. *populus* „Volk“; seine stark pejorative Bedeutung entwickelt der Begriff bereits in mittelhochdeutscher Zeit, im Neuhochdeutschen (ab ca. 1600) setzt sie sich dann vollends durch,⁴⁸⁵ d.h. sowohl im Entstehungsjahr (1818) als auch zur Handlungszeit der Erzählung (1680) impliziert die Bezeichnung „Pöbel“ ein deutlich herablassendes Urteil vonseiten des Sprechers. Eine

⁴⁸² Vgl. Weiss (1976).

⁴⁸³ Vgl. Röder (2003), v.a. S. 41f.

⁴⁸⁴ Vgl. 806: „der gaffende Pöbel“; 808: „des wütenden Pöbels“; 850: „dem erzürnten Pöbel“.

⁴⁸⁵ Vgl. KEW 710, Sp.1.

abwertende Haltung des Erzählers gegenüber dem Volk spiegelt sich demnach bereits in seiner Wortwahl wider.

Anlässlich des Auftritts der Scuderi in den Gemächern des Königs bemerkt der Erzähler:

Die edle Gestalt des ehrwürdigen Fräuleins in diesem feierlichen Anzuge hatte eine Majestät, die tiefe Ehrfurcht erwecken mußte selbst bei dem losen Volk, das gewohnt ist, in den Vorzimmern sein leichtsinnig nichts beachtendes Wesen zu treiben. Alles wich scheu zur Seite (847).

Hier wird ein Bild entworfen, das das „lose[...] Volk“ in scharfen Kontrast stellt zu der edlen bzw. adligen „Majestät“ des „ehrwürdigen Fräuleins“, wobei der Erzähler ganz eindeutig auf der Seite des Adels steht und damit als ein stark parteiischer Berichterstatter zu bezeichnen ist, auch wenn dies im mitreißenden Lektürefluss auf den ersten Blick kaum auffallen mag. Auch hier äußert sich der Erzähler abwertend über das Volk, welches gewohnt sei, „in den Vorzimmern sein leichtsinnig nichts beachtendes Wesen zu treiben“. Dabei hat bereits Rahel Varnhagen ihr Befremden darüber geäußert, dass das einfache Volk in den Zimmern des Königs angeblich ungehindert seiner Laune nachgehen soll.⁴⁸⁶ Es sieht, genau betrachtet, ganz so aus, als gebe der Erzähler hier, ohne sich dessen bewusst zu sein, ein verändertes Bild des Geschehens wieder, das nach subjektiven, von ihm selbst verinnerlichten Wertekategorien, Adel vs. Pöbel, geformt ist, um den Adel unbewusst in ein glänzend schönes Licht zu rücken. Eine ähnliche Stilisierung liefert der Erzähler, als er das Vorgehen der Polizei vor Cardillacs Haus und schließlich das Eingreifen der Scuderi in das Geschehen schildert: „Ehrerbietig weicht das Volk der würdigen Dame“ (809), und: „Ein dumpfes Murmeln des Beifalls lief durch das Volk“ (810), heißt es dort, aber im Gesamteindruck bleibt doch ein Restzweifel daran zurück, ob das „Murmeln“ des Volks nicht in Wirklichkeit eher einen stummen Protest darstellt; der angebliche Ausdruck des „Beifalls“ angesichts der Rettung der Beschuldigten aus den Armen der Polizei will jedenfalls nur äußerst schlecht zu dem vorhin doch so resoluten Verlangen des „wütenden Pöbels“ (808) nach gnadenloser Bestrafung passen, und es ist ja bereits gesehen worden, wie auch die Scuderi das „Murmeln“ des Volks später zu einem regelrechten „Zujauchen“ (847) umzudichten weiß. So bleibt ebenfalls dahingestellt, ob das Volk tatsächlich aus Ehrerbietung zurückweicht, wie der Erzähler meint, oder schlicht und ergreifend aus purer Angst – vor der ‚Autorität‘, der herrschenden Klasse, den Bewaffneten. Überaus deutlich geht die Haltung des Erzählers gegenüber dem Volk aus einer seiner persönlichen Zwischenbemerkungen hervor. Bei der Schilderung des Prozesses um Brußon äußert sich unmittelbar, dass der Erzähler nicht viel vom ‚losen Volk‘ hält:

⁴⁸⁶ Vgl. RV₃ 14: „Bei Ludwig XIV. geht man nur so in sein Konseil, wie an die Theaterkasse.“

[W]ie es zu geschehen pflegt, daß das Volk leicht getrieben wird von einem Extrem zu andern, so wurde derselbe, den man erst als den verruchtesten Mörder verfluchte und den man zu zerreißen drohte, noch ehe er die Blutbühne bestiegen, als unschuldiges Opfer einer barbarischen Justiz beklagt. (850)

Dabei stellt das Volk ein weiteres Spiegelbild des Lesers im Text dar, indem es nämlich dessen eigene Reaktionen antizipiert und damit die Haltung der Leserschaft reflektiert wird. Dadurch nun, dass der Erzähler allein aus der Perspektive des Adels berichtet, vollzieht sich eine Vereinnahmung des Volks bereits durch den Akt der Narration, der immer auch ein Machtdispositiv ist, das Machtdispositiv des Wortes, über das das Volk selbst eben nicht verfügt. Der Erzähler partizipiert, ohne sich dies selbst bewusst zu machen, an einer gewissen ‚Entmündigung‘ des Volkes. Auf der Ebene der Narration werden damit zugleich realhistorische Machtdispositionen rekonstruiert. Demgegenüber wird in der Erzählung aber noch eine andere Stimme laut:

Nach der Straße Nicaise, dorthin, wo Cardillac wohnte, strömte das Volk, sammelte sich vor der Haustüre – schrie, lärmte, tobte – wollte stürmend hinein, mit Mühe abgehalten von der Marechaussee, die das Haus umstellt. Im wilden, verwirrten Getöse riefen zornige Stimmen: Zerreißt, zermalmt den verfluchten Mörder! (808)

Das Volk, das im Machtdiskurs des Erzählers instinktiv zum Schweigen gebracht wird, erscheint hier zwar als gestaltlose Masse, in der Einzelindividualitäten nivelliert sind. Dennoch kann die subjektiv gefärbte Erzählerrede nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Menge ein bedrohliches Gefahrenpotential entwickelt: Das Volk ergreift das Wort, „zornige Stimmen“ werden laut, „stürmend“ drängt die Masse vorwärts, die Ordnungskräfte sind kaum mehr Herr der Lage, der Haufe wird nur „mit Mühe abgehalten“. Ganz machtlos scheint das Volk also nicht zu sein. Das geht auch aus einer Bemerkung des „erfahrenen d’Andilly“ (842) hervor, als er der Scuderi von einem übereilten Gnadenfall abrät: „Der König wird nimmer einen Verbrecher *der* Art begnadigen, der bitterste Vorwurf des gefährdeten Volks würde ihn treffen“ (842). Die Stimme des Volkes verfügt offenbar über ein bestimmtes Gewicht, das auch die Erzählerrede nicht zu überdecken vermag. Unterhalb des Erzähldiskurses schlummern potentielle Mächte des gesellschaftlichen Einspruchs. Am deutlichsten zeigt sich die Potenz des Volkes bei der Demonstration für die Freilassung Brußons:

Ganze Züge des Volks erschienen oft auf bedrohliche Weise vor la Regnies Pallast und schrien: Gib uns Olivier Brußon heraus, er ist unschuldig, und warfen wohl gar Steine nach den Fenstern, so daß la Regnie genötigt war, bei der Marechaussee Schutz zu suchen vor dem erzürnten Pöbel. (850)

Es sind schon sehr deutliche Bilder einer gesellschaftlichen Revolution, die hier entstehen. Und man ist keineswegs gezwungen, der aufgeprägten Meinung des Erzählers zu folgen und den Aufstand grundsätzlich zu verurteilen. Der gewaltsame Protest des Volkes deutet einen möglichen Umsturz der Verhältnisse an und

zeugt damit von dem Protestwert der Gesamterzählung, die von einer fundamentalen Kritik an den Verhältnissen, von Systemaufbrechungen und Umkehrungen aller Art durchdrungen ist und die demzufolge mit der Perspektive eines sich wehrenden Volkes viel eher in Einklang zu stehen scheint als mit der des reaktionären, geradezu absolutistischen Erzählers.

Doch letzten Endes lässt sich der Text trotz alledem nicht auf eine eindeutige Parteinahme festschreiben. Denn auch vom „Volk“ wird schließlich alles andere als ein Idealbild entworfen. Abgesehen davon, dass es als bloße Masse auftritt, in der das Ich zutiefst bedroht ist, scheint das Volk auch, wie bereits gesehen, allein von ungemein einfältigen Vorstellungen gelenkt zu sein, einer heillos komplexen und vieldeutigen Erfahrungswirklichkeit begegnet es offenbar nur mit einer naiven und einseitigen Glaubenshaltung (Gerücht, Massenpanik, vorschnelle Urteile etc.), die der Seinsrealität keineswegs gerecht zu werden scheint. Und so bleibt zuletzt doch die Sinnhaftigkeit des gesamten Volksaufstandes fragwürdig, der ja gerade die vorzeitige Entlassung Brußons erwirken will, dessen Unschuld keineswegs erwiesen ist, und dabei auch ausgerechnet gegen Desgrais und la Regnie wütet, also gegen die Einzigsten, die sich, sieht man einmal genauer hin, zumindest um eine gewisse Gerechtigkeit zu bemühen scheinen. Abgesehen davon zeigt der Protest an sich ja auch gar keine Wirkung; allein der Machtspruch des Königs bewirkt die Freilassung. Im Text wird keine gesellschaftliche Utopie entworfen, vielmehr bleibt auch der Aufstand des Volkes – wie alles andere in dieser Geschichte – zutiefst ambivalent. In die „Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten“ sind auf diese Weise Bilder einer Revolution eingelagert, die 1789 in dem Freiheitssturm auf die mehrfach im Text erwähnte „Bastille“⁴⁸⁷ gipfelte, später aber in eine Schreckenherrschaft ausartete und schließlich zu Fall geriet, – einer Revolution also, der auch historisch eine tiefe Gespaltenheit innewohnte und die zu Hoffmanns Zeit bereits gescheitert war. *Das Fräulein von Scuderi* kündigt damit von einem „Widerstand“, der *zugleich* befreiende „Revolution“ und „Hindernis, Beschränkung“ bedeutet. Die innere Spannung, das Unbehagen und die Zerrissenheit des Textes lassen sich daher nicht in dem eindeutigen Sinnangebot eines politischen Programms erlösen, sondern die Widersprüche und Widerstände wuchern fort, ohne die Gewissheit eines Ziels und ohne Hoffnung auf eine zukünftige Lösung. Damit scheint der Autor des *Fräulein von Scuderi* ganz dem einsamen Pessimismus Ludwig Tiecks nahezustehen, in dessen Werken sich auf sozialpolitischer Ebene, wie Gonthier-Louis Fink gezeigt hat, ein immer desillusionierteres und hoffnungsloseres Bild abzeichnet.⁴⁸⁸ Für Hoffmann, den ab-

⁴⁸⁷ Vgl. 785, 786, 788, 789, 844. – Vgl. dazu auch Volobuef (2002), S. 126, die bereits nahelegt, dass die „Erwähnung der Bastille [...] bei Hoffmann einen Hinweis auf die Französische Revolution und die Umwälzung der sozialen Verhältnisse“ bedeute: „Hoffmann hat seine Erzählung zur Zeit der Regierung Ludwig XIV. spielen lassen, weil das der Gipfel der adligen Herrschaft ist und so als Sinnbild der Unterjochung anderer Schichten angesehen werden kann.“

⁴⁸⁸ Vgl. Fink (1989), zusammenfassend S. 97: „Durch diesen Pessimismus hob Tieck sich grundsätzlich von seinen Zeitgenossen ab, sowohl von den Jakobinern wie

seitigen Beobachter einer absurden Welt, leitet sich offenbar auch aus dem politischen Bereich kein Sinn mehr ab, deshalb wohl auch geht aus seinen Texten wie aus seinen Selbstzeugnissen keine letzte Parteinahme mehr hervor.

2.8.2.2 „Unter dem Siegel der Verschwiegenheit“: Das Ende der Erzählung – Kritik an den Institutionen Kirche, absolutistischer Staat und Erzähler

Mit den ambivalenten Anzeichen der Revolution in Hoffmanns Text geht zugleich eine bestimmte Kritik an den Institutionen einher. Auch diese Kritik ist aber zweischneidig. Wie bereits gesehen, liefert der Erzähler ein verzerrtes Bild von Desgrais und la Regnie, den Vertretern der Justiz, sodass sein harsches Urteil ihnen gegenüber gewiss nicht berechtigt scheint. Dennoch ist eine elementare Kritik an den Institutionen Justiz und Kirche überall in der Erzählung spürbar. Beim Tode von Sainte Croix etwa wird die Geldgier der Justiz offensichtlich, deren überspitzte Darstellung an sich jedoch zugleich auch recht eigenartig wirkt: „Da er ohne Erben verstorben, eilten die Gerichte herbei, um den Nachlaß unter Siegel zu nehmen“ (787). Und über die Vorgehensweise der „Chambre ardente“ heißt es: „Das Tribunal nahm ganz den Charakter der Inquisition an, der geringfügigste Verdacht reichte hin zu strenger Einkerkierung, und oft war es dem Zufall überlassen, die Unschuld des auf den Tod Angeklagten darzutun“ (789). Hingerichtet werden offenbar nicht nur ‚Schuldige‘, sondern auch solche, die nur ‚verdächtig‘ scheinen: „Während nun auf dem Greveplatz das Blut Schuldiger und Verdächtiger in Strömen floß“ (789). Auch die Entscheidung des Königs scheint nicht eben auf einen unbedingten Willen zur Gerechtigkeit gegründet. Als ein „Subtext auf die preußischen Verhältnisse“ kann, wie Sven Kramer dargelegt hat, die Evokation der „Folter“ im *Fräulein von Scuderi* gelesen werden.⁴⁸⁹ Bezeichnenderweise führt auch diese hier zu keiner „Wahrheit“: „Entsprechend dient die Folter bei Hoffmann nicht der Wahrheitsfindung. Sie produziert zwar, wie gewünscht, Geständnisse – aber keine materielle Wahrheit“.⁴⁹⁰ Auf diese Weise nehme Hoffmanns Anprangerung der Folter zugleich eine „herrschaftskritische Dimension“ an: „Folter und Folterdrohung kennzeichnet Hoffmann als Elemente obrigkeitlicher Machtentfaltung und rückt sie dadurch in eine herr-

von den Aufklärern, von den Weimaranern wie von seinen Freunden, den Jenaer Romantikern, denn sie alle unterschieden sich vor allem in der Methode; das Ziel der einen wie der anderen war letztthin das gleiche. [...] Tieck hingegen hatte mit dem Glauben an die Französische Revolution auch den Glauben an die Perfektibilität des Menschen verloren und entlarvte mit der Satire des Egoismus und des Despotismus zugleich die Träume seiner Zeitgenossen und seine eigenen Illusionen, denn zwischen 1792 und 1795 hatte auch er sie geteilt.“

Zur Idee der „unendlichen Perfektibilität“ in der europäischen Romantik vgl. Behler (1989).

⁴⁸⁹ Kramer (2004), zur Folterdarstellung bei Hoffmann S. 166-191, hier S. 167.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 168.

schaftskritische Dimension“.⁴⁹¹ Ganz am Ende des *Fräulein von Scuderi* bemächtigt sich ihrerseits die Kirche des größten Teils von dem „geraubten Schatz“ Cardillacs (853). Davon ausgehend sieht Gisela Gorski in Hoffmanns Erzählung neben einer „Gesellschaftskritik“⁴⁹² auch eine grundlegende Kritik an der Kirche: „die Kirche nimmt den Schmuck wie sie auch Geld von allen nimmt, unabhängig von ihrer Religiosität und auch unabhängig von ihrer Kriminalität“,⁴⁹³ und:

Die Kritik an der königlichen Willkür, an den gesellschaftlichen und moralischen Zuständen dieser Zeit sowie an der *Chambre ardente*, an la Regnie und an der Kirche ist einzuordnen in das zeitkritische Bewußtsein Hoffmanns, das ihn seine eigene Epoche mit aufmerksamen Augen betrachten und seine Ansichten, seine Befürchtungen über gesellschaftliche Entwicklungen in verschlüsselter Form literarisch fixieren ließ [...].⁴⁹⁴

Nun ist gerade der Erzähler im *Fräulein von Scuderi* nicht allein als ein Vertreter des Adels zu identifizieren, wie bereits gesehen, sondern in ihm lässt sich schließlich auch ein Repräsentant der Kirche bzw. des Glaubens erkennen. Aus den persönlichen Kommentaren, die der Erzähler verschiedentlich einstreut und damit seine Weisheiten zum besten gibt, spricht ein eindeutig religiös gefärbtes Weltbild, der Erzähler selbst ist ganz offenbar ein gläubiger Mensch; stellvertretend dafür kann hier eine seiner Zwischenbemerkungen eintreten:

[W]elche verruchte List verworfener Menschen vermag zu bestehen, hat die ewige Macht des Himmels beschlossen, schon hier auf Erden die Frevler zu richten! (787)

Vor diesem schwammig religiösen Hintergrund der Erzählerdarstellung erscheinen die Kirchenkritik sowie die elementare Glaubensnegation (durch die Bibelbezüge) des Gesamttextes umso flagranter und zugleich umso bedeutsamer. Indem der Erzähler als Repräsentant des Adelsstandes sowie der religiösen Weltvorstellung erscheint, werden in der Erzählung drei Instanzen einer auktorialen Ordnung als Machtinstitutionen eingeführt und zueinander in Relation gebracht: 1. der Absolutismus samt seinen Adelsprivilegien in einer Ständegesellschaft, 2. die Kirche als geistliche Autorität und Patronin eines Herrschers von Gottesgnadentum, 3. der Erzähler als Wortführer eines narrativen Herrschaftsdis-

⁴⁹¹ Ebd., S. 175. – Vgl. zur Thematik auch Borgards/Neumeyer (2003), die hinsichtlich der Erzählung *Ignaz Denner* zeigen, dass Hoffmann auf die Unzulänglichkeiten sowohl der alten als auch der neuen Rechtsordnung, sowohl der Folter als auch des Verhörs hinweise.

⁴⁹² Gorski (1980a), S. 168.

⁴⁹³ Ebd., S. 171.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 172. Vgl. auch ebd., S. 176: „[S]ie [die Novelle] verlegt die Auseinandersetzung in eine vergangene Epoche und in ein fremdes Land. Damit erweckt sie den Anschein von Harmlosigkeit und politischer Ungefährlichkeit, vermeidet das Eingreifen der Behörden, die sich nicht angesprochen fühlen“.

kurses. Durch die tief einschneidende Institutionenkritik und die entschiedene Verweigerung auktorialer Strukturen arbeitet der Gesamttext jedoch zugleich gegen diese drei Instanzen und das heißt auch: gegen seinen eigenen Erzähler, dessen insgeheim parteiische Darstellungen durch die verschiedenen Bezüge und Verweise schließlich widerlegt werden und der ohnedies keineswegs als allwissend erscheint, dessen Unsicherheit vielmehr wiederholt dekuvriert wird.⁴⁹⁵

Dabei ist in Hinblick auf den anti-institutionellen Grundcharakter des gesamten Werks gerade das Ende der Erzählung, das eine Art nachgetragenen Bericht der weiteren Ereignisse darstellt, äußerst aufschlussreich:

Ein Jahr war vergangen seit der Abreise Brußons, als eine öffentliche Bekanntmachung erschien, gezeichnet von Harloy de Chauvalon, Erzbischof von Paris, und von dem Parlaments-Advokaten Pierre Arnaud d'Andilly, des Inhalts, daß ein reuiger Sünder unter dem Siegel der Beichte, der Kirche einen reichen geraubten Schatz an Juwelen und Geschmeide übergeben. Jeder, dem etwa bis zum Ende des Jahres 1680 vorzüglich durch mörderischen Anfall auf öffentlicher Straße ein Schmuck geraubt worden, solle sich bei d'Andilly melden, und werde, treffe die Beschreibung des ihm geraubten Schmucks mit irgend einem vorgefundenen Kleinod genau überein, und finde sonst kein Zweifel gegen die Rechtmäßigkeit des Anspruchs statt, den Schmuck wieder erhalten. – Viele, die in Cardillacs Liste als nicht ermordet, sondern bloß durch einen Faustschlag betäubt aufgeführt waren, fanden sich nach und nach bei dem Parlamentsadvokaten ein, und erhielten zu ihrem nicht geringen Erstaunen das ihnen geraubte Geschmeide zurück. Das Übrige fiel dem Schatz der Kirche zu St. Eustache anheim. (852f.)

Das Ende der Geschichte wirkt bei näherem Hinschauen jedoch in höchstem Maße befremdend, die ‚Klärung‘ wirft weit mehr Fragen auf als sie letzte Antworten geben würde. An sich erscheint es nur logisch, dass ausgerechnet der Meisterfälscher d'Andilly hinzugezogen wird, um für die Kirche eine Schrift aufzusetzen, in der das ‚wahre‘ Geschehen durch Falschdarstellungen („ein reuiger Sünder“ usw.) verschleiert wird und die Kirche den zusammengeraubten Schatz in ihren eigenen Besitz übergehen lässt. Merkwürdig aber ist schon der Wortlaut wie im Grunde der gesamte Inhalt der Bekanntmachung. „Jeder“, heißt es, „dem etwa bis zum Ende des Jahres 1680 vorzüglich durch mörderischen Anfall auf öffentlicher Straße ein Schmuck geraubt worden, solle sich bei d'Andilly melden“. Nun dürfte es allerdings jemandem, der einem „mörderischen Anfall“ zum Opfer gefallen ist, in der Praxis doch recht schwerfallen, sich überhaupt noch irgendwo zu melden. Das Wort „vorzüglich“ seinerseits klingt ganz so, als freue sich die Kirche über jeden Mord bzw. über jeden, der nicht „bloß“ betäubt, sondern ermordet

⁴⁹⁵ Vgl. etwa 806: „Wohl mag es sein, daß [...]“; oder 849: „Mocht' es sein, daß der König sich auf unzarte Weise daran erinnert fühlte, daß er im Begriff stehe, das strenge Recht der Schönheit aufzuopfern, oder vielleicht ging es dem Könige wie dem Träumer, dem, hart angerufen, die schönen Zauberbilder, die er zu umfassen gedachte, schnell verschwinden. Vielleicht sah er nun nicht mehr seine Valliere vor sich, sondern dachte nur an die Soeur Louise de la miséricorde“, usw.

wurde, da dessen Schmuckstücke ja dem Kirchenschatz anheim fallen – eine eher nicht so ‚christliche‘ Einstellung. Abgesehen davon werden wohl ohnehin mit der seltsam vagen Zeitgrenze „etwa bis zum Ende des Jahres 1680“ die letzten Be-raubten von vornherein ausgeschlossen.⁴⁹⁶ Und schließlich fragt man sich doch auch, warum die Raubopfer sich überhaupt melden und ausweisen müssen. Hat denn Cardillac nicht eine Liste angefertigt, die die Chroniken des Verbrechens in allen Details archiviert: „Bei jedem Schmuck war auf einem kleinen, daran ge-hängten Zettel genau bemerkt, für wen es gearbeitet, wann es durch Diebstahl, Raub oder Mord genommen worden“ (835). Um den Sarkasmus und die Absur-dität auf die Spitze zu treiben, wird „Cardillacs Liste“ dann auch noch in dem Nachtrag zu dem Schreiben selbst erwähnt (853). Eigenartig ist auch dies: „Viele, die in Cardillacs Liste als nicht ermordet, sondern bloß durch einen Faustschlag betäubt aufgeführt waren, fanden sich nach und nach bei dem Parlamentsadvoka-ten ein“. Viele? Was soll das heißen? Haben denn nicht alle ihre rechtmäßigen Besitztümer wieder abgeholt? Oder soll das etwa bedeuten, dass auch manche von denen, die sich eingefunden haben, auf der Liste als „ermordet“ verzeichnet waren? Immerhin ist am Beispiel der „Liste“ der la Voisin schon einmal klar ge-worden, dass die Logik des Archivs offenbar nicht funktioniert⁴⁹⁷ und eine Liste auch ganz falsch ausgelegt werden kann.⁴⁹⁸ Der Satz aus der „Bekanntmachung“ lässt mindestens drei Deutungen zu, nämlich die beiden bereits erwähnten sowie eine dritte, semantisch ‚glattere‘, die jedoch die Absurdität der öffentlich kund-gemachten Aufforderung an die Toten nur in ein umso greller Licht rückt:

1. „Viele von denen, die in Cardillacs Liste als nicht ermordet, sondern bloß durch einen Faustschlag betäubt aufgeführt waren, fanden sich nach und nach bei dem Parlamentsadvokaten ein“.
2. „Viele von denen, die sich nach und nach bei dem Parlamentsadvokaten ein-fanden, waren in Cardillacs Liste als nicht ermordet, sondern bloß durch ei-nen Faustschlag betäubt aufgeführt“.
3. „Viele – es waren diejenigen, die in Cardillacs Liste als nicht ermordet, son-derm bloß durch einen Faustschlag betäubt aufgeführt waren, – fanden sich nach und nach bei dem Parlamentsadvokaten ein“.

⁴⁹⁶ Das Kästchen wird der Scuderi angeblich „im Herbst des Jahres 1680“ überbracht (780). „Mehrere Monate“ sind danach aber bereits „vergangen“ (806), bis die Er-gebnisse erst einsetzen, auf die schließlich Cardillacs Tod folgt. Es scheint also, dass die Raubmorde sich mindestens bis Anfang 1681 hinziehen.

⁴⁹⁷ Vgl. zum ‚Modus des Archivs‘ als eines verzweifelten Versuchs, dem „inneren Chaos eine äußere Ordnung zu geben“ und „das Diskontinuierliche in ein Kontinu-um zu überführen“ Blamberger (1991), S. 118.

⁴⁹⁸ Vgl. 789: „Man fand bei ihr eine Liste aller Personen, die sich ihrer Hülfe bedient hatten [...]. Monate vergingen, ehe es sich vollkommen ausmittelte, daß des Her-zogs Verbrechen keine Rüge verdienen konnte. Er hatte sich einmal von le Sage das Horoskop stellen lassen.“

Die Mehrdeutbarkeit des Satzes wie des gesamten Erzählungsendes zeugt in geradezu paradigmatischer Weise von der Ungeschlossenheit des Werkes. Befremdlich ist schließlich auch die Bemerkung, dass die Eingetroffenen den Schmuck „zu ihrem nicht geringen Erstaunen“ erhalten. Wie ist dieses „Erstaunen“ nun zu verstehen? Hätte die Bevölkerung den Autoritäten eine solche Ehrlichkeit nicht zugetraut? Oder hat der Schmuck ihnen etwa gar nicht gehört? – Nach alledem kann jedenfalls auch der letzte Satz der Erzählung nur noch zynisch klingen: „Das Übrige fiel dem Schatz der Kirche zu St. Eustache anheim“.

Schon sprachlich ist die Textur derart ambivalent, dass auch das Ende keineswegs eine Klärung des Geschehens bringt, sondern das grundlegende Befremden an dem Text geradezu ins Unermessliche steigert. Die so genannte „öffentliche Bekanntmachung“ ist eben keine Bekanntmachung, sondern eine Verschleierung und Verheimlichung des Vorgefallenen, denn die angebliche ‚Wahrheit‘ über Cardillac wird der Öffentlichkeit hierdurch ja gerade vorenthalten. Somit erzählt das Ende der Geschichte gerade davon, dass etwas verschwiegen wird. Diese Strategie der Geheimhaltung lässt sich über weite Strecken des Textes verfolgen; so wird ja bereits Madelon der ‚wahre Sachverhalt‘ verschwiegen. Als Signum hierfür stehen die zentralen Begriffe „Geheimnis“ und „Siegel“, die, wie gesehen, auch religiöse Konnotationen aufweisen. Dreimal begegnet im Laufe der Erzählung die Bezeichnung „Siegel“: das erste Mal als Zeichen der offenen ‚Geldgier‘ der „Gerichte“, die herbeieilen, um den „Nachlaß“ Sainte Croix’ „unter Siegel zu nehmen“ (787); die beiden anderen Male in der Wendung „unter dem Siegel der Verschwiegenheit“ (845) und „unter dem Siegel der Beichte“ (853), wodurch der Begriff zu einer Chiffre der Geheimhaltung und damit gleichsam zu einem Emblem des gesamten Textes wird, in dem es letztlich nicht um die „Aufklärung“ von Geheimnissen, sondern um das Verschweigen geht. Als primärer Anlass des Schweigens wird Madelon genannt, und es ist auch die Figur Madelon, in der mehrere Leitfäden dieser Problematik zusammenlaufen. Günter Blamberger hat gezeigt, dass die komplexe Bedeutung des Bildes vom „bösen Stern“ Cardillacs sich erst entfaltet, wenn man den Begriff ins Lateinische übersetzt („genius malus“), indem sich auffälligerweise alle drei dadurch gewonnenen Teilbedeutungen („Dämon“, „Muse“ und „Unterscheidungszeichen“) auch in Hoffmanns Text wiederfinden.⁴⁹⁹ Hier muss also zuerst der Umweg über das Lateinische genommen und dann eine Rückübersetzung ins Deutsche erbracht werden, um der ganzen Vieldeutigkeit von Hoffmanns Text gewahr zu werden. Etwas erstaunlich Ähnliches geschieht nun auch bei der Beschreibung Madelons, und zwar an der Stelle, wo sie mit einer „Rose“ verglichen wird (829). Der Vergleich mutet zunächst überraschend an, zur Klärung trägt jedoch ein Blick auf die archaische Symbolik dieser Bume bei. Seit der Antike erscheint die Rose auch als ein Symbol der Verschwiegenheit:

Ferner wurden die Teilnehmer an Festen des Rauschgottes Dionysos mit Rosen bekränzt, weil die Ansicht vorherrschte, die Wirkung der Rose kühle die Hitze des

⁴⁹⁹ Vgl. Blamberger (1991), S. 116-118.

Weines und hindere die Betrunkenen, Geheimnisse auszuplaudern. Dadurch wurde die Rose auch zum Symbol der Verschwiegenheit, und *finfblättrige* Rosen wurden gern in die Verzierung von Beichstühlen geschnitzt. „Sub rosa“, d.h. unter dem Siegel der Verschwiegenheit, bedeutet eigentlich „unter der Rose“.⁵⁰⁰

Die Wendung „unter dem Siegel der Verschwiegenheit“ bzw. „unter dem Siegel der Beichte“ muss also zunächst in die lateinische Ursprungsbedeutung von ‚sub rosa‘ übertragen werden, damit die innere Verknüpfung mit der Figur Madelon, die ja der (angebliche) Grund für das Schweigen ist, und die Verbindung mit ihrer Erscheinung als „Rose“ erkennbar wird. Dies zeugt abermals von der verdunkelten, labyrinthischen Sinnstruktur der Hoffmannschen Erzählung, die die ganze Tragweite ihrer Vieldeutigkeit erst auf Umwegen freisetzt. Die „Rose“ Madelon erscheint damit gleichsam als Signatur des Schweigens im Text.

Verbunden mit dem Thema der Verheimlichung sind realhistorische Bezüge zu den gesellschaftlichen Entwicklungen zu Hoffmanns Zeit. Im Zuge des Wiener Kongresses von 1814/15 und der dadurch eingesetzten Restauration der alten Gesellschaftsverhältnisse wurden verstärkt Maßnahmen zur Überwachung des politischen Subjekts ergriffen, die revolutionäre Tendenzen im Keim ersticken sollten und die als Gegenreaktion bereits aus dem Umfeld der Französischen Revolution hervorgingen. Nicht erst mit den Karlsbader Beschlüssen von 1819 wurde der Einzelne damit einer strengen Kontrolle durch die staatlichen Apparate unterzogen. Die Geschichte der geheimen Überwachung bildet ein eigenes Kapitel der Zeit um 1800. Michael Rohrwasser hat, ausgehend von der Figur des Zauberers vor allem in *Der Sandmann* und *Der Magnetiseur*, gezeigt, dass diese gesellschaftlichen Entwicklungen sich auch in E.T.A. Hoffmanns Texten widerspiegeln.⁵⁰¹ Der Zauberer, selbst oft unsichtbar und nicht zu greifen, vermag in das Innere und in die Gedanken der Menschen einzudringen und steht dadurch in Analogie zu einer anonymen „Politik der Heimlichkeiten“, die selbst undurchdringlich bleibt, ihrerseits aber in den Privatraum und die Geheimnisse der Bürger eindringt. „Die Heimlichkeit wird zum Element einer europäischen Politik, die auf die Französische Revolution reagiert: Motive, Ziele und Wege politischer Macht entziehen sich zunehmend dem öffentlichen Blick, sie erhält mit der Metternichschen Geheimpolitik (zu der eine ‚politische Polizei‘ gehört) ein anonymes Gesicht“; und gleichzeitig zeugt sie von dem „Griff der Politik auf das Innere des Menschen, auf seine Gedanken und Gefühle“: „Die Entgrenzung der Politik im Zeichen der Französischen Revolution entfaltete sich in der neuen preußischen Ordnung als umfassende Aufmerksamkeit am Innenleben seiner Bürger [...]. Die geheime Polizei in Preußen wurde um das Jahr 1809 herum aktiv“.⁵⁰² An anderer Stelle hat Rohrwasser bereits angedeutet, dass gesellschaftlich-politische Reflexe dieser Art auch in der Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* aufzuspüren seien: „Am Anfang der Detektivgeschichte steht schon das Gespenst einer gläsernen

⁵⁰⁰ LS 365, Sp.1f.

⁵⁰¹ Vgl. Rohrwasser (1991) sowie Rohrwasser (1992).

⁵⁰² Rohrwasser (1991), resp. S. 23f.; S. 46, S. 97.

Gesellschaft und einer Polizei, deren Gift in die Seelen eindringt“.⁵⁰³ Und in der Tat lassen sich im Text zahlreiche Indizien hierfür finden. Da ist eine Polizei, die angeblich mit allen Tücken arbeitet und mitunter auch „Geständnisse zu erpressen“ versucht (790). Da herrscht panische Angst vor einer Verbrecherbande unter dem bezeichnenden Namen „Die Unsichtbaren“, die in der Nacht heimlich umgehe. Da ist aber vor allen Dingen auch von Spionage- und Observierungsmethoden die Rede, die bis in die intimste Privatzone der Bürger reichen: „[G]ewiß war es einer von den verfluchten Gaunern und Spitzbuben, die bis ins Innere der Häuser dringen, alles listig auskundschaftend, was ihnen zur Ausführung ihrer teuflischen Anschläge dienlich“ (784f.); „das wissen die verruchten Meuchelmörder da draußen, die, wie ihr selbst sagt, das Innerste der Häuser erspähen“ (795). Was hier auf die Verbrecher gemünzt ist, gilt jedoch in gleichem Maße auch für die Polizei, die ebenfalls ins Hausinnere eindringt, heimlich und „ohne alles Aufsehen“ vorgeht und den gläsernen Bürger auf diese Weise „bewacht“ bzw. überwacht:

In der Stille der Nacht, ohne alles Aufsehen bringt man Olivier Brußon wie einen freien Menschen zu Euch in Euer Haus. Nicht einmal belauscht, doch wohl bewacht, mag er Euch dann zwanglos Alles bekennen. (820)

Eiskalter Schauer überlief die Scuderi, als sie an den leisen Tritten, an dem dumpfen Gemurmel wahrnahm, daß die Wächter, die den Brußon gebracht, sich in den Gängen des Hauses verteilten. (821)

Hier dringen die staatlichen Organe in den Privatbereich des Menschen ein. Den Bürger stellt man zwar „wie einen freien Menschen“ dar, der befähigt sei, sich „zwanglos“ zu bewegen, – er ist es aber offensichtlich nicht. Dass das Gespräch entgegen Desgrais’ Versprechen sehr wohl „belauscht“ wird, ist kaum zu überlesen.⁵⁰⁴ Dabei stellen ja gerade die Vertreter der Polizei, Desgrais und la Regnie, noch die am ehesten positiv zu bewertenden Figuren der gesamten Erzählung dar. Dieser Hintergrund muss bei aller vorhandenen Kritik an den Institutionen und Organen immer präsent bleiben. Hier wird nicht etwa eine Stigmatisierung der Obrigkeiten herbeibeschworen. Vielmehr verbietet sich jedes Urteil dieser Art grundsätzlich. Auch die Institutionenkritik bleibt damit zutiefst ambivalent. Auch sie stellt keinen Ausweg dar, und auch sie führt nicht zu einer Lösung der widersprüchlichen Seinsrealität. Eindeutigkeit ist auf diesem Wege nicht zu finden.

Das gewaltsame wie heimliche Eindringen von außen, die Bedrohung des privaten Innenraumes, kann in mehrfacher Hinsicht als Ausdruck einer Krisensituation verstanden werden. In psychischer wie auch in geistesgeschichtlicher Hinsicht zeugt dies von einer Persönlichkeitsgefährdung des Subjektes, das die erschütternde Erfahrung macht, nicht mehr Herr im eigenen Haus zu sein, das mit

⁵⁰³ Rohrwasser (2000), S. 61.

⁵⁰⁴ Vgl. dazu auch 824: „So schrie Olivier laut auf [...]. Es wurde draußen unruhig, man ging hin und her.“ Die Polizei scheint also das ganze Gespräch vom Flur aus zu überwachen.

untergründigen Ichtendenzen konfrontiert wird und sich bei der Suche nach der eigenen Identität plötzlich nicht mehr auf äußere Grenz- und Richtlinien verlassen kann; das Fremde dringt ins Eigene ein. Parallel dazu entsteht eine politisch-gesellschaftliche Dimension: In der geheimen Auskundschaftung des Inneren durch die öffentlichen Kontrollmechanismen deuten sich Bilder eines Überwachungsstaates an, in dem der gläserne Einzelne sich nicht mehr frei bewegen kann und in dem schließlich auch behördliche Zensur der öffentlichen Meinung wie der Literatur obwaltet. Auch in diesem Zusammenhang ist das Ende der Erzählung zu lesen – mit der nachgetragenen „Bekanntmachung“, die gar keine ist und die durch Geheimhaltung das öffentliche Wort im Keim erstickt, unterzeichnet von den Institutionen Staat und Kirche.

In die „Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten“ ist somit zugleich auch eine kurze Geschichte gesellschaftlicher Entwicklungen von der Revolution bis zur Restauration eingelagert, eine Geschichte aus des Autors eigenen, unruhigen Zeiten also, die bitterlich von den Zwängen erzählt, unter denen die Erzählung leidet und die somit manch eine äußere Erklärung dafür abgibt, dass aus dem Text schließlich das geworden ist, was er ist: ein gleichermaßen beeindruckendes wie beunruhigendes Zeugnis des modernen Menschen. Im ersten Teil („Nro. 5“) von Hoffmanns *Kreisleriana* (publ. 1814) heißt es:

Welcher Künstler hat sich sonst um die politischen Ereignisse des Tages bekümmert – er lebte nur in seiner Kunst, und nur in ihr schritt er durch das Leben; aber eine verhängnisvolle schwere Zeit hat den Menschen mit eiserner Faust ergriffen und der Schmerz preßt ihm Laute aus, die ihm sonst fremd waren. (SW₂₁ 69)

Ohne Zweifel spiegelt sich in der inneren Zerrissenheit und Brüchigkeit des Textes auch die von Erschütterungen und Instabilitäten, von Um- und Aufbrüchen geprägte Zeit wider, in der sein Autor lebte. Zu einer wie auch immer gearteten Auflösung der Widersprüche in die eine oder in die andere politische Richtung kommt es jedoch, wie gesagt, an keiner Stelle.

2.8.2.3 Marktwirtschaftlicher Entfremdungsprozess: Kapitalisierung, Verdinglichung und Warenproduktion

In Hoffmanns Erzählung gestalten sich aber auch noch andere, historisch weiter zurückreichende gesellschaftliche Entwicklungen, denn der Text enthält nicht zuletzt bestimmte Echos auf den Kapitalismus und die Marktwirtschaft, die sich bekanntlich im Ansatz schon seit dem ausgehenden Mittelalter abzeichneten, wobei sie die feudalistische Gesellschaftsordnung allmählich ablösten. Vom Marxismus inspirierte Interpretationen⁵⁰⁵ haben es bereits dargestellt: Der Goldschmied Cardillac wehrt sich – vergeblich – gegen die Veräußerung und Vermarktung seiner

⁵⁰⁵ Vgl. Bormann (1970/71); Berkowski (1979) [russ. 1973], S. 649-652; Werner (1990). Siehe dazu auch den Forschungsbericht (2.1.3).

Werke, gegen die Entfremdung seiner Produktionserträge und den bloßen Warencharakter seiner Arbeit. Damit verbindet sich nach Bormann auch eine deutliche Absage an einen romantischen Kunstidealismus, der in einer modernen und von Marktgesetzen bestimmten Welt zum Scheitern verurteilt sei:

Cardillac wird, indem er die Verdinglichung seiner Kunstwerke aufzuheben sucht, zum Räuber und Mörder. Darin gestaltet Hoffmann die Einsicht, daß der Einzelne, der sich gegen den Kapitalisierungs- und Entfremdungsprozess stellt, notwendig die geltenden Normen transzendiert, aber ebenso notwendig scheitert. [...] Hoffmanns Cardillac zeigt, daß sich der (romantische) Anspruch der Kunst nur noch als Negation gegen die (moderne) Gesellschaft durchhalten läßt.⁵⁰⁶

Mag diese Position auch kontrovers sein und mancherorts auf resolute Ablehnung stoßen,⁵⁰⁷ so hat der gesellschaftskritische Blick auf seinem Weg doch Dinge ans Licht gezerzt, die ins Innere der Geschichte führen, er ist im Oberbau des Textes auf Bilder gestoßen, die von einem elementaren Krisenbewusstsein und einem Ungenügen an der Gesellschaft zeugen, und hat damit zu einem Verständnis der Erzählung beigetragen, das diese nicht als harmonisches Gebilde zeigt, sondern als ein Zeugnis der Entfremdung. Die marxistische Perspektive liefert somit eine zusätzliche, bereits auf der thematischen Ebene sich manifestierende gesellschaftliche ‚Erklärung‘ für die Risse, die den Text durchwalten, auch wenn diese Erklärung erneut nur eine äußerliche bzw. eine Teilerklärung darstellt.

Dabei bräuchte es vonseiten Cardillacs gar nicht erst zu einem Mord zu kommen, schon das Verhalten des Goldschmieds bei den Verkaufsverhandlungen spricht eine mehr als deutliche Sprache und lässt keinen Zweifel an seiner inneren Zerrissenheit, seinem Getriebensein und seinem tiefen Unbehagen an der Gesellschaft. „Mußte er dann endlich dem Andringen des Bestellers weichen, und den Schmuck herausgeben, so konnte er sich aller Zeichen des tiefsten Verdrusses, ja einer innern Wut, die in ihm kochte, nicht erwehren“ (800). Er erscheint „mit allen Zeichen des im Innersten aufgeregten Gemüts“ (801). Immer aber steht im Vordergrund der „Preis“ (800), der „Wert“ (800), das „Geld“ (801), die Käuflichkeit der Arbeit: „Manche der von dem Könige, von dem Volke hochgeachteten Personen hatten vergebens große Summen geboten, um nur das kleinste Werk von Cardillac zu erhalten“ (801). Meist fordert er aber anscheinend nur eine „geringe Summe“ (801) für seine Arbeit: „Jeden Auftrag übernahm er mit brennender Begierde und machte einen Preis, der, so geringe er war, mit der Arbeit in keinem Verhältnis zu stehen schien“ (799). Das Verhältnis zwischen Leistung und Vergütung scheint im Ungleichgewicht. Der letzte Satz ist im Grunde allerdings höchst ambivalent. Zunächst liest man ihn, vom Kontext geleitet, unwillkürlich so: „Er machte einen Preis, der so gering war, dass er mit der Arbeit in keinem Verhältnis zu stehen schien“. Die Satzstruktur an sich aber erzwingt eigentlich zur gleichen Zeit folgende Lesart: „Er machte einen Preis, der, so ge-

⁵⁰⁶ Bormann (1970/71), S. 97.

⁵⁰⁷ Vgl. zur Gegenposition Riemen (1973), weiterführend dazu 2.1.3 (Forschungsbericht).

ring er auch war, mit der Arbeit (dennoch) in keinem Verhältnis zu stehen schien“, d.h. die Arbeit wäre also nicht einmal die geringste Summe wert. Das würde freilich ein ganz anderes Licht auf den Künstler Cardillac werfen. An der Ambivalenz zeigt sich noch einmal, dass in dieser Erzählung letztlich nichts mehr seinen festen Ort hat. Nicht einmal des Goldschmieds künstlerische Gabe kann vor diesem Hintergrund als gesichert gelten, klingt doch auch die Behauptung seiner Meisterschaft im Grunde seltsam unbestimmt und vage.⁵⁰⁸ Ob er aber nun der bessere Künstler ist oder nicht, in jedem Falle erscheint Cardillac als das Gegenbild der Scuderi. Während das adlige Fräulein als Dichterin zu Hofe ihren Lebensunterhalt der „Gunst Ludwig des XIV.“ verdankt (780), lebt der Goldschmied vom Verkauf seiner Waren. Hiermit ist im Text ein modernes Gegenmodell zu der alten Welt der Scuderi entworfen, der des Feudalismus, die historisch von der Welt der Marktwirtschaft abgelöst wurde. Dabei stellt, wie gesehen, auch diese neue Welt in der Erzählung keine Erlösung, keine Befreiung aus den Beschränkungen dar, sondern führt lediglich in eine neue „Unruhe“,⁵⁰⁹ in Zwänge anderer Art.

Noch in einer weiteren Hinsicht aber erscheint Cardillac als Gegenbild zur Scuderi. Während das feudale Fräulein bis zuletzt an den Standesgrenzen festhält, heißt es von dem Goldschmied Cardillac ausdrücklich:

Ohne Unterschied, mag er nun ein reicher Bürgersmann oder ein vornehmer Herr vom Hofe sein, wirft sich Cardillac ungestüm an seinen Hals, und drückt und küßt ihn und spricht, nun sei er wieder ganz glücklich und in acht Tagen werde die Arbeit fertig sein. (800)

„Ohne Unterschied“ behandelt Cardillac Bürger und Adlige. Hierin deutet sich der Traum einer neuen Gesellschaftsform an, in der die alte Ordnung, die Standesgrenzen und die Beschränkungen der Menschen überwunden sind. Doch auch dieses Traumbild wird im Text nicht optimistisch durchgestaltet, sondern von der harschen Realität sogleich wieder zurückgenommen. Denn schon dem Geld, das selbst den Traum einer freien Gesellschaft noch beherrscht und reguliert, ist der Stempel der feudalen Ordnung sprichwörtlich mit aufgeprägt: „[W]enn es Euch auf eine Handvoll Louis nicht ankommt, so will ich noch ein paar Steinchen hineinbringen, die Euch in die Augen funkeln sollen wie die liebe Sonne selbst“ (800). In den Jahren 1679-84, d.h. zur Handlungszeit des *Fräulein von Scuderi*, wurde in Frankreich ein Typus des „Louis d’or“ geprägt, der den Sonnenkönig „à la tête virile“, im Mannesalter, darstellt. Das Geld wird auf diese Weise auch zum Symbolträger einer absolutistischen Gesellschaftsordnung, das bloße Zahlungsmittel wird gleichzeitig zur Insignie unumschränkter Macht. Online kann man

⁵⁰⁸ Vgl. 799: „Wie gesagt, Cardillac war in seiner Kunst der Geschickteste nicht [!] sowohl in Paris, als vielleicht [!] überhaupt seiner Zeit.“

⁵⁰⁹ Vgl. 833, wo es von Cardillac heißt: „So wie ich ein Geschmeide gefertigt und abgeliefert, fiel ich in eine Unruhe, in eine Trostlosigkeit, die mir Schlaf, Gesundheit – Lebensmut raubte.“ „Aber nun vertrieb selbst das nicht meine Unruhe.“

auf diversen Angebotsseiten wechselnde Abbildungen vom Münztyp „Louis d'or du Béarn à la tête virile“ aus dem Jahr 1680 bewundern.

Wo die Münze als potentielles Zeichen der neuen Welt (etwa des Bürgertums) den Namen und den Kopf des Königs trägt, die Marktwirtschaft also schon symbolisch unter der Gewalt der alten Ordnung steht, und wo selbst Cardillacs Kunstwerke glänzen „wie die liebe Sonne selbst“ bzw. wie der ‚Sonnenkönig‘ selbst, da scheint auch der Weg in eine wie auch immer zu verstehende Freiheit von Anfang an versperrt, der Traum einer ‚Erneuerung‘ bereits gescheitert. Und so findet der Text ja auch in der Idee einer Revolution schließlich keinen Sinn mehr.

2.8.2.4 Großstadtlabyrinth – Massengesellschaft – Welt des Zufalls

In Verbindung mit der Kapitalisierung und damit auch der allmählich heraufdämmernden Industrialisierung steht noch ein anderer gesellschaftlicher Entwicklungsprozess, dem in der Erzählung vom *Fräulein von Scuderi* ebenfalls Gestalt verliehen wird. Es ist dies die zunehmende Urbanisierung und die Konzentrierung der Bevölkerung auf die großen Städte als Gesellschafts- und Handelszentren, die seit Beginn des 19. Jahrhunderts immer mehr zu erdrückenden und anonymen Massenstädten anschwellen.⁵¹⁰

Im *Fräulein von Scuderi* ist die Bedrohlichkeit der Stadt allorts spürbar. Die nächtlichen Verbrechen, der allgegenwärtige Schrecken und die ständige Gefahr in den Straßen verleihen der Stadt eine Aura des Dämonischen. Über die Erscheinung der Stadt im *Fräulein von Scuderi* schreibt Richard Alewyn, ausgehend von den „Mysterienromanen“ aus der Mitte des 19. Jahrhunderts wie etwa Eugène Sues *Mystères de Paris* (1842-43):

In ihnen [den Mysterienromanen] erwies sich der scheinbar so prosaische und gesicherte Alltag der modernen Großstadt als nichts als eine dünne und brüchige Decke, die unterwühlt war von einem Labyrinth von verbrecherischen Verschwörungen. Ohne mit den düsteren Kolossalgemälden dieser Großstadt-Mysterien wetteifern zu können, hatte doch auch hierzu E.T.A. Hoffmann das Modell schon geliefert.⁵¹¹

Und allgemeiner zur „Großstadt als Schreckensort“ bei E.T.A. Hoffmann bemerkt Horst Conrad: „Hoffmann übertrug die gewalttätige labyrinthische Topographie des Schauerromans auf konkrete Lokalitäten der Großstadt. [...] Das Grauen vor der überdimensionalen Tiefenausdehnung des Raumes im Schauer-

⁵¹⁰ Vgl. zu Facetten der Großstadt-Erscheinung bei Hoffmann etwa Riha (1970), S. 132-142; Öhlschläger (1996), S. 63-85 [beide zu *Des Veters Eckfenster*]; sowie den Vergleich zwischen E.T.A. Hoffmann und Charles Dickens von Ireland (1978), der passim ebenfalls Aspekte der Stadterfahrung behandelt.

⁵¹¹ Alewyn (1974) [1963], S. 356.

roman wird nunmehr zum Schrecken vor der statischen Verengung bürgerlichen Alltagslebens, zur Topophobie im Häusermeer der Großstadt“.⁵¹²

Schauplatz der *Scuderi*-Erzählung ist das Paris Ludwigs des XIV., welches bereits im Jahre 1675 eine halbe Million Einwohner zählte. In ihrer Studie zur Entdeckung der Stadt in der Romantik weist schon Marianne Thalmann auf die „Bedrohlichkeit des nächtlichen Paris von Fräulein von *Scudéri*“ hin und führt weiter aus: „[D]as Schimpfen, Fluchen und Schlagen unter den Fußgängern auf dem Pontneuf in Paris (*Scudéri*) hat schon den Atem von Millionenstädten. [...] Die Vermassung der Stadt, in der der Mensch etwas von dem Heideggerschen Indie-Welt-geworfen-sein bekommt, erfährt eine aggressive Formulierung“.⁵¹³ Die „Modernität dieses Vorganges“, d.h. der Stadterkundung als Merkmal einer „Krise“, hat Thalmann, generell auf die Epoche bezogen, bereits geschildert.⁵¹⁴ Spezifisch in Bezug auf Hoffmanns Erzählung lassen sich indessen – neben der allgemeinen Bedrohlichkeit im Erscheinungsbild der Schreckensstadt – vor allem drei Momente städtischer Raumerfahrung ausmachen: die sinnberaubte Flucht durch ein labyrinthisches Straßennetz, dem ein Einheit gebendes Zentrum fehlt; das Unsicherwerden des häuslichen Innenraumes und seine Bedrohung durch das außerhalb liegende Andere; sowie die Erscheinung einer Massengesellschaft, die sich im Menschengewühl auf den überfüllten Plätzen kundtut.⁵¹⁵

Im *Fräulein von Scuderi* zeugen die Schilderungen des Pariser Straßennetzes von einer labyrinthischen Topographie der Stadt. Die nächtliche Verfolgungsjagd führt Desgrais mitten durch die Straßen von Paris:

Am Louvre steh ich also, [...] da springt wie aus der Erde herauf eine Figur (791). [...] Ich sehe den Menschen wie auf den Flügeln des Windes forteilen, ich rapple mich auf, ich renne ihm nach [...]. – Immer sehe ich den Menschen vor mir im hellen Mondschein, wie er, mich zu täuschen, da – dort – einbiegt; wir kommen in die Straße Nicaise, da scheinen seine Kräfte zu sinken (792).

Der Weg vom Louvre zu der heute nicht mehr existenten rue St. Nicaise, den Desgrais hier zurücklegt, lässt sich tatsächlich auf einer historischen Straßenkarte von Paris, wie etwa dem *Huitième plan de Paris* von Nicolas de Fer (1646-1720)

⁵¹² Conrad (1974), S. 92f.

⁵¹³ Thalmann (1965), S. 44 u. S. 38.

⁵¹⁴ Ebd., hier S. 28 u. S. 30.

⁵¹⁵ Vgl. allgemein zur Erscheinung der Straße sowie des Hauses in der Zeit der ‚Romantik‘ ebd., S. 33f.: „Die Straße wird der Ruf aus der Ferne und aus der Tiefe des Stadtlabyrinths [...]. Die Straßen werden ein Geflecht von sich überschneidenden Wirklichkeiten, in denen der Mensch das Heimisch-Geborgene wissentlich verläßt“; sowie ebd., S. 47f.: „Das Haus ist unweigerlich etwas anderes geworden. Es entzieht sich dem gefälligen Inhalt. Ihm fehlen die Zufluchtsorte des Vaterhauses, die Wärme und die Sicherheit des Gehäuses, wie sie aus der Perspektive des geborgenen Menschen selbstverständlich wären. [...] Das Haus befremdet und verfremdet sich“.

aus dem Jahr 1705, nachverfolgen (Abb. 2). Dabei wird auch erkennbar, dass die Strecke zwischen Louvre und rue St. Nicaise, auf der die Gestalt mehrfach „einbiegt“, in der Tat genug Möglichkeiten bietet, in verwinkelte Seitengassen einzubiegen, um den Verfolger „zu täuschen“, und über Umwege (so etwa den Rundweg über ‚S. Tomas‘) zu entweichen.⁵¹⁶ Was sich dann jedoch zuträgt, lässt sich auf keiner Straßenkarte mehr veranschaulichen; Desgrais berichtet:

funfzehn Schritte vor mir springt der Mensch auf die Seite in den Schatten und verschwindet durch die Mauer. (792)

Durch die „Öffnung“ in der Wand, durch die man „heimlich aus- und einschlüpfen“ kann (834), ergeben sich geheime Verbindungen, Grenzen werden unscharf, Durchgänge tun sich auf, Sprünge finden statt, Verschiebungen und Verlagerungen treten ein, kurz: die Stadt erscheint nicht mehr als ein gesichertes und geordnetes Raumgefüge, sondern als ein Labyrinth, das letztlich ins Unüberschaubare und Inkommensurable übergeht. Die Dezentrierung, die hieraus erfolgt, bedeutet zugleich auch eine implizite Untergrabung des ästhetischen wie gesellschaftlichen Ordnungsgefüges; – über die (früh-)neuzeitliche Städteplanung und deren Stadtformen schreibt Herbert Knittler:

Die politische Zentralisierung der Frühneuzeit spiegelt sich in einer Konzentration der bestimmenden, mit der topographischen Erscheinungsform Stadt verbundenen Elemente wider. Zum Grundprinzip wird das geometrische Muster, das sich – ausgehend von der Kreisfigur – von einfachen regelmäßigen Formen zu höchst komplizierten Strukturen entwickeln kann. Gerade Straßen, rechteckige Plätze und ein sternförmiger Befestigungskranz als Umriss eines durch seine Radialen bestimmten Polygons verkörpern Symmetrie und Ordnung im Sinne ästhetischer und gesellschaftlicher Wertvorstellungen [...].⁵¹⁷

Auf eine einheitliche Mitte als Sinnzentrum verweist Hoffmanns Erzählung jedoch gerade nicht mehr. Hier stellt die Stadt eben kein „festes Ordnungs- und Planungssystem“⁵¹⁸ dar. In dem „Kunststück“ (834) – sowohl demjenigen Cardillacs als auch demjenigen Hoffmanns – ist schließlich jede Vorstellung eines geordneten Bedeutungsgefüges aufgehoben.

⁵¹⁶ Auch Cardillacs Gang in der Todesnacht führt durch die Straßen von Paris. Nachdem Olivier dem Fräulein von Scuderi „auf dem Pontneuf“ (838) begegnet ist,* folgt er eines Nachts seinem Meister, als dieser das Haus in der Straße Nicaise verlässt: „Nicht lange dauerte es, so kam Cardillac heraus und schlich leise durch die Straße fort. Ich hinter ihm her. Es ging nach der Straße St. Honorée“ (838f.). Wie auf der Straßenkarte ersichtlich, mündet die rue St. Nicaise unmittelbar in die senkrecht zu ihr gelegene rue Saint Honoré (Abb. 2).

* Vgl. zur Lokalisierung des „Pontneuf“ ebenfalls den Stadtplan, Abb. 2.

⁵¹⁷ Knittler (2000), S. 56.

⁵¹⁸ Steigerwald (2001), S. 72.

Ähnliches ergibt sich auch in Hinblick auf die Innenräume, die im *Fräulein von Scuderi* nicht mehr als gesichert gelten. Wo die Verbrecher „bis ins Innere der Häuser dringen, alles listig auskundschaftend, was ihnen zur Ausführung ihrer teuflischen Anschläge dienlich“ (784f.), da ist der Privatbereich des Individuums gefährdet, der Schutzwall durchbrochen, da dringt schließlich die Bedrohlichkeit des Außen, des Anderen, in das so sicher und geschützt geglaubte Interieur, ins Innere der „Häuser und Menschen“⁵¹⁹ ein. Hierin liegt nicht zuletzt ein ins Kriminelle gewendetes Bild von der Unbehaustheit und der Ichgefährdung des Individuums.

Zu einer bedrohlichen „Masse“ angewachsen tritt auf den Straßen, Plätzen und Brücken von Paris die Stadtbevölkerung in Erscheinung. Auf dem Pontneuf kündigt sich eine Massengesellschaft an, die das Individuum zum Verschwinden bringt; und in der großen Stadt regiert konsequenterweise nur noch der „Zufall“ als das alleinige Gesetz der neuen Weltordnung:

Mehrere Monate waren vergangen, als der Zufall es wollte, daß die Scuderi in der Glaskutsche der Herzogin von Montansier über den Pontneuf fuhr. Noch war die Erfindung der zierlichen Glaskutschen so neu, daß das neugierige Volk sich zu drängte, wenn ein Fuhrwerk der Art auf den Straßen erschien. So kam es denn auch, daß der gaffende Pöbel auf dem Pontneuf die Kutsche der Montansier umringte, beinahe den Schritt der Pferde hemmend. Da vernahm die Scuderi plötzlich ein Geschimpfe und Gefluhe und gewahrte, wie ein Mensch mit Faustschlägen und Rippenstößen sich Platz machte durch die dickste Masse. (806)

In einer Welt, die ganz und gar vom Zufall bestimmt erscheint,⁵²⁰ ist kein Platz für Schicksalsträume und Gottgewolltheitsphantasien. Wo der Zufall herrscht, gibt es keine höhere Fügung mehr. Was bleibt, ist ein willkürliches und kontingentes Universum. Auch die Zufälligkeit der Welt verbindet Hoffmanns Werk mit den Texten Heinrich von Kleists. In seinem Aufsatz zum „Zufall“ in Kleists Novellen legt Hans Peter Herrmann dar: „[B]ei Kleist dominiert der Zufall in den Novellen und bestimmt ihre Gestalt bis in die Grundformen der Sprache hinein. Eine Welt, in der der Zufall vorherrscht, ist in ihrer Einheit gefährdet. Ihre Ereignisse stehen ohne Beziehung nebeneinander, ihre Zeitabläufe zerfallen in isolierte Augenblicke“.⁵²¹ Eine mögliche Reaktion des Menschen in Kleists Novellen auf die ihm

⁵¹⁹ Brüggemann (1989).

⁵²⁰ Vgl. auch 789: „oft war es dem Zufall überlassen, die Unschuld des auf den Tod Angeklagten darzutun“; 831: „Was der feinsten Schlaueigkeit Desgrais“ und seiner Spießgesellen nicht gelang zu entdecken, das spielte dir der Zufall in die Hände“; 839: „wie damals, als der Zufall mich zum Zuschauer von Cardillacs Mordtat machte“; 852: „wo irgend ein Zufall das böse Geheimnis [...] feindselig enthüllen und sein friedliches Leben auf immer verstören konnte“; sowie uneigentlich 847: „Die Scuderi erzählte nun mit kurzen Worten, wie sie der Zufall (noch erwähnte sie nicht der Einmischung Brußons) vor Cardillacs Haus gebracht“. – Zum „Zufall“ in der Erzählung auch Blamberger (1991), passim.

⁵²¹ Herrmann (1980) [1961], S. 373.

begegnenden Zufallserscheinungen ist Herrmann zufolge die ‚Ohnmacht‘, „ein ohnmächtiges Entsetzen über die Zufälligkeit der Welt, die seine Vernichtung bedeutet“, ⁵²² und auch im *Fräulein von Scuderi* haben die Figuren wiederholt mit der Ohnmacht zu kämpfen, wenngleich sie, insbesondere das präziöse Fräulein, einer solch überwältigenden und tiefgreifenden Erfahrung hier bisweilen nur „halb“ fähig scheinen. ⁵²³ Bei Kleist, so führt Herrmann weiter aus, werde der Zufall als „Bedrohung der Sinneinheit der Welt“ und damit als „Gefährdung des Ich“ jedoch letzten Endes durch die sprachliche Ordnung, durch die strenge Form der Kleistschen Texte, wieder einer Einheit zugeführt: „Der Zufall in den Novellen wird abgefangen durch die sprachliche Leistung des Novellisten; die Einheit der Welt wird durch ihre ästhetische Form garantiert“, und so werde bei Kleist „die Sprache zum letzten Refugium einer überindividuellen Ordnung, die dem von Diskontinuität bedrohten Ich Zusammenhang, Einheit und damit Sinn verleiht“. ⁵²⁴ In Hoffmanns Werk hingegen ist auch dieses letzte Refugium, wie gesehen, aus der Welt verschwunden. Gerade aufgrund der vielen Stilzitate erscheint die Kleistsche Sprachordnung hier aufgelöst. Das Werk ist schon von seiner Form her in die Vielheit und ins Chaos gestürzt.

⁵²² Ebd., S. 392.

⁵²³ Vgl. etwa 796: „Sie warf einen sprechenden Blick zum Himmel, und sank dann wie halb ohnmächtig in den Lehnstuhl zurück“; 806f.: „Mit einem Schrei des Entsetzens war, so wie der Mensch am Kutschenschlage erschien, die Martiniere, die sich bei der Scuderi befand, entseelt in die Wagenkissen zurück gesunken. [...] Die Scuderi goß ihr Riechfläschchen über die ohnmächtige Frau aus“; 809: „In dem Augenblick, als die Scuderi halb entseelt vor Schreck und furchtbarer Ahnung dies gewahrt“; 817: „Olivier Brußon wurde gebracht. Doch so wie er in die Türe trat, sank auch die Scuderi ohnmächtig nieder“. – Vgl. auch Kremer (1999), S. 154: „In motivischer Hinsicht wird die Beziehung zu Kleists Prosa durch häufiges Erröten und Erblassen und ständige Ohnmachten der Figuren ergänzt. Zu erwähnen sind auch noch die durchgängige Zitation des Zufalls und der Plötzlichkeit“.

⁵²⁴ Herrmann (1980) [1961], resp. S. 398, S. 377, S. 406.

3 *Doge und Dogaresse*

3.1 Voraussetzungen

3.1.1 Entstehung und Überlieferung

Über die Entstehungsgeschichte der Erzählung *Doge und Dogaresse* lässt sich wegen mangelnder Zeugnisse nichts Sicheres sagen, vermutlich aber ist sie im Sommer 1817 entstanden.¹ Erstmals erschienen ist der Text im Herbst 1818 in dem von Stephan Schütze herausgegebenen *Taschenbuch für das Jahr 1819. Der Liebe und Freundschaft gewidmet*, in demselben Organ also, in dem ein Jahr später auch *Das Fräulein von Scuderi* erschien. Im September 1819 wurde die Erzählung dann mit kleineren stilistischen Änderungen im zweiten Band der Sammlung *Die Serapions-Brüder* neu abgedruckt.

3.1.2 Inhalt. Erste Lektüre

Die Handlung von *Doge und Dogaresse* leitet sich aus zwei verschiedenen Themenkreisen her: die politische, (zum Teil) historische Geschichte um den venezianischen Dogen Marino Falieri auf der einen Seite, auf der anderen die fiktive Liebesgeschichte zwischen Antonio, einem Lastenjungen, und der Dogaresse Annunziata. Die beiden Handlungsstränge werden streckenweise enggeführt und verknüpft, wobei sich neue Beziehungen zwischen den verschiedenen Figuren ergeben. Schauplatz ist Venedig. Die Zeit: Mitte des 14. Jahrhunderts. Auch hier eine kurze Skizze des Inhalts, wie er sich auf einer ersten Lektüreebene darstellt:

Der Schifferjunge Antonio lebt in großer Armut, bis er eines Tages den neu erwählten Dogen Marino Falieri bei dessen Ankunft in Venedig aus lebensbedrohlicher Seenot rettet. Er erhält einen Beutel Geld als Belohnung. Der alte Falieri vermählt sich kurz nach seiner Ankunft mit der jungen und schönen Annunziata. Als Antonio, der in seiner Jugend von der Pest befallen wurde und seitdem an einem völligen Gedächtnisverlust leidet, plötzlich in der Dogaresse seine große Kindheitsliebe wiedererkennt, wird ihm die Verbindung mit ihr zum einzigen Lebensziel. Das alte Bettelweib Margaretha steht ihm bei diesem Unterfangen treu zur Seite. Als Antonio sich endlich zum Palast begibt, um seine Geliebte zu sehen, trifft er dort jedoch auf Bodoeri und Nenolo, den Großonkel und den Vater

¹ Vgl. hierzu den Textkommentar in SW₄ 1399.

Annunziata, die sich als politische Verschwörer wider die ‚Signorie‘ zu erkennen geben (sie ist „nach dem Dogen das oberste beschlußfassende Organ in den italienischen Stadtrepubliken“²). Nenolo, der frühere Pflegevater Antonios, kann ihn zur Teilnahme an der Verschwörung bewegen. Als jedoch die ganze Unternehmung scheitert und die Verschwörer, darunter auch der Doge, hingerichtet werden, müssen Antonio, der vor den Arsenaltruppen entkommen konnte, und Annunziata in einem Kahn aus Venedig fliehen. Am Ende kommen die beiden wieder vereinten Liebenden zusammen mit Margaretha in einem tosenden Sturm auf offener See ums Leben.

Eine Besonderheit des Textes besteht zweifelsohne darin, dass er sich als literarische Umsetzung eines Bildes, als eine Art ‚Bildbeschreibung‘ versteht, indem er auf Carl Wilhelm Kolbes zeitgenössisches Gemälde *Doge und Dogaresse* rekurriert, dessen statisches Bildmoment die Erzählung gleichsam mit einer Geschichte versieht.

3.1.3 Forschungsbericht

Bei den zeitgenössischen Rezensenten fand die Erzählung ein fast einstimmig positives Urteil.³ Die Forschung hingegen hat – neben Kommentaren in Werk- und Gesamtdarstellungen⁴ – erst spät damit begonnen, sich ausführlicher mit dem Text auseinanderzusetzen, und auch heute noch liegt eine für Hoffmannsche Verhältnisse eher bescheidene Liste von Beiträgen vor. Ein außergewöhnlich frühes Zeugnis aus Frankreich liefert Saint-Marc Girardin, der die Erzählung noch vor Erscheinen der Hoffmann-Reihe von Adolphe-François Loève-Veimars, der ersten französischen Werkübersetzung (ersch. ab Ende November 1829),⁵ bespricht und einige ins Französische übertragene Auszüge daraus wiedergibt; in seiner Besprechung stellt er die Liebesgeschichte zwischen Antonio und Annunziata in den Vordergrund, die das eigentliche Zentrum der Handlung darstelle: „En effet, ce qui a frappé Hoffmann dans un pareil sujet, ce n’est pas cette conspiration qui faillit changer la destinée de Venise ; [...] ce sont les amours de la dogaresse et d’Antonio qui deviennent le sujet du conte de *Marino Faliéro*“.⁶ Naum J. Berkowski sieht in seiner Interpretation von *Doge und Dogaresse*, jener „großen Erzählung“, die „Entfremdung“ und „Selbstentfremdung“ des Menschen als das

² SW₄ 1408 [Stellenkommentar].

³ Vgl. dazu etwa die Vorbemerkungen von Maassen, HKA₆ LI. – Vier neue Zeugnisse zu *Doge und Dogaresse* liefert Olbrich (2004), S. 116f.

⁴ Vgl. Ellinger (1894), S. 135f.; Sakheim (1908), S. 115–118; Harich (1922) [1920], Bd. 2, S. 194f.; Willimczik (1939), S. 197–201; Ricci (1947), S. 405–407; Hewett-Thayer (1971) [1948], S. 329–331; McGlathery (1985), S. 104–106; Steinecke (2004), S. 338–340.

⁵ Zu den ersten Hoffmannübersetzungen in Frankreich vgl. Hübener (2004), S. 72–76.

⁶ Girardin (1853) [1829], hier S. 315.

„Leitmotiv“ des Textes, welches von der Suche nach einer „Einheit des Lebens“ zeuge.⁷ Benno von Wiese geht in einem Nachwort zu *Doge und Dogaresse* zunächst von der Beziehung der Erzählung zum Bild Kolbes aus; ferner umreißt er die Liebesgeschichte zwischen Antonio und Annunziata als den eigentlichen „Kern der Erzählung“ und das Bild des Meeres als „das zentrale Symbol, das die Novelle zusammenhält“.⁸

Erst mit den 1980er Jahren entsteht in der Spezialforschung ein verstärktes Interesse für die Erzählung. Die erste breit angelegte Studie stammt von Michael Feldt. In einem umfangreichen Kapitel zu *Doge und Dogaresse* untersucht er unter dem Gesichtspunkt der Ästhetik und Artistik am Ende der Kunstperiode in erster Linie die Kompositionsprinzipien der Erzählung und kommt dabei zu dem Ergebnis, dass hier gerade „eine Destruktion von Perspektivik“ zutage trete, die sich im Text in einer gänzlichen „Aufhebung von Ordnung“, einer durch „unaufhebbare[...] Ambivalenz“ geprägten „Dissoziations-Struktur“ niederschläge: „Prosa bei Hoffmann baut Bedeutungsunbestimmtheit nicht ab, sondern zelebriert sie“.⁹ Dieser Entwurf sei – gerade durch den Rückgriff auf Elemente der Karnevals- und Volkstradition – als Inszenierung einer Subkultur zu verstehen, die sich der offiziellen, der Suprastruktur, als Zeichen ihrer Abwesenheit, „als Nichterfüllung der öffentlichen Ordnungsmuster und als Widerspiel zu ihnen“¹⁰ entgegenstelle. Darin zeige sich, so Feldt, die „Karnevalisierung der wohltemperierten Bürgerlichkeit“¹¹:

Der Verlust der Organologie-Konstitution [...] ist als Qualität interpretierbar, unter der Hoffmann wahren Ausdruck der Zeitverhältnisse findet. Indem er Wahrheit hervorkehrt, überhebt er sich auch über die Standards der Selbstverständigung der bürgerlichen Kultur, die er notwendigerweise schon nicht mehr als *Pandämonium*, wie zuvor noch Goethe, sondern nur mehr als *Trümmerlandschaft* vergegenwärtigt; er zeigt deren Gefügezerfall, das zerstörte Lebendige, den Schrecken, den Verlust des Schönen. Das Werk wird Repräsentation von Mangel.¹²

Friedhelm Auhuber interpretiert die Erzählung im Blick auf Hoffmanns Poetisierung der Medizin und stellt fest: „Die Funktion des Arztes und die Intention der Kunst scheinen hier in kongenialer Weise zusammengeführt zu sein“.¹³ Auhubers Interpretation mündet in einem dunklen Schlusstableau, in dem sich „Hoffmanns Metapher vom Sturm in der Nacht“ widerspiegelt und in dem Auhuber zugleich auf eine allgemeine Tendenz Hoffmannschen Erzählens hindeutet:

⁷ Berkowski (1979) [russ. 1973], zu H.s Erzählung S. 633-636, hier S. 633-635.

⁸ Wiese (1981), hier S. 75 u. S. 76.

⁹ Feldt (1982), S. 106-212, hier resp. S. 118, S. 175, S. 143, S. 190 u. S. 212.

¹⁰ Ebd., S. 152.

¹¹ Ebd., S. 145.

¹² Ebd., S. 205.

¹³ Auhuber (1986), S. 170-178, hier S. 173.

Hoffmann hat es in seinen Texten versucht: Unsagbares zu sagen, nicht mehr Darstellbares darzustellen. Immer wieder von neuem setzte er an, den permanenten schöpferischen Lebensprozeß zu poetisieren. Darum blieb in seiner Prosa alles in Bewegung, seine Poesie beunruhigend bis zuletzt.¹⁴

Lothar Pikulik unterscheidet in seinem Kommentar zu dem Text primär zwischen einer „historische[n]“ und einer „symbolische[n]“ Lesart der Erzählung, wobei er Letztere neben dem Motiv des „Meeres“ (als Bild des „Unbewußten“) vor allem an dem Symbolkomplex des „Goldenen Zeitalter[s]“, „des verlorenen Paradieses“ aus der „Vergangenheit“, veranschaulicht.¹⁵ Bernard Dieterle geht darauf ein, wie Hoffmanns Erzählung das Gemälde *Doge und Dogaresse* von Carl Wilhelm Kolbe literarisch umsetzt, und wirft auf diese Weise die Frage nach dem Verhältnis zwischen den Medien Text und Bild auf.¹⁶ Damit markiert die Arbeit den Beginn einer Reihe von Studien zur „Intermedialität“, die den Text zunehmend in den Horizont der Forschung rücken lässt und auf die hier später noch zurückzukommen sein wird. In einem zweiten Beitrag zu *Doge und Dogaresse* bespricht Dieterle die Erzählung im Kontext des literarischen Venedig-Mythos; er deutet die See als „Protagonistin“ der Erzählung, der eine „letale Eigenschaft“ zukomme, sie erscheine als „Metapher des Untergangs“ und zugleich als „Symbol des Unbewußten“; dadurch erhebe Hoffmann die Stadt Venedig, über ihre „Dämonisierung“ hinaus, „als erster zu einem symbolischen Ort“.¹⁷ Ronald Götting interpretiert *Doge und Dogaresse* als Beispiel einer ‚italienischen‘ Erzählung, d.h. als eine der drei Erzählungen Hoffmanns, die gänzlich in Italien spielen. Nach einer längeren Inhaltswiedergabe kommt Götting auf das zu Grunde liegende Italienbild zu sprechen und stellt diesbezüglich eine „Akzentverschiebung im Vergleich zum übrigen Werk Hoffmanns“ fest, da Venedig hier als „Schauplatz erbarungsloser Machtintrigen“ erscheine.¹⁸ Mit dem Urteil, dass die Erzählung „sicher nicht zu den originellsten Werken Hoffmanns zu rechnen“ sei,¹⁹ steht Götting in Literaturkritik und -wissenschaft, global betrachtet, nicht allein. Angelika Corbineau-Hoffmann geht in ihrer Analyse der Erzählung näher auf die (historische) Venedig-Thematik ein und unterscheidet in Bezug auf *Doge und Dogaresse* deutlich zwischen „zwei ineinander verwobenen Geschichten, von denen die eine historisch gesichert, die andere erfunden ist“; Hoffmann habe die Geschichte Venedigs im Akt des Erzählens fiktionalisiert, um sich „von jener Aktualität unabhängig“ zu machen, die die reine Historie an das Bewusstsein der Öffentlichkeit

¹⁴ Ebd., S. 178. – Vgl. als gekürzte Fassung dieses Beitrags auch Auhuber (1996), S. 49-61 [doppelte Seitenzählung].

¹⁵ Pikulik (1987), S. 123-131, hier S. 126-129.

¹⁶ Vgl. Dieterle (1988), S. 69-75.

¹⁷ Dieterle (1995), S. 58-60 u. S. 140-148, hier resp. S. 141, S. 143, S. 144 u. S. 148; S. 146, S. 148.

¹⁸ Götting (1992), zu *Doge und Dogaresse* S. 130f. u. S. 136-144, hier S. 143.

¹⁹ Ebd., S. 144.

binde:²⁰ Die Erzählung entstand zu einer Zeit, da die Republik Venedig (697-1797) selber gerade schon Geschichte war. Den bisher umfangreichsten Beitrag zu *Doge und Dogaresse* liefert Johannes Wiele. Er widmet der Erzählung ein weiträumiges Kapitel, in dem er gemäß dem Thema seiner Arbeit in erster Linie auf Aspekte des ‚historischen Erzählens‘ eingeht. Zu diesem Zweck betrachtet er den Handlungsort, die Thematisierung der Subjektivität, die poetologischen und geschichtsphilosophischen Anspielungen, die Erzählsituation, die politische Komponente der Erzählung sowie die Bedeutung von Natur und Liebe. Dabei kommt Wiele insgesamt zu dem Schluss, dass Hoffmann in der Erzählung „die Subjektivität historischen Erzählens überhaupt“ gestalte,²¹ welches letztlich als romantische ‚innere Welt‘ erfasst werde. Als „eine besondere Novelle“ präsentiert Gerhard Neumann den Text, indem er in mehreren Beiträgen der Frage nach einer Verbindung von Aufklärung und Romantik bei E.T.A. Hoffmann nachgeht und dabei Zusammenhänge zwischen wissenschaftlichen Errungenschaften und Erkundungsmodellen des Realen einerseits und poetischer Gestaltung von Phantastik andererseits entwickelt, die im Bild der Anamorphose als Strukturformel erweiterter, ins bislang Unsichtbare dringender Wahrnehmung Ausdruck finden.²² In der „bemerkenswerten Erzählung“²³ *Doge und Dogaresse* sieht Neumann ein Muster der Hoffmannschen Wissenschaftspoetik und der Wahrnehmungskrise am Übergang zum 19. Jahrhundert, wobei eine anamorphotische Überführung aus dem Bild- in den Textmodus zuletzt auf serapiontische Weise die Lösung eines Rätsels und damit die Erkenntnis des Wirklichen ermögliche:

In dieser Geschichte – wie in keiner anderen Hoffmanns – werden der Augenblick der Liebe und der Augenblick des Erzählens in ein anamorphotisches Geschehen der Verwandlung und Rückverwandlung eines vor Augen gestellten Bildes verwickelt, das nun, am Ende eines Prozesses der De- und Refiguration, die ‚wahren Züge‘ der Protagonisten zur Erscheinung bringt.²⁴

Petra Liedke Konow stellt Verbindungen her zwischen dem Rahmenzyklus der *Serapions-Brüder* und der an zentraler Stelle darin figurierenden Erzählung *Doge und Dogaresse*, indem sie auf das „Konzept des Serapiontischen“ verweist, das sich hier in der „serapiontischen Genese und Rezeption eines Kunstwerks“ reflektiere.²⁵ Mit dem Begriffsmodell des serapiontischen Prinzips arbeitet auch Klaus Deterding, der in *Doge und Dogaresse* das Ins-Leben-Treten eines Bildes

²⁰ Corbineau-Hoffmann (1993), S. 227-232, hier resp. S. 229; S. 232.

²¹ Wiele (1996), zu *Doge und Dogaresse* S. 52-54 u. S. 219-380, hier S. 379.

²² Vgl. Neumann (1997), Neumann (1998) sowie speziell zu *Doge und Dogaresse* Neumann (1999).

²³ Neumann (1999), S. 108.

²⁴ Neumann (1997), S. 143/Neumann (1998), S. 413.

²⁵ Liedke Konow (1999), hier S. 139. Zu erzähltheoretischen Aspekten von *Doge und Dogaresse* im Rahmen der *Serapions-Brüder* vgl. Liedke Konow (1991), S. 317-325.

sieht und der das Werk wegen der meisterlichen Verbindung zwischen „Quelle und Erzählstoff“ insgesamt zu „einer von Hoffmanns bedeutenden Erzählungen“ rechnet.²⁶

Ab dem Ende der 1990er Jahre weckt die „intermediale“ Konzeption der Erzählung zunehmend das Interesse der Forschung, die *Doge und Dogaresse* in der Nachfolge von Dieterle (1988) immer mehr als ein Beispiel kunstvoller Bild-Text-Verschrankungen betrachtet. Melanie Klier räumt der Erzählung eine wichtige Stellung ein, indem sie sie zum „Ausgangspunkt und Hauptgegenstand“ ihrer Untersuchung von Bild-Text-Beziehungen macht.²⁷ Klier geht davon aus, dass Hoffmann das Gemälde Kolbes „nicht einfach als anregende Vorlage“ benutzt habe, sondern dass „Kunstsehen“, verstanden als Wechselspiel von Außen und imaginärem Innern“, hier durch eine romantische Bild-Text-Zirkulation die „serapiontischen Hebel“ in Bewegung setze und somit schließlich der tiefere Sinn, der „Gesamtzusammenhang entschlüsselt werden“ könne, wobei diese „bewußt komponierte Andeutungskunst“ auch einer medialen Teilnahme und eines „aktiven Mitschaffens“ des Lesers bedürfe; in diesem Zuge analysiert Klier auch den „Bildaufbau“ von Kolbes Gemälde und weist auf die „Emblemähnlichkeit des Literaturbildes“, wie sie Hoffmanns Text bezeichnet, hin.²⁸ In die Intermedialitätsdiskussion reiht sich auch der Beitrag von Edgar Pankow ein, der hauptsächlich in der Erzählung *Die Fermate*, daneben aber auch in *Doge und Dogaresse*, die für ihn manche Parallele zur *Fermate* aufweist, nach Elementen einer „Poetik des Medienwechsels“ sucht.²⁹ Olaf Schmidt geht in eine ähnliche Richtung wie Melanie Klier, indem er den Text als „Produkt einer multimedialen Rezeption“ betrachtet, die auch den Leser aktiv und kreativ mit einbeziehe: „Hoffmann hat Kolbes Gemälde serapiontisch erfaßt, und nun soll der Leser die serapiontische Novelle auf eben dieselbe Weise aufnehmen“, und: „In *Doge und Dogaresse* projiziert Hoffmann das dialogische Prinzip romantischer Kunstrezeption“; darüber hinaus weist Schmidt nach, dass Kolbes Gemälde bereits „eine Reihe von Andeutungen“ enthalte, die im „Handlungsverlauf der Novelle“ schließlich weiterentwickelt würden.³⁰

3.2 Die Absurdität von Text und Welt

In den Vorbemerkungen zum 6. Band seiner Werkausgabe (1912) äußert Carl Georg von Maassen sein Befremden angesichts eines bestimmten Vorfalls in der Erzählung *Doge und Dogaresse*: „Unverständlich ist mir die Stelle [...], wo Falieri

²⁶ Deterding (1999), S. 25-27 u. S. 232-236, hier S. 236.

²⁷ Klier (2002), zu *Doge und Dogaresse* S. 53-111, hier S. 23 [Einleitung]. – Vgl. zudem auch Klier (1999).

²⁸ Klier (2002), resp. S. 56, S. 68, S. 70 u. S. 87, S. 83, S. 103; S. 58-60 u. S. 63-66.

²⁹ Vgl. Pankow (2002), passim.

³⁰ Schmidt (2003), S. 188-208, hier resp. S. 193, S. 198 u. S. 203; S. 197f.

den Retter Antonio belohnt, ihn aber auffordert, sich nie wieder bei ihm sehen zu lassen“, und als eine mögliche Erklärung führt Maassen an: „vielleicht hatte Hoffmann, als er diese Stelle schrieb, eine andere Lösung der Erzählung beabsichtigt“.³¹ Daneben könnte der Widerspruch allerdings auch – so müsste man hinzufügen – im zwiespältig dargestellten Charakter der Figur begründet sein. In jedem Falle ist man nach der bisherigen Forschungslage davon ausgegangen, dass hier „die einzige Unstimmigkeit in der Erzählung“³² vorliege. Im Folgenden soll jedoch nachgewiesen werden, dass es sich bei dieser Ungereimtheit nicht um ein singuläres Vorkommnis, nicht um einen Unfall handelt, sondern dass die gesamte Erzählung – wie bereits die brüchige ‚Kriminalgeschichte‘ *Das Fräulein von Scuderi* – von absurden Elementen, von Widersprüchen und Uneindeutigkeiten durchdrungen ist und dass auch hier eine konsequente Systematik hinter diesen Brüchen erkennbar wird.

3.2.1 Vom Ende der Geschichte: Die Apotheose des Absurden

Zunächst sind einige Satzkonstruktionen zu beobachten, die schon auf sprachlicher Ebene paradox wirken. So heißt es bereits bei der allerersten Schilderung Antonios über seine Kleidung: „Von Hemde war nichts mehr zu sehen, als die eigne Haut des Armen, die überall durchblickte“ (434), wobei es, wörtlich genommen, eigentlich gar nicht klar wäre, ob Antonio nun ein Hemd anhat oder nicht. Solcherart Armutsbekundung mag aber noch als einfache Hyperbel angesehen werden. Anders verhält es sich mit der Schilderung vom „ausgelassenen Jubel“ (433) des Volks angesichts der Ernennung Falieris. Über die angebliche Euphorie der Republik und ihrer maroden Truppen heißt es dort: „Und verkrüppelte Soldaten streckten mühsam die lahmen Arme hoch aus in die Lüfte und schrien: ‚Das ist der Falieri, der den Morbaßan schlug [...]‘“ (433). Wie aber ist das nun zu verstehen? Vermag Falieri durch seine Erwählung etwa Lahme zu heilen, sodass sie die Arme wieder in die „Lüfte“ erheben können?³³ Hier liegt ein Bild vor, das letztlich ebenso komisch wie beklemmend ist. Die Verstümmelung des Volkes wird durch eine Darstellung euphorischen Jubels überzeichnet, die im Grunde jedoch nicht mehr glaubhaft wirkt. Der Erzähler aus *Doge und Dogaresse* behauptet zwar anlässlich der Wahl Marino Falieris zum Nachfolger des verstorbenen Dogen Dandolo: „So geschah es, daß das gute Gräfchen“, Andrea Dandolo, „mit all’ seiner Frömmigkeit und Milde rein vergessen war, und daß Jeder rief: ‚Beim heiligen Marcus, dieser Marino hätte längst unser Doge sein sollen [...]‘“ (433). Nach der historischen Überlieferung³⁴ stellt sich die Situation, was die Reaktion des Volks betrifft, jedoch völlig anders dar: „Sein Volk

³¹ HKA₆ L, dort Anm. 1.

³² Deterding (1999), S. 233.

³³ Zu den religiösen Implikationen siehe 3.7.3.

³⁴ Vgl. zu den weiteren Zusammenhängen 3.6.

beklagete das liebe Gräfchen (contino), wie es ihn zu nennen pflegete, und die Untreue und der aufbrausende Zorn seines Nachfolgers machte, dass man den sanften Dandulo noch mehr missete“ (Le Bret¹ 37). Statt des „ungemessenen ausgelassenen Jubel[s]“, in den Hoffmanns Erzähler „das Volk“ ausbrechen lässt (433), statt „wildem Jubelgeschrei“, von dem „die Lüfte“ freudig „erhallten“ (434), berichtet die Historie vielmehr von der Klage und Angst des Volkes. Hierin ist ein erster Widerspruch zwischen der Erzählung und ihrer historischen Quelle zu erkennen, und es hat doch ganz den Anschein, als überforme der Erzähler – ähnlich wie im *Fräulein von Scuderi* – das Geschehen unwillkürlich und unmerklich gemäß seinem eigenen Werthorizont: Der Adel wählt einen neuen Dogen, einen zornigen Kriegsherrn, und das Volk und selbst die „verkrüppelte[n] Soldaten“ haben die Wahl himmelhoch jauchzend zu bejubeln. Dabei werden die Behauptungen des Erzählers durch den Vergleich mit der Geschichtsquelle in gewisser Weise diskreditiert. Die Spur dieses Erzählers wird noch weiterzuverfolgen sein.

Nicht weniger absurd als das Bild der im Jubel sich emporstreckenden Lahmen ist die Kindheitserinnerung Antonios. „Ich erinnere mich sehr gut“, meint Antonio, als er über seine früheste Kindheit und über seine Eltern spricht: „Beide sprachen mit mir in einer fremden volltönenden Sprache und ich selbst lallte manches Wort in dieser Sprache ihnen nach“ (446). Antonio behauptet also allen Ernstes, dass er sich an jene vorbewussten Kindertage „erinnere“, als er noch nicht sprechen konnte, sondern seinen Eltern die Laute nachlallte? Als ob das aber noch nicht abwegig genug sei, will er diese Sprache lange vor der eigenen Sprechfähigkeit auch noch analysiert haben: „jene Sprache meiner Pfleger [...] war deutsch“ (447). Mit Antonios Erinnerung scheint also irgendetwas nicht zu stimmen, und auch dieser Spur wird im Text noch weiter nachzugehen sein.

Merkwürdig wirken auch einige Aspekte der Gesamtkonzeption der Erzählung. So ist die Überlagerung der Staatsthematik durch die Liebeshandlung dem gewohnten literarischen Modell der Zeit genau entgegengesetzt, was auf Saint-Marc Girardin in seinem quasi-zeitgenössischen Urteil den Eindruck einer „verkehrten Welt“ gemacht hat,³⁵ während die spezifische Darstellung dieser Liebe im Venedig des 14. Jahrhunderts einen deutlichen Anachronismus darstelle, der nach Girardin ebenfalls „schockieren“ müsse.³⁶

³⁵ Vgl. Girardin (1853) [1829], S. 322: „D’ordinaire, quand il y a une conspiration dans un roman, c’est elle qui fait l’intérêt principal du récit, et s’il y a des fêtes, des promenades, c’est pour la cacher, c’est pour la déguiser [...]. Ici, c’est tout le contraire : la conspiration de Faliéro n’est qu’un épisode ; et, ce qui est plus singulier, elle sert de ressort pour amener des scènes d’amour. C’est en quelque sorte le monde renversé.“

³⁶ Vgl. ebd.: „Autre chose encore qui doit choquer les habitudes d’esprit de notre siècle ; Hofmann ne paraît pas avoir songé à donner à son récit ce que nous appelons la couleur historique. Il a l’air de croire que l’amour, en 1355, devait fort ressembler à l’amour comme il se fait encore de nos jours ; qu’au quatorzième siècle on s’aimait de la même manière à peu près qu’aujourd’hui“.

Im Grunde ist die gesamte ‚Liebesgeschichte‘ um Antonio und Annunziata absurd. So etwa muss man sich fragen, warum es am Ende, bei dem großen Zusammentreffen mit dem so unendlich geliebten Antonio, wortwörtlich über Annunziata heißt: „erst war es, als müsse sie sich auf ihn besinnen“ (481). Kann sie sich etwa gar nicht so recht an ihren unsterblich Geliebten erinnern? Und dass sie Antonio, den sie doch „unaussprechlich“ liebt (481), auch bei der gemeinsamen Gondelfahrt, wo er „dicht neben“ ihr saß (473), nicht einmal erkannt hat, obwohl sie ihn zuvor noch auf dem Giovedì grasso wiedergesehen hat (467) und obwohl Margaretha ihr angeblich längst gesagt hat, dass es sich dabei um den „holden Knaben“ handelte (471), darüber soll man sich nicht wundern, immerhin erscheint Antonio ja „mit gefärbtem Gesicht“ und hat sich „einen langen Zwickelbart über die Lippen gehängt“ (473): Wie soll man seinen bis in den Tod Geliebten auch wiedererkennen, wenn er sich dermaßen verkleidet hat. Die Lächerlichkeit von Antonios Verkleidung steht gleichsam bildhaft für die absurde Komik dieser ‚romantischen Liebesgeschichte‘, die eigentlich gar keine Liebesgeschichte mehr ist, sondern nur noch deren mutwillige Überdehnung ins Komische und letztlich Absurde.

Den Gipfel des Absurden aber erreicht die Erzählung in ihrem Schlussbild, und zwar gerade in jenem ‚Liebestod‘ Antonios und Annunzias auf offener See, den sie scheinbar als ihren romantischen Höhepunkt feiert. Wo im *Fräulein von Scuderi* schon gleich zu Beginn, in der Eingangsszene, ein Gipfel des Absurden erreicht ist, da steigert sich das Absurde in *Doge und Dogaresse*, umgekehrt, erst am Ende zur Klimax, wo es dann allerdings auf die Spitze getrieben wird. In der Hektik der sich förmlich überschlagenden letzten Ereignisse steigen Antonio, Annunziata und die alte Margaretha eilends in „eine kleine Barke“, um übers Meer zu „fliehen“ (481). Dass Antonio, um auf dem schnellstmöglichen Wege „nach seinem Vaterlande“ (481) zu flüchten, zunächst einmal „in umgekehrter Richtung“ (481) losrudert, gilt als völlig selbstverständlich. Kaum aber sind sie auf dem Wasser, bricht plötzlich ein fürchterliches Unwetter über sie herein, dessen Gewalt die ganze See in Aufruhr bringt: „Der Sturm erhob sich und jagte die düstern, zusammengeballten Wolken mit zornigem Toben vor sich her. Hoch auf und nieder flog die Barke“ (481f.). Was dann jedoch folgt, ist im Grunde dermaßen unsinnig, dass man es in der Tat kaum glauben möchte:

„O hilf, o Herr des Himmels!“ schrie die Alte. Antonio, des Ruders nicht mehr mächtig, umschlang die holde Annunziata, die, von seinen glühenden Küssen erweckt, ihn mit der Inbrunst der seligsten Liebe an ihren Busen drückte. (482)

Der tosende Sturm schlägt Antonio das Ruder aus der Hand, die betont „kleine Barke“ fliegt im rasenden Wellengang hoch auf und nieder, die Alte schreit lautstark um ihr Leben, im Boot herrscht Todespanik – und bei alldem ist Annunziata eingenickt? Hier möchte man wirklich kaum seinen Augen trauen: Annunziata muss in der Tat erst von Antonios „glühenden Küssen erweckt“ werden, um ihren großen Auftritt in diesem furiosen und gewaltigen Finale, ihren tragischen Untergang, nicht zu verschlafen, sie, die zuvor, wie es hieß, doch noch innerlich ganz

„zerrissen von dem bittersten Schmerz und der glühendsten Liebe“ war (481) und die in der panischen Hektik und Überstürztheit der Ereignisse auch wirklich gar keine Zeit gehabt hätte, einzuschlafen. Dieses Ende ist absurd, ja mehr als dies: Es ist im wahrsten Sinne die Apotheose des Absurden. Und wenn auch das bisher übersehen wurde, so wohl gerade deshalb, weil es zu abwegig scheint, um wirklich wahr zu sein, und weil die so unscheinbar sich einschleichenden Elemente des Absurden in der lauten Turbulenz und übergewaltigen Tragik des Schlussgeschehens buchstäblich untergehen. Die ganze Szenerie des romantischen Liebestodes wirkt plötzlich nicht mehr glaubhaft, und so kann man auch den letzten Auftritt Antonios und Annunziatas nicht mehr ernst nehmen, beide erscheinen vielmehr wie Schauspieler, die ihre Rollen mit übertriebenem Pathos vor einem kulissenhaften Naturprospekt zum Besten geben:

„O mein Antonio! – o meine Annunziata!“ So riefen sie des Sturms nicht achtend, der immer entsetzlicher tobte und brauste. Da streckte das Meer, die eifersüchtige Witwe des enthaupteten Falieri, die schäumenden Wellen wie Riesenarme empor, erfaßte die Liebenden und riß sie samt der Alten hinab in den bodenlosen Abgrund! (482)

3.2.2 Widersprüche und Ambivalenzen in den Figurendarstellungen

Darüber hinaus ergeben sich auch in *Doge und Dogaresse* nicht geringe Widersprüche und Uneindeutigkeiten in Bezug auf die Aussagen, das Verhalten und die Bewertung der Figuren. Da ist zunächst der Doge Marino Falieri. Auf sein eigenartiges Verhalten gegenüber dem Retter Antonio wurde bereits hingewiesen. Doch die Gesamtcharakterisierung dieser Figur weist noch zahlreiche andere Widersprüche auf. In Hoffmanns Erzählung sieht man ihn – ganz entgegen dem historischen Vorbild³⁷ – nach der Hochzeit mit seiner jungen Gemahlin als einen „weichlichen verliebten Alten“, der ganz gerührt und benommen ist von dem eigenen Liebesglück: „An der Seite der schönen Annunziata saß er in den reichsten buntesten Kleidern aufgeschniegelt und geputzt da, schmunzelnd und lächelnd und mit süßem Blick aus den grauen Augen, denen manchmal ein Tränchen entriefte“ (457).³⁸ Die Schilderung eines solchermaßen verliebten und rührigen Souveräns entbehrt freilich nicht einer gezielten Komik. Dazu will es jedoch nur schlecht passen, wenn der Erzähler an anderer Stelle behauptet, Falieri drücke Annunziata „an seine eiskalte Brust“ (456). Von emotionaler Eiseskälte kann hier doch eher nicht die Rede sein. Vielmehr scheint die Wertung des Erzählers unbewusst auf einem Analogieschluss zu beruhen, der auf eine Gleichsetzung mit Falieris symbolischer Gemahlin, der See, zurückgeht; diese wird in der Erzählung

³⁷ Le Bret_{2/1} 37 betont noch den „aufbrausende[n] Zorn“ des Dogen.

³⁸ Vgl. auch 473: „Der alte Falieri schmunzelte und lächelte, küßte und streichelte die kleinen weißen Händchen der holden Annunziata“.

immer wieder mit Attributen der Kälte versehen, sie erscheint als „das kalte, feuchte verräterische Element“ (441), als „die kalte böse Flut“ (474), es ist von ihren „bläulich gefrorenen Wangen“ (441) und ihrem „eiskalten Schoß“ (474) die Rede. Wenn das unbedachte Fehlurteil des Erzählers die „eiskalte Brust“ des Dogen also in Analogie stellt zu dem „eisigen Busen“ (441) des „falschen Weibes“ (441) als gestalthaftem Zeichen ihrer „Treulosigkeit“ (441), dann ist dieser Erzähler offenbar ganz in und von einer Geschichte befangen, deren Ende, das Falieri als Verschwörer und Verräter zeigt, ihm bereits vor Augen steht. Nicht weniger uneinheitlich wirkt es, dass Falieri bald als ganz und gar sanftmütig und bis zur Lächerlichkeit liebesbesäuselt und betört, bald aber wiederum als in seinem ganzen Wesen „zornig“ (473) dargestellt wird. Es scheint, als schleihe sich in die Bewertung dieser Figur manch eine Verzerrung und Verfärbung ein: Man sollte der Narration nicht allzu vorbehaltlos trauen. Widersprüchlich ist auch die Reaktion des Dogen auf das Strafurteil, das die Quarantie, der Rat der Vierzig, über Michael Steno verhängt: „eine monatliche Verbannung sei genugsam Rüge des Vergehens, so fiel der Rechtsspruch aus, der den alten Falieri aufs neue und stärker erbitterte gegen eine Signorie, die statt das Haupt zu schützen, ihm widerfahne Kränkungen nur als Vergehen der leichtesten Art zu bestrafen sich unterstand“ (468f.). Dabei hatte Falieri zuvor doch selbst die „Verbannung aus der Stadt“ als höchst schmachvolle „Strafe“ für „Stenos unerhörte Frechheit“ angedroht (458). Wie kann der Doge also über die Verhängung einer Strafe ergrimmt sein, die er selbst bei anderer Gelegenheit gefordert hatte? Bezeichnenderweise weicht die Erzählung hier, was das Strafurteil betrifft, ganz klar von der historischen Vorlage ab: Wo die Geschichtsquelle von einem „monatlichen Verhafte“ Stenos spricht,³⁹ da wird dies in *Doge und Dogaresse* eigens in eine „monatliche Verbannung“ umgeändert, die man den Dogen zuvor noch selbst fordern lässt; und es scheint ganz so, als geschehe dies nur, um eine weitere Ungereimtheit, einen weiteren inneren Widerspruch in die Erzählung einzubringen. Paradox ist auch die Schilderung vom Verhalten des Dogen, als er beim Einzug in Venedig mit dem Bucentoro in Seenot gerät. In einer teils sehr Kleistschen Formulierung heißt es dort über den Dogen: „Der alte Marino Falieri, mit solcher Gefahr vertraut, stieg, ohne sich einen Augenblick zu besinnen, rüstig heraus aus dem prächtigen, aber verräterischen Bucentoro und hinein in den kleinen Kahn des armen Antonio“ (439). Wenig später erfährt man aber, „daß der Doge in der Eil und Verwirrung durch die zwei Säulen geführt worden, wo gewöhnliche Missetäter hingerichtet zu werden pflegen“ (439). Auch wenn es schon sprachlich nicht eindeutig ist, auf wen genau die „Eil und Verwirrung“ zu beziehen ist, so steht das überhastete Auftreten doch auf alle Fälle im Widerspruch zur vorhin noch

³⁹ Le Bret_{2/1} 42: „In der That war auch das Endurtheil sehr gelinde. Steno wurde bloss zu einem monatlichen Verhafte verdammet. Hierüber war der Doge höchst misvergnüget“. Durch die Änderung des Strafurteils und durch die Hinzufügung einer entsprechenden Forderung des Dogen (Le Bret spricht lediglich davon, dass Falieri „Genugthuung verlangete“) durchbricht Hoffmanns Erzählung diesen Zusammenhang.

behaupteten Ruhe und Gelassenheit des Dogen, der das unglückliche Missgeschick selbst hätte abwenden können, wenn nicht er in „Eil und Verwirrung“ war, sondern seine Begleiter.⁴⁰ Dieser Widerspruch steht ganz im Zeichen der zwiespältigen Darstellung von Falieri als unerschrockenem und zornigem Kriegsherrn einerseits und als unbeholfenem Toren andererseits, die in ihrer unvereinbaren Doppelnatur allerdings nicht glaubhaft wirkt.

Eine im Grunde recht uneindeutige Charakterisierung erfährt im Text auch der Vorgänger Falieris, der Doge Andrea Dandolo. Das „gute Gräfchen“ wird als „fromm und freundlich“ präsentiert (432). Zum Zeichen seiner Güte heißt es, dass er „niemals über den Marcusplatz schritt, ohne für jeden des Geldes oder des guten Rats Bedürftigen, für diesen Trost im Munde, für jenen Zechen in der Tasche zu führen“ (432); primär müsste das aber eigentlich bedeuten, dass er für die des Geldes Bedürftigen Trost und für die des Trostes Bedürftigen Geld bereithielt, was nicht einer absurden Komik entbehrt. Selbst die Zeichnung Dandolos fällt damit zumindest ambivalent aus.

Auch die Charakterbilder der Hauptfiguren sind beileibe nicht so eindeutig wie es zunächst scheint. Antonio wird als „armer Junge“ (447), als „guter Sohn“ (440) dargestellt und als „Herzenssöhnlein“ (446), ja gar als „goldner Tonino“ (446) bezeichnet. Bei näherem Hinsehen aber kommen Zweifel an der Richtigkeit dieses Bildes auf. Gegenüber der alten Margaretha, die ihm, wie er selbst meint, „Gutes getan“ hat (445), führt er sich eigenartig auf. Immerhin ruft er sie „Hexenweib!“ (445), spricht „mit barschem Ton“: „willst du mich betören, entsetzliches Weib“ (451) und antwortet auf ihre Frage, ob ihr „Antlitz“ keine Erinnerung in ihm wecke: „Ich sagte dir schon, [...] daß ich auf eine mir unerklärliche Weise mich zu dir hingeneigt fühle, aber daran ist dein häßliches, verschrumpftes Gesicht nicht Schuld“ (452). Antonios aggressives Verhalten ist mit dem von ihm entworfenen Charakterporträt kaum in Einklang zu bringen. Für einen latenten Widerspruch in seinem Wesensbild spricht auch eine andere Textstelle. Nachdem Antonio plötzlich zu Geld gelangt ist, begegnet er auf dem Markusplatz der alten Margaretha, der er, wie er selbst sagt, eigentlich seinen „ganzen Wohlstand zu verdanken“ habe (445): „Söhnlein, mein goldnes Söhnlein Antonio, guten Tag! – guten Tag! So rief ihm das alte Bettelweib entgegen, die auf den Stufen der Markuskirche saß und bei der er vorüberschreiten wollte ohne sie zu sehen“ (444). Ob er nun beinahe an Margaretha vorbeigegangen wäre, ohne sie zu bemerken, oder ob er sie tatsächlich nicht sehen „wollte“, bleibt schon rein sprachlich ambivalent; in jedem Falle aber vermehrt das Vorkommen solcher Stellen die Zweifel an der

⁴⁰ Le Bretz_{2/1} 39 berichtet zwar auch von „der Angst, die sein [des Dogen] ganzes Gefolge befiel“ (offenbar also nicht den Dogen selbst), gibt dann jedoch einen ganz anderen Grund für das Missgeschick an, nämlich lediglich die bestehenden Sichtverhältnisse: „In dem Gedränge und der Düsternheit der Luft nahm er nicht wahr, dass er zwischen den zwoen Säulen durchgieng, welche auf dem so genannten kleinen Platze stehen, und wo gemeiniglich Missethäter hingerichtet zu werden pflegen.“ Durch die Änderung – bei ansonsten fast wortgetreuer Übernahme – löst Hoffmanns Erzählung erneut den ursprünglichen Sinnzusammenhang auf.

Stimmigkeit der von ihm entworfenen Charakterzeichnung. Ein Widerspruch findet sich wohl auch an der Stelle, wo Antonios „Rechnungsbuch“ erwähnt wird, „dessen weiße Blätter“ angeblich „von dem Eifer“, d.h. also von der Nachlässigkeit, „zeugten, mit dem er seine Handelsgeschäfte auf dem Rialto betrieb“ (452), obwohl man ihn vorher doch recht geschäftig gesehen hat.⁴¹ Als ein zumindest ambivalenter Charakter erweist sich Antonio auch durch sein Verhalten gegenüber Pietro, als er mit einmal zu Geld gelangt ist. Nachdem er für die Rettung des Dogen „dreitausend Zechinen“ erhalten hat, „die er mit Fug und Recht verdient zu haben glaubte“ (440), avanciert er zu einem „sauber gekleideten [...] Jüngling“ (444), was jedoch zugleich mit einer persönlichen Degeneration einherzugehen scheint. Nach dem Erhalt der „Zechinen“ spricht Antonio plötzlich nicht mehr, wie vorher noch, obwohl er da schon nicht mehr ruderte, von seinen „Kameraden“ (437), sondern als er Pietro jetzt sieht, ist plötzlich ganz klar distanzierend nur noch die Rede von seinen „vormaligen Kameraden“ (465). Der schelmenhafte Pietro bringt dies hintersinnig-spöttisch auf den Punkt: „Ihr seid sehr gütig, Herr Antonio, mich armen Teufel noch immer Euern Kameraden zu nennen“ (466). Antonios Kamerad wird erst dann wieder „Freund Pietro“ (481) genannt, als er noch einmal von Nutzen für ihn ist, indem er ihm nämlich die „Barke“ zur Flucht besorgt (481). Insgesamt zeigt sich, dass das Bild des romantischen Jünglings, das im Erzähldiskurs, d.h. sowohl in der Erzählerrede als auch in den Aussagen der Figuren selbst, von Antonio entworfen wird, letztlich nicht ganz mit seinem Verhalten übereinstimmt. Merkwürdig ist in dieser Hinsicht auch, dass es über die Begegnung zwischen Annunziata und dem schwärmenden Antonio auf der „Galerie“ heißt: „er fühlte ihren Atem an seinen Wangen spielen“ (467), die beiden sich also bei diesem offiziellen und öffentlichen Zusammentreffen angeblich erstaunlich nahekommen, während doch Annunziata nachher allein von einem eher distanzierten Handkuss spricht.⁴² Etwas Befremdliches liegt zuletzt auch in Antonios Schilderung von dem Tod jenes „Alten“, dem er sich als Junge anschließt und „den die Leute“, so meint Antonio offenbar sehr naiv, „ich weiß nicht warum, Väterchen Blaunas“ nannten“ (448), obwohl man sich doch nur allzu gut vorstellen kann, aus welchem Grund die Leute den Alten „Blaunas“ nennen mögen, der noch im Sterben „wie ein Betrunkener“ erscheint (449). Antonios Bericht zufolge soll das „Väterchen“ auf dem direkten Weg vom „Rialto“ (448), wo er soeben ein Geschäft mit einem „Armenier“ abgeschlossen habe, zum „Platz“ von San Marco (449) urplötzlich von „einer widerlichen erdgelben Farbe“ (448) überdeckt worden und innerhalb weniger Augenblicke an der „Pest“ gestorben sein, mit der ihn, so suggeriert die Erzählung, der „Arme-

⁴¹ Vgl. 444: „Richten wir unsern Blick auf jenen sauber gekleideten bildschönen Jüngling, der, den Beutel mit Zechinen in der Hand, den Rialto auf und ab geht, mit Juden, Türken, Armeniern, Griechen spricht“.

⁴² Vgl. 471: „als er meine Hand an seine Lippen drückte“. Den Handkuss sowie die Nennung von Annunzias „Namen“ (471) erwähnt auch Antonio, doch fügt er diesen beiden Elementen eben jenes dritte hinzu, nach dem er „ihren Atem an seinen Wangen“ gefühlt habe.

nier“ infiziert habe: „Auf dem Platz angekommen, taumelte er hin und her wie ein Betrunkener bis er dicht vor dem herzoglichen Palast tot nieder stürzte“ (449). Dass die Pest im Extremfall binnen einiger Tage zum Tode führen konnte, ist bekannt. Dass man aber wie Väterchen Blaunas’ innerhalb von ein paar Minuten an der Pest sterben könnte, das hat man noch nicht gehört. Einen irgendwie beunruhigenden Unterton erhält Antonios Schilderung dadurch, dass dem angeblich so plötzlichen Pesttod ein Streit mit dem „Väterchen“ vorausging, der mit Antonio um einige Zechinen „zankte“ (448), ein Streit, der erst mit dem Tod des Alten ein jähes Ende findet.

Nicht weniger ambivalent als Antonio erscheint die andere Hauptfigur der Liebeshandlung, Annunziata. Den Darstellungen des Erzählers und der Figuren zufolge ist Annunziata offenbar der reinste Engel. In der Erzählung wird sie als „Engelskind“ (443, 463), als „Engelsgestalt[...]" (456), als „Engelsbild“ (460), als „rettende[r] Engel[...]" (471) oder schlichtweg als „Engel“ (463) bezeichnet. Sie sei ein Wesen aus „anderer höherer Welt“, heißt es da, „das Köpfchen geneigt in holder Demut, den schlanken Leib leicht tragend – daher schwebend“ (456). Darin deutet sich auch bereits das Bild von der „Tauben“ (461, 471) bzw. vom „Täubchen“ (469, 475) an,⁴³ das immer wieder zur Schilderung Annunziatas bemüht wird. Geradezu legendär erscheint die Sexualfrömmigkeit der Dogaresse:

Auf diese Weise konnte der Gedanke, daß es möglich sei, dem Alten untreu zu werden, sich in keiner Art in ihr gestalten, Alles was außer dem engen Kreise jenes beschränkten Verhältnisses lag, war ein fremdes Gebiet, dessen verbotene Grenze im dunklen Nebel lag – ungehört – ungehört von dem frommen Kinde. (456)

Selbst als Michael Steno die junge Dogaresse zu gewinnen sucht und zu diesem Zweck auch offensichtlich jedes „Mittel“ (457) anzuwenden weiß, begreift Annunziata angeblich nicht einmal den Grund für Stenos Verhalten: „Annunziata verstand nicht, was Michael, sie unaufhörlich mit Blicken und Worten verfolgend, von ihr eigentlich wollte, sie blieb in steter milder Ruhe und Freundlichkeit“ (457). Nun wird dieses Engelsbild letztlich aber durch gewisse im Text auftretende Ambivalenzen unterhöhlt. Schon bei der ersten Schilderung seiner Großnichte äußert Bodoeri gegenüber dem Dogen:

Annunziata ist ein Mädchen von 19 Jahren, schön wie die Sonne, sittsam, demütig, in der Liebe unerfahren, denn sie sah kaum einen Mann. Sie wird dir anhängen mit kindlicher Liebe und anspruchloser Ergebenheit. (443)

Wie sich erst später zeigt, ist die Bemerkung, dass Annunziata „kaum“ – so lautet es ja hier ausdrücklich – „einen Mann“ gesehen habe, sehr viel wörtlicher zu

⁴³ Vgl. Feldt (1982), S. 129: Die Erzählung „spezifiziert eines der Vorstellungselemente weiter, indem sie die Dogaresse als Engelsgestalt zeichnet und das später ausformulierte Taubenbild andeutet („das Köpfchen geneigt in holder Demut“, „li-lienweiß“).

nehmen, als es zunächst scheinen mag, denn immerhin kam es den Kindheitserinnerungen zufolge ja zumindest schon zu einer Begegnung mit Antonio: „wir drückten Lipp’ auf Lippe“ (463). Zutiefst ambivalent ist aber gerade auch Annunziatas Treuegelöbnis gegenüber Falieri, nachdem dieser um sie geworben hat: „Nun so will ich Euch aus dem Grunde meiner Seele verehren und Eure treue Magd sein bis zum letzten Atemzuge“ (443). Bedenkt man, dass schon rein sprachlich mit der Wendung vom „letzten Atemzuge“ nicht allein die Sprecherin selbst, sondern in einem möglichen Zweitbezug auch der Doge, „ein achtzigjähriger Greis“ (441), gemeint sein kann, dann entfaltet der Schwur eine ganz andere, recht makabre Nebenbedeutung, der zufolge Annunziata hier lediglich versprechen würde, dem Alten treu zu bleiben, bis *er* (schließlich und endlich) seinen letzten Zug getan hat. Tatsächlich fällt Annunziata ja offenbar direkt nach Falieris Hinrichtung Antonio in die Arme, „umschlang ihn“, „küßte seine Wangen – seine Lippen“ (481), und man muss sich doch sehr wundern, wenn nun plötzlich von dem treuen „Engelskind“ zu hören ist: „Was ist des Vaters – des Oheims – des Gatten Tod gegen die Seligkeit deiner Liebe“ (481), und: „Unter tausend Küssen, unter tausend Tränen schwuren sich die Liebenden ewige Treue, sie vergaßen die furchtbaren Ereignisse der schrecklichsten Tage“ (481). Dass Annunziatas Reaktion auf den Tod ihres Gatten im frühen 19. Jahrhundert äußerst irritierend wirkte, belegt noch die Besprechung der Erzählung von Saint-Marc Girardin.⁴⁴ Doch auch schon vor dem Tod ihres Ehemannes ist das Bild des körperlich völlig ahnungslosen Engels im Grunde widerlegt worden, hatte sich Annunziata gegenüber der Alten, wie es scheint, in sexueller Hinsicht doch recht zielbewusst gezeigt: „Bring’ ihn her – her zu mir – den holden Knaben“ (471). Schon rein sprachlich ambivalent ist auch der Auftritt Annunziatas vor dem Dogen, als dieser um ihre Hand anhält: „Annunziata, wohl von Bodoeri schon unterrichtet, sank, hohe Röte auf den Wangen, nieder vor dem fürstlichen Greise“ (443). Dass Annunziata „wohl von Bodoeri schon unterrichtet“ worden ist, bedeutet gewiss zunächst, dass sie von ihrem Großonkel bereits über die Brautwerbung in Kenntnis gesetzt wurde. Eine Zweitbedeutung eröffnet sich jedoch bei einem Blick auf die Rolle Bodoeris in der Erzählung, der als geübter Manipulator, Schauspieler und Intrigant erscheint, wonach sich die Bemerkung dann schließlich auch so verstehen ließe, dass Bodoeri seine Großnichte bereits in der von ihm offenbar so wohl beherrschten Intrigen- und Schauspielkunst „unterrichtet“ habe. Der ganze Auftritt vor dem Dogen liest sich nach dieser Deutung als eine pure Inszenierung vonseiten Annunziatas:

⁴⁴ Vgl. Girardin (1853) [1829], S. 323: „Ici je crains bien de détruire l’intérêt qu’a pu inspirer jusqu’à ce moment le caractère d’Annunciata [...]. Si Annunciata était une héroïne d’ancienne tragédie, elle se tuerait ; cela ne fait pas de difficulté. De tragédie nouvelle ? elle se retirerait dans un couvent ; cela serait encore convenable. De vaudeville ? elle dirait : plus tard, nous verrons ; et se tirerait d’embarras par quelque joli mot. Mais, hélas ! Annunciata est une jeune fille allemande qui ne connaît pas toutes nos bienséances tragiques et comiques.“

Annunziata, wohl von Bodoeri schon unterrichtet, sank, hohe Röte auf den Wangen, nieder vor dem fürstlichen Greise. Sie ergriff seine Hand, die sie an die Lippen drückte und lispelte leise: O Herr, wollt Ihr mich denn würdigen Euch zur Seite den fürstlichen Thron zu besteigen? – Nun so will ich Euch aus dem Grunde meiner Seele verehren und Eure treue Magd sein bis zum letzten Atemzuge. (443)

Äußerst ambivalent gestaltet sich schließlich noch eine andere Episode, in der es um Annunziatas Treue geht. An bestimmter Stelle wird berichtet, wie Michaele Steno, „in wildem Liebesfeuer entbrannt für die schöne Dogaresa“ (456), nachts in den herzoglichen Palast eindringt und, um sich den Weg zum Gemach der Dogaresse zu bahnen, offenbar „einen Liebeshandel mit Annunziata’s vertrautestem Kammermädchen“ (457) beginnt. Dort heißt es:

Es begab sich, daß eines Nachts der Doge, der eben die böse Nachricht von der Schlacht, die Nicolo Pisani bei Portelongo gegen den Doria verloren, erhalten, schlaflos in tiefer Kümmeris und Sorge die Gänge des herzoglichen Pallastes durchstrich. Da gewährte er einen Schatten, der wie aus Annunziata’s Gemächern schlüpfend nach den Treppen schlich. Schnell eilte er darauf los, es war Michaele Steno, der von seinem Liebchen kam. (457)

Später stellt sich dann heraus, dass die Gestalt – angeblich – nicht aus Annunziatas Zimmer, sondern aus dem entlegenen „Vordergemach“ (458) kam, wo Luigia, das Kammermädchen der Dogaresse, ausnahmsweise schlief, da sie „diese Nacht“ mit einem anderen Mädchen habe „tauschen“ wollen (458). Der Beweis dafür, dass Steno bei Luigia war, wird umständlich geführt: Das Mädchen gesteht „ihre Schmach“ (458), und „ein Paar zierliche Männerhandschuhe“, die in ihrem Zimmer liegen und „deren Ambrageruch den stutzerhaften Eigentümer verriet“ (458), lassen an diesem Geständnis scheinbar „gar keinen Zweifel“ (458). Zweifel aber kommen in dieser Episode schließlich dennoch in so mancher Hinsicht auf. Abgesehen davon, dass die angeblichen ‚Beweise‘ alles andere als stichhaltig sind,⁴⁵ muss man sich doch fragen, wie es sein kann, dass die Gestalt aus dem „Vordergemach dicht neben der Treppe“ (458) gekommen sei, während sie doch ausdrücklich „wie aus Annunziata’s Gemächern schlüpfend“ überhaupt erst „nach den Treppen schlich“ (457). Um die Absurdität auf die Spitze zu treiben, fragt Falieri auf die Angabe von Luigias Schlafort dann auch noch „voller Freude“ nach: „Dicht neben der Treppe?“ (458), obwohl er doch selbst gesehen hat, dass die Gestalt gerade nicht von der Treppe gekommen, sondern allererst in Richtung Treppe gelaufen ist. Und warum sollte Steno, dem es offensichtlich doch nur darauf ankam, in der Nähe Annunziatas zu sein, sich denn überhaupt

⁴⁵ Die Handschuhe hätte Steno – oder sonstwer – auch ein anderes Mal liegen lassen können, schließlich erfolgen seine „nächtliche[n] Besuche“ (457) ja regelmäßig; und was die Aussage von Luigia, Annunziatas „vertrautestem Kammermädchen“ (457), betrifft, so könnte sie diesmal ebenso gut für ihre Herrin gelogen haben, es wäre sogar vorstellbar, dass dieses Szenario im Falle einer Entdeckung im Voraus abgesprochen gewesen sei.

mit Luigia in das entfernte Gemach bei der Treppe zurückgezogen haben, statt mit ihr in den Gemächern der Dogaressa zu bleiben, wo Luigia ja „gewöhnlich“ (458) schläft? Auch schon sprachlich bleibt die gesamte Schilderung ambivalent. Im Text heißt es: „Schnell eilte er [der Doge Falieri] darauf los, es war Michael Steno, der von seinem Liebchen kam“ (457). Dabei bleibt jedoch völlig unklar, von wessen „Liebchen“ hier die Rede ist: ob von Stenos oder von Falieris. Fest steht nur, dass die Bezeichnung „Liebchen“ – abgesehen von dieser Stelle – in der Erzählung insgesamt noch 5-mal vorkommt, wobei sie sich auffälligerweise aber an allen anderen Stellen ausschließlich auf Annunziata bezieht. Nachdrücklich lautet es von Falieri und seiner Frau: „er nannte sie sein Liebchen“ (456).⁴⁶ Und so stellt sich doch die Frage, ob in der besagten Episode die Bezeichnung „Liebchen“ wirklich ohne jeden Hintersinn auftauchen sollte. Immerhin merkwürdig ist doch schließlich auch, dass Annunziata, bevor sie in jener Nacht auf Falieris Klopfen vor ihre Zimmertür hinaustritt, zuerst noch „ein leichtes Nachgewand“ anziehen muss: „Was befiehlt mein fürstlicher Gemahl um diese späte ungewohnte Zeit?“ – so sprach Annunziata, die unterdessen ein leichtes Nachgewand umgeworfen und herausgetreten“ (458). Hat sie – allein? – nackt geschlafen oder muss sie etwa vor lauter Keuschheit gar noch ein zweites Kleidungsstück anlegen, bevor sie ihrem Mann unter die Augen tritt? Nicht etwa ausgeräumt, sondern verstärkt werden diese Zweifel und Ungewissheiten noch durch den Vergleich mit der für die Erzählung benutzten historischen Quelle, Johann Friedrich Le Brets *Staatsgeschichte der Republik Venedig*, heißt es hier doch über Steno:

Ob er ein Liebesverständniss mit einem Kammernmädchchen der Dogaressa gehabt, oder ob er der Treue der Gemalinn selbst nachgestellt, ist ungewiss. (Le Bret₂₁ 41)

Bei näherem Hinsehen weist das scheinbar so ideale Bild von Annunziata also deutliche Risse auf, die weder in die eine noch in die andere Richtung zu ‚heilen‘ oder einzuebnen sind. Dabei merkt der befangene und überforderte Erzähler ebenso wenig wie die Mehrzahl der Figuren, dass mit diesem Porträt etwas nicht stimmt; und auch der Leser von Hoffmanns Geschichte läuft Gefahr, sich von den vordergründig schönen Schilderungen eines hintersinnig-gerissenen Autors bzw. Textes übertölpeln zu lassen. In diesem Sinne stellt jenes „Bild“ (443), das „der schlaue Bodoeri, der mancherlei Ursachen haben mochte seine Nichte als Dogaressa an Falieris Seite zu sehen“ (443), zu Beginn von Annunziata „ent-

⁴⁶ Auch bei der Gondelfahrt auf dem Meer nennt Falieri seine Frau wiederholt „Liebchen“: „Ei mein Liebchen, ist es nicht schön zu schiffen auf dem Meer mit dem Herrn, mit dem Gemahl des Meers? – Ja mein Liebchen, sei nicht eifersüchtig auf die Gattin, die demütig uns auf ihrem Nacken trägt. Hör’ nur das süße Plätschern der Wellen, sind das nicht Liebesworte, die sie dem Gemahl zuflüstert, der sie beherrscht? – Ja ja Liebchen, du trägst meinen Ring am Finger, aber die da unten bewahrt in ihrem tiefsten Busen den Trauring, den ich ihr zuwarf“ (473f.). Ein andermal bezeichnet Margaretha die Dogaressa als „Liebchen“ (451) Antonios.

worfen“ hat (443), letztlich eine textimmanente Spiegelung des Verhältnisses zwischen dem Autor der Erzählung bzw. dem Text selbst (repräsentiert durch Bodoeri) und dem Leser der Erzählung (repräsentiert durch Faleri) dar:

Bodoeri fing nun an das Bild eines Weibes zu entwerfen und wußte die Farben so geschickt zu mischen und so lebendig aufzutragen, daß des alten Faleri Augen blitzten, daß er im ganzen Gesicht röter und röter wurde, daß die Lippen sich spitzten und schmatzten als genösse er ein Gläslein feurigen Syrakuser nach dem andern. (442)

Eine auffallend ähnliche Situation der gezielten Manipulierung des Zuhörenden, des Rezipienten, durch den Erzählenden entsteht auch zwischen dem Protagonisten Antonio und dem Mitverschwörer und zweiten großen Intriganten des Textes, Bertuccio Nenolo. In seinem Bericht gegen Ende der Erzählung (477f.) weist Nenolo sich als Antonios einstiger Pflegevater aus und nennt zum ersten Mal dessen vollen Namen: „Anton Dalbirger“ (478). Zusammen mit diesem Namen gibt er Antonio gleichsam erst eine persönliche Geschichte, die ihn endlich über die eigene Identität, seine Vergangenheit und Abstammung aufklären soll. Antonios Vater war, wie Nenolo berichtet, ein deutscher Kaufmann, der im Fontego, dem Warenhaus der deutschen Kaufleute in Venedig, einige „Gemächer“ (478) bezogen hatte. Nach Nenolos Darstellung ist dem Vater Antonios dort großes Unrecht geschehen:

Als die Signorie den deutschen Kaufleuten das Kaufhaus, welches du unter dem Namen des Fontego kennst, übermachte, wurde Jedem, dem man Gemächer einräumte, verboten, die Schlüssel bei der Abreise an sich zu behalten, er mußte sie bei dem Fontegaro lassen. Diesem Gesetz hatte dein Vater entgegengehandelt und war schon deshalb schwerer Strafe verfallen. Als nun aber bei der Rückkunft des Vaters die Gemächer geöffnet wurden, fand sich unter seinen Waren eine Kiste venetianischer fälschhausgeprägter Münzen. Vergebens beteuerte er seine Unschuld, es war nur zu gewiß, daß irgend ein hämischer Teufel, vielleicht der Fontegaro selbst, die Kiste hineingebracht hatte, um deinen Vater zu verderben. – Die unerbittlichen Richter mit dem Beweise, daß die Kiste in deines Vaters Gemächern gefunden, zufriedent, verurteilten ihn zum Tode! – Auf dem Hofe des Fontego wurde er hingetrichtet. (478)

Dabei wirken die Aussagen Nenolos jedoch in so manchem Punkt äußerst zweifelhaft. Bereits Johannes Wiele hat angemerkt, dass es sich bei Nenolos Darstellung um „die Deutung eines Staatsverbrechers“ handle und dass Nenolo nur deshalb gegenüber Antonio von einer angeblichen Missgunst der Signorie spreche, „um ihn zur Teilnahme an der Verschwörung gegen die Signorie zu überreden“;⁴⁷ ob Dalbirger, Antonios Vater, nun schuldig oder unschuldig gewesen sei, bleibe dahingestellt.⁴⁸ Darüber hinaus lassen sich mehrere konkrete Widersprüchlichkeiten

⁴⁷ Wiele (1996), S. 327.

⁴⁸ Vgl. ebd.: „es erscheint durchaus auch denkbar, daß Dalbirger freiwillig oder un-

ten und zweifelhafte Stellen in Nenolos Erzählung ausmachen. Eine Ungereimtheit besteht etwa in der Aussage, dass die Kiste dem Vater untergeschoben worden sei, um sein ‚Verderben‘ herbeizuführen: „es war nur zu gewiß, daß irgend ein hämischer Teufel, vielleicht der Fontegaro selbst, die Kiste hineingebracht hatte, um deinen Vater zu verderben“. Warum sollte jemand, warum ausgerechnet der Fontegaro das tun? Und letzten Endes *kann* auch gar niemand anders als der Vater selbst die Kiste hineingebracht haben, da er schließlich der Einzige ist, der zu den Räumen die Schlüssel besitzt,⁴⁹ und er diese ja gerade bei sich trägt, weswegen er sich doch überhaupt erst zu verantworten hat. Die Aussage Nenolos bildet damit einen Widerspruch in sich und ist im Grunde genommen völlig abwegig. Auch Nenolos Erklärung für die Vertreibung Antonios aus dem Landhaus klingt nicht gerade überzeugend:

Wohl bin ich Bertuccio Nenolo, [...] der dich aufnahm und der nicht ahnen konnte, daß die unvernünftigen Diener, die Bodoeri abschickte, als er das ihm verkaufte Landhaus in Besitz nehmen wollte, dich hinausstoßen würden aus dem Hause. (477f.)

Es ist doch wohl kaum vorstellbar, dass Nenolo und Bodoeri nicht unterrichtet gewesen seien über das Vorgehen ihrer Dienerschaft. Vielmehr drängt sich hier der Eindruck auf, als hätten Nenolo wie auch Bodoeri sich damals Antonios entledigen wollen. Sicher ist jedenfalls, dass Nenolo sein ‚Pflegekind‘ Antonio bei seiner endgültigen Abreise aus dem Haus allein zurückgelassen hat, denn zu dem Zeitpunkt, wo die Diener ins Landhaus kommen, ist Nenolo schon seit „[m]ehrere[n] Wochen“ (447) verschwunden. Eher fadenscheinig wirkt auch die Erklärung Nenolos dafür, dass man Antonio seines Vaters Namen – und damit quasi seine eigene Geschichte – vorenthalten hat: „damit du dich der Signorie nicht selbst verraten möchtest, verschwieg man dir seines Vaters Namen“ (478). Es bleibt wohl dahingestellt, ob Antonio als unbeteiligtes Kind wirklich etwas von der „Signorie“ zu befürchten gehabt hätte oder ob Nenolo sie auch hier nur zu dämonisieren versucht, um Antonio, den dummen Jungen, dazu zu bringen, als bloßes Instrument den gefährlichen Anschlag auszuführen. In jedem Falle ist Antonio aber naiv (oder hilflos) genug, die ‚Geschichte‘, die Nenolo ihm aufischt, Wort für Wort zu glauben, sodass Nenolo, der sich zudem als „treuster Freund“

freiwillig in die Machenschaften Nenolos verwickelt war. In Wirklichkeit besteht beispielsweise das ‚Schlüsselgesetz‘ für das deutsche Kaufhaus nur, damit die Signorie für neu eintreffende Kaufleute immer genug Räumlichkeiten zur Verfügung hat.“

⁴⁹ Nach Le Bret; 627 war es den Händlern allein aus dem Grunde „verbothen, diese Schlüssel für sich zu behalten, damit man allemal den ankommenden deutschen Kaufleuten Zimmer genug einräumen könnte“, d.h. also, damit die Warenhallen auch in der Abwesenheit des Benutzers für neu eintreffende Kaufleute geöffnet werden konnten. Wenn der Fontegaro einen Zweitschlüssel besäße, wäre dieses Gesetz völlig sinnlos.

(478) von Antonios Vater aus gibt, damit offenbar genau das erwünschte Ziel erreicht: „Antonio, vom Geist der Rache beseelt, gelobte den Verschwornen Treue und unbezwingbaren Mut“ (478). Auch hier wird also offensichtlich jemand durch den Akt des Erzählens einer unstimmigen und brüchigen Geschichte manipuliert. Auch hier wird damit eine werkinterne Spiegelung der Beziehung zwischen Autor/Text und Leser entworfen: in dem Verhältnis zwischen dem gerissenen Erzähler Nenolo und dem Zuhörer Antonio. Dabei ist gerade die Erzählung Nenolos, die ‚Aufklärung‘ der Vergangenheit und ‚Erkenntnis‘ der eigenen Geschichte bringen soll, als solche offensichtlich völlig untauglich: Ihre Funktion in der Erzählung, für ‚Wahrheit‘ zu sorgen, erfüllt sie nur noch in dem Maße, wie sie darauf hinweist, dass hier keine Wahrheit und keine Sicherheit mehr zu finden sind. Auch die Figur Nenolo also hinterlässt letztlich einen mehr als ambivalenten Gesamteindruck in der Geschichte.

Uneindeutigkeit herrscht schließlich auch in Hinblick auf die Figur der alten Margaretha. Sie tritt in der Erzählung als eine Art Seherin auf, die, wie sie selbst behauptet, durch eine besondere Gabe „künftige Ereignisse“ (454) zu erschauen vermöge. Als Antonios einstige Amme gibt sie vor, dem Helden beim Erreichen seiner Ziele helfen zu wollen, und tatsächlich scheint sie ihm manches künftige Ereignis in dunklen Worten prophezeien zu können. So sagt sie ihm zu Beginn etwa das „goldne Glück“ der „Zechinen“ voraus (436), das Antonio dann auch wirklich zuteil wird. Am Ende der Erzählung stellt sich jedoch unwillkürlich die Frage, ob die Alte nicht von Anfang an mit den Verschwörern im Bunde stand, denn als sie Antonio am Ende zu einer Zusammenkunft mit ihr in den Palast bestellt,⁵⁰ trifft er an der ihm bezeichneten Stelle unvermutet auf die beiden Hauptverschwörer Marino Bodoeri und Bertuccio Nenolo, die ihn bereits erwarten: „Ha! du bist Antonio, man hat dich her bestellt, ich weiß es, folge mir nur!“ (477) Nenolo, der die Alte schon von früher kennt, nennt sie vielsinnig „die treue Margarethe“ (478). Falls die Alte aber wirklich von Anfang an in die Pläne der Verschwörer eingeweiht gewesen wäre, dann wäre es im Grunde nicht sehr verwunderlich, dass sie Antonio manches ‚prophezeien‘ konnte.⁵¹ Darüber hinaus trägt aber noch ein anderer Faktor zu einer grundlegenden Unsicherheit in Bezug auf diese Figur bei. Genau betrachtet geht nämlich so manch eine ihrer angeblichen ‚Prophezeiungen‘ im Grunde gar nicht auf. So verkündet die alte Margaretha dem Schifferknecht Antonio etwa zu Anfang: „das Gold glüht in lichten Flammen, rudere tapfer, tapfer! – aber nur noch einmal, nur noch einmal! – dann nicht wieder!“ (438) Als Antonio darauf dann „das Ruder“ ergreift und „kühn und mutvoll hinaus in die See“ sticht (438), scheint die Voraussage der Alten sich mit dem

⁵⁰ Vgl. 476: „Einfältig Knäblein, morgen am tiefen Abend schleiche dich in den herzoglichen Palast. In der zweiten Galerie rechts der großen Treppe wirst du mich finden – und dann wollen wir sehen was sich weiter begibt.“

⁵¹ Vgl. dazu auch bereits Viele (1996), S. 326: „Gegen Ende des Textes zeigt sich mehr und mehr, daß Antonios hexenhafte alte Kinderfrau wahrscheinlich von vornherein mit den Verschwörern verbündet ist. Nicht jede ihrer Voraussagen und Andeutungen ist deshalb von übersinnlichen Fähigkeiten geprägt.“

Erhalt der „dreitausend Zechinen“ (440) tatsächlich zu erfüllen. Laut Prophezeiung der Alten sollte dies aber ausdrücklich das letzte Mal sein, dass Antonio in See sticht: „nur noch einmal! – dann nicht wieder!“, was als eine Warnung vor dem fatalen letzten Rudergang des Helden am Schluss der Erzählung zu verstehen ist. Nun fordert die Alte Antonio später allerdings erneut auf, in See zu stechen, was doch ganz und gar im Widerspruch zur ersten ‚Prophezeiung‘ steht: „hörst du wohl das Geflüster des Nachtwindes – das sehnüchtig klagende Sausen des Meeres? – Rudere wacker zu, mein kühner Schiffer, rudere wacker zu“ (451). Völlig entgegen ihrer eigenen Warnung rät sie Antonio damit, so will es scheinen, zu seinem letzten Seegang, der ihn schließlich in den Tod führt, und zwar mit einer Voraussage („Geflüster des Nachtwindes“, „Sausen des Meeres“), die das Ende der Erzählung teils wörtlich antizipiert: „Nacht [...] Antonio ergriff das Ruder und fort ging es in schneller rüstiger Fahrt. [...] Da begann es seltsam zu pfeifen und zu sausen in hoher Luft [...]. Der Sturm erhob sich [...]“ (481). Während der ‚Rat‘ der Alten offensichtlich auf diese letzte nächtliche Seefahrt, der sie sich zu allem Überfluss auch noch selbst mit anschließt, hindeutet, hatte Antonio zwischenzeitlich allerdings noch einmal zum ‚Ruder‘ gegriffen (473), um mit dem Dogenpaar übers Meer zu gondeln; dadurch aber wird die scheinbar so schlüssige Bilderkette der ‚Prophezeiungen‘ – mit der ursprünglichen Voraussage „nur noch einmal! – dann nicht wieder!“ – nur umso deutlicher durchbrochen, sodass ihre Teleologie als Erkenntnisplan der ‚Wahrheitsfindung‘ zuletzt überhaupt keine Gültigkeit besitzt. So bleibt auch der Alten Warnung vor dem Betreten des Fontego, „bleib weg vom Fontego – vom Fontego“ (445), die sie später noch einmal ausdrücklich wiederholt, „bleib weg vom Fontego!“ (455), letztlich eine leere Ankündigung, die dem Realgeschehen nicht adäquat ist: Zwar spricht Nenolo später von des „Vaters Blut“, das dort auf dem Boden liege,⁵² und wiederholt damit eine Wendung Margarethas,⁵³ doch betritt Antonio den Fontego nie, und dennoch muss er schließlich untergehen. Mit der ‚übernatürlichen Gabe‘ Margarethas scheint es insgesamt also nicht sonderlich weit her zu sein, ihre ‚Prophezeiungen‘ wollen nicht so recht aufgehen; zudem bleiben ihre eigenen Ziele uneindeutig. Als eine ambivalente Figur erscheint Margaretha aber noch aufgrund eines anderen Elementes, eines komisch wirkenden Details zu Ende der Erzählung. Als Antonio und Annunziata zusammen mit der Alten aus dem herzoglichen Palast flüchten, kann diese es in der Eile offenbar doch nicht lassen, schnell noch etwas einzustecken:

Eingehüllt in tiefe Schleier schlich Annunziata als es Nacht worden, mit dem Geliebten, von der alten Margaretha, die in der Kapuze reiche Juwelenkästchen trug, begleitet, über die Treppen hinab. (481)

⁵² Vgl. 478: „Ja, gehe hin in den Hof des Fontego, es ist deines Vaters Blut, dessen Spuren du noch schauen kannst auf den Steinen des Bodens.“

⁵³ Vgl. 451: „[S]iehst du wohl die dunklen Blutflecken hier auf dem Boden? – ja Blut – viel Blut, überall viel Blut!“

Klammheimlich und fast unbemerkt lässt die Alte am Ende also noch ein „Juwelenkästchen“ aus dem Palast verschwinden, was die gesamte Figur – in einer spürbar komischen Weise – letztthin umso zweifelhafter erscheinen lässt.

3.2.3 „Ei! wie magst du dich so verrechnen in der Zeit“: Anachronistisches Weltgefüge

Die bedeutendsten und folgenreichsten Widersprüche des gesamten Textes aber lassen sich erst mit Blick auf seine Zeitstruktur erkennen. Bevor der Binnenerzähler zu seiner Geschichte anhebt, gibt er sich den „Freunde[n]“ gegenüber als ein „Historiker“ zu erkennen: „jeder Historiker, wie ich nun einmal einer bin, ist ja eine Art redendes Gespenst aus der Vorzeit“ (431). Dann beginnt er seine Erzählung mit einer zeitlichen Einordnung der Geschehnisse: „Vor gar langer Zeit und, irr’ ich nicht, so war’s im Monat August des Jahres Eintaused dreihundert und vier und fünfzig“ (431). Für einen „Historiker“ klingt diese Zeitbestimmung mit der vielsagenden Einschränkung „irr’ ich nicht“ allerdings reichlich vage.⁵⁴ Von Beginn an wird durch dieses Unsicherheitssignal ein Problemkreis angeschnitten, der im ganzen weiteren Verlauf der Erzählung noch eine Rolle spielen wird: die Unbestimmtheit der „Geschichte“, und zwar sowohl in der Bedeutung von „Historie“, d.h. „Vergangenheit“ und deren Rekonstruktion, als auch in der Bedeutung von „Erzählung“ und „Narration“.

Bei einer Untersuchung der Zeitstruktur der Erzählung fällt zunächst die hohe Präzision und Schlüssigkeit der Ereignisfolge auf, wie sie sich anhand von mehreren zeitlichen Indizien innerhalb des Textes nachweisen lässt. Anhaltspunkte liefern dabei vor allem implizite Verweise auf historische Daten und Begebenheiten, die in den Text mit eingebracht sind und die es im Folgenden herauszuarbeiten gilt. Den Beginn der Geschichte datiert der „Historiker“, wie erwähnt, auf den „Monat August des Jahres Eintaused dreihundert und vier und fünfzig, als der tapfere genuesische Feldherr, Paganino Doria geheiß, die Venetianer auf’s Haupt geschlagen und ihre Stadt Parenzo erstürmt hatte“ (431). Kurz darauf wird vom Tod des Dogen Andrea Dandolo berichtet: „Ganz erdrückt von der Last des Ungemachs starb der Doge Andrea Dandolo“ (432). Dieses Ereignis fällt historisch auf den 7. September 1354.⁵⁵ Etwas weiter in der Erzählung ist vom „dritten Oktober“ (434) desselben Jahres die Rede, bevor später dann die geschichtliche „Schlacht“ erwähnt wird, „die Nicolo Pisani bei Portelongo gegen den Doria verloren“ (457). Diese Schlacht fand am 4. November 1354 statt.⁵⁶ Bis hierher ergibt sich aus den expliziten und impliziten chronologischen Hinweisen also eine äußerst stringente und nahezu lückenlose Zeitfolge: August, September, Oktober und November des Jahres 1354. Nachdem dann in der erzählten Welt ei-

⁵⁴ Darin ist sie auch derjenigen am Anfang des *Fräulein von Scuderi* vergleichbar.

⁵⁵ Vgl. Le Bret_{2/1} 37. – Vgl. HKA₆ 367f.

⁵⁶ Vgl. SW₄ 1411.

nige Zeit vergangen ist, heißt es im Text schließlich: „Der Giovedì grasso war gekommen“ (465). Der „Fette Donnerstag“, der erste Donnerstag in der Fastenachtszeit, fällt bekanntlich in die Monate Januar (selten), Februar oder März. Gegen Ende der Erzählung wird der „Plan der Verschworenen“ erwähnt, die Nachricht auszubreiten, „die genuesische Flotte liege vor den Lagunen“, und „die große Glocke auf dem Marcusturm“ zu ziehen (479). Dieser Plan ist historisch auf den 15. April 1355 angelegt.⁵⁷ Zum Schluss schildert die Erzählung, wie der Doge Marino Falieri „hingerichtet“ wird (480), was historisch auf den 14. September 1355 fällt.⁵⁸ Eine Rekonstruktion der Geschehenschronologie lässt also eine konsequente zeitliche Aufeinanderfolge der Ereignisse erkennen: August, September, Oktober und November 1354, Januar/Februar/März, April und schließlich September 1355. Insgesamt umfasst die Zeit der Handlung also etwas mehr als ein Jahr, sie reicht vom August 1354 bis zum September 1355. Dabei fällt auf, dass die zeitliche Abfolge der Erzählung offenbar mit großer Sorgfalt angelegt ist, da die Handlungschronologie selbst bei den impliziten Zeitbestimmungen, Datierungen und Verweisen genauestens gewahrt ist. Bei näherem Hinsehen erweist sich das scheinbar so sichere Zeitgerüst zuletzt jedoch als trügerisch, denn innerhalb dieses Gerüsts finden Verschiebungen statt, Unstimmigkeiten ergeben sich, das gesamte Zeitgebäude weist Risse und Brüche auf. Gegen Anfang der Erzählung sagt der Doge Falieri, als Bodoeri ihn nach seiner „Vermählung“ fragt: „Noch lange ist's hin bis zum Himmelfahrtstage“ (441). Damit bezieht sich Falieri auf jene „Feierlichkeit“, bei der er, „den goldenen Ring vom Bucentoro hinabschleudernd in die Wellen“, sich symbolisch „vermählen“ werde „mit dem adriatischen Meer“ (441). Der textinternen Zeitrechnung zufolge hat dieses fiktive Gespräch zwischen Bodoeri und Falieri am Morgen des 4. Oktober 1354 stattgefunden.⁵⁹ Es ist also tatsächlich „[n]och lange [...] hin bis zum Himmelfahrtstage“, denn dieser wird bekanntlich 40 Tage nach dem Osterfest gefeiert, das seinerseits ja nie vor dem 22. März stattfindet; d.h. Christi Himmelfahrt fällt frühestens auf den Monat Mai. Wenn Falieri dann aber später in der Erzählung, als er mit seiner Gemahlin Annunziata „auf dem Meere“ gondelt (473), sagt: „Ja ja Liebchen, du trägst meinen Ring am Finger, aber die da unten bewahrt in ihrem tiefsten Busen den Trauring, den ich ihr zuwarf“ (473f.) und der Himmelfahrtstag damit als bereits vergangen vorausgesetzt wird, dann stellt das unwiderruflich eine zeitliche Unmöglichkeit dar, denn auch wenn es dem Erzähler so vorkommen mag, als seien seit dem „Giovedì grasso“ (465) bereits „Tage, Wochen, Monate“ vergangen (469), so liegt dieses Ereignis in der fiktiven Wirklichkeit noch gar nicht so lange zurück. Genauer gesagt: Die Schifffahrt des

⁵⁷ Vgl. Le Bret_{2/1} 44; vgl. auch HKA₆ 379.

⁵⁸ Vgl. Le Bret_{2/1} 47; HKA₆ 381.

⁵⁹ Die zuvor bewirkte Rettung des Dogen ist auf den „dritten Oktober Abends“ datiert (434). Noch am selben Tag, „da beinahe die Nacht eingebrochen“, wird Antonio zum Dogen in den „Pallast“ geführt (439). Des „andern Morgens“ dann, als Falieri „aus den hohen Bogenfenstern des Palastes“ blickt, tritt Bodoeri „ins Gemach“ (440), worauf sich schließlich das besagte Gespräch abspielt.

Dogen und seiner Gemahlin findet der internen Zeitrechnung der erzählten Welt zufolge am 13. April 1355 statt.⁶⁰ Das heißt also, zu dem Zeitpunkt (April 1355), wo Marino Falieri von dem „Trauring“ spricht, den er dem Meer am Himmelfahrtstag „zuwarf“, kann er in seiner Herrscherzeit als Doge noch gar keinen Himmelfahrtstag erlebt und somit auch das Zeremoniell noch nicht vollzogen haben, da er erst im Oktober des vorangegangenen Jahres als Doge in Venedig eingezogen ist und der Himmelfahrtstag frühestens auf den Monat Mai fällt. Nun möchte man vielleicht einwenden, dass solcherart Aufspaltung die Erzählung überfordere und dass die Geschichte so genau gar nicht ausgearbeitet sei. Dass dem aber nicht so ist, sondern dass ebendiese untergründige Diskontinuität der Zeitebenen im Text selbst angelegt ist, zeigt sich daran, dass das Durcheinanderbringen der Zeitrechnung nicht nur vom Text inszeniert, sondern auch thematisiert und reflektiert wird. Schon die minutiös eingebrachten Zeitangaben und chronologischen Anhaltspunkte lassen sich nicht als willkürliche Zufallsprodukte abtun. Wenn der Text dann aber zudem noch eine seiner Figuren, nämlich Falieri, sich an einer Stelle ausdrücklich in der Zeit verrechnen lässt, dann ist das als ein Kommentar zu der eigenen Verfahrensweise zu verstehen: „ei! wie magst du dich so verrechnen in der Zeit“ (443), sagt der alte Bodoeri zu dem Dogen, als dieser versucht, das Alter Annunziatas zu errechnen. Auch hier geht es bezeichnenderweise um eine Vermählung und ihre Datierung, wobei der Text auffallenden Nachdruck auf diese Zeitrechnungsszene legt; sie muss als ein selbstreflexiver Hinweis auf die eigene Systematik verstanden werden:

Was, unterbrach Falieri den Alten voller Ungeduld aufs neue, was, die Tochter deiner Nichte soll ich zu meiner Gemahlin erheben? – Wie lange ist’s, daß Nenolo sich vermählte? – Annunziata muß ein Kind sein von höchstens zehn Jahren. Als ich Podesta von Treviso wurde, war an Nenolos Vermählung noch nicht zu denken und das sind – 25 Jahre her, fiel Bodoeri ihm lachend in die Rede, ei! wie magst du dich so verrechnen in der Zeit, die dir schnell vergangen. (443)

Der vorzeitige Himmelfahrtstag mit dem Vermählungszeremoniell – bzw. umgekehrt: die entsprechende Fehldatierung der historischen Ereignisse – stellt aber nur eine erste zeitliche Unmöglichkeit des Textes dar. Verfolgt man diese Spur weiter, stößt man bald auf eine ganze Reihe von Anachronismen und zeitlichen

⁶⁰ Im Anschluss an die Schifffahrt, bei der ja auch Antonio zugegen ist, heißt es in der Erzählung: „Antonio konnte kaum den andern Abend erwarten“ (475). An diesem „andern Abend“, also am Tag nach der Schifffahrt, sagt ihm die alte Margaretha: „morgen am tiefen Abend schleiche dich in den herzoglichen Palast“ (476). Diesem Rat folgt Antonio, und als er am besagten „Abend“ (476), d.h. zwei Tage nach der Schifffahrt, dann tatsächlich in den Palast schleicht, stößt er dort auf Bodoeri und Nenolo, die ihn zur Ausführung des Verschwörungsplans bringen, was ja geschichtlich auf den 15. April 1355 zu datieren wäre. Nach dieser Zeitrechnung, wenn sie nur ansatzweise aufgehen würde, müsste also die Schifffahrt am 13., die Ankündigung der Alten am 14. und die Ausführung des Plans am 15. April stattfinden.

Verkehrungen, die dieser ‚historischen‘ Erzählung letzten Endes jede Erkenntnisgrundlage entziehen. Dabei ist eine erste geschichtliche Unstimmigkeit ja bereits in der anachronistischen Ausgestaltung von einer Liebe im 14. Jahrhundert begegnet.

In einer Untersuchung der italienischen Ortsgestaltung bei Hoffmann bescheinigt Fritz Felzmann der venezianischen Erzählung *Doge und Dogaresse* eine „präzise Wiedergabe des Lokalkolorits“, ⁶¹ sieht sich jedoch zugleich veranlasst, auf einige „Ungenauigkeiten“ hinzuweisen:

Kleine Ungenauigkeiten, die dem Dichter unterlaufen, fallen kaum ins Gewicht. So befindet sich das Kloster San Giorgio Maggiore, in welchem Antonio, als Knabe, Aufnahme fand, nicht auf der Giudecca, sondern auf der – allerdings bloß durch den schmalen Canale delle Grazia getrennten – Isola di S. Giorgio Maggiore. Außerdem wäre zu korrigieren, daß die Kirche S. Salvatore zur Zeit der Handlung (14. Jh.) noch nicht bestand, sondern 1534 – die Facade 1663 – errichtet wurde und die große Aufgangstreppe im Dogenpalast, die Scala dei Giganti, ihren Namen erst 1554 nach den beiden von Sansovino gefertigten, oben stehenden Kolossalstatuen des Mars und Neptun erhielt. ⁶²

Felzmann deckt damit bereits drei Unstimmigkeiten in der Erzählung auf. Im Folgenden soll nun jedoch gezeigt werden, dass es sich dabei keineswegs um Einzelfälle und auch nicht um Fehler des Autors handelt, sondern dass sie Teil eines ganzen Netzes von Anachronismen und Widersinnigkeiten sind und dass letztlich das gesamte so erbaute Weltgefüge der Erzählung gezielt als ein in sich disparates, ja ‚unmögliches‘ gestaltet ist. Die Zeit selbst ist in dieser Erzählung aus den Fugen geraten. Auf die von Felzmann herausgestellten Unstimmigkeiten wird dabei noch zurückzukommen sein.

Viermal ist im Laufe der Erzählung von San Giorgio Maggiore die Rede. Einmal ganz zu Beginn bei der Bildbeschreibung: „Links unterscheidet man San Marco, rechts mehr im Vordergrunde San Giorgio Maggiore“ (429), womit auf die markante Kirche gleichen Namens verwiesen wird, wie man auf dem Bild selbst unschwer erkennen kann. Ein anderes Mal erzählt Antonio, wie „mitleidige Mönche“ ihn „in eine Gondel bringen und nach der Giudekka in das Kloster San Giorgio Maggiore“ hätten „schaffen lassen“ (449); hier ist also nicht die Kirche, sondern ausdrücklich „das Kloster“ gemeint. Die nächste Erwähnung bezieht sich offensichtlich wieder auf die Kirche, da hier die narrative Umsetzung des Kolbescen Bildes eingeleitet wird und die Beschreibung demnach wohl auch auf den dort dargestellten Kirchenbau rekurriert; man erfährt, „daß Pietro beinahe täglich in den Abendstunden den Dogen mit der Dogaresa hinüber gondeln mußte nach der Giudekka, wo unfern von San Giorgio Maggiore der Doge ein artiges Haus besaß“ (472). Und so heißt es auch zuletzt noch über den Dogen: „Noch immer in vollem Schmunzeln und Lächeln fort erzählend trat der Alte, die Dogaresa an

⁶¹ Felzmann (1976), S. 16.

⁶² Ebd., S. 17.

der Seite, heraus auf die Balustrade vor seinem Hause bei San Giorgio Maggiore“ (475). Nun kann aber zur Zeit der Handlung, 1354-55, keine der Figuren in der Erzählung bei einer Kirche San Giorgio Maggiore gewesen sein, denn das Gebäude befindet sich hier nicht allein am verkehrten Orte, wie Felzmann nachweist, sondern zudem auch in einer ganz falschen Zeit: Die Kirche San Giorgio Maggiore ist ein Bauwerk des berühmten Renaissance-Architekten Andrea Palladio, zu dem er 1565 den Auftrag erhielt, Grundsteinlegung war 1566, die endgültige Fertigstellung und Einweihung des Gebäudes erst 1610. Die Kirche ist also weit mehr als 200 Jahre nach den Ereignissen, von denen die Erzählung berichtet, überhaupt erst entstanden.

Dass die heutige Kirche San Salvatore bzw. San Salvador – in der Erzählung ist von „St. Salvator“ die Rede (479) – ebenfalls „zur Zeit der Handlung (14. Jh.) noch nicht bestand, sondern 1534 – die Facade 1663 – errichtet wurde“, hat Fritz Felzmann ja bereits dargelegt.⁶³

Gänzlich unbemerkt ist bislang aber noch ein anderer Anachronismus im Text geblieben. An einer Stelle erzählt Antonio von sich und seinen „Kameraden“:

Sie verschwärzten mich bei meinem Herrn, der mich fortjagte, überall wo ich ging und stand, riefen sie mir nach, „deutscher Hund! verfluchter Ketzler!“ und vor drei Tagen, als ich bei San Sebastian eine Barke ans Land rollen half, überfielen sie mich mit Steinwürfen und Prügeln. (437)

Nun sind indes selbst die frühesten Bauten von San Sebastiano lange nach der Zeit der Handlung entstanden: Der erste Bau, das Kloster, wurde 1396 erst gegründet, die frühere Kirche entstand um 1450; der bedeutendere Neubau, die heutige Kirche von San Sebastiano, wurde hingegen erst in den Jahren 1505-46 errichtet und ist ein Bauwerk im Formstil der Renaissance. Antonio kann also im Jahr 1354 an keinem Gebäude „San Sebastian“ gewesen sein.

Am Ende der Erzählung, 1355, wird der Doge Falieri „auf der sogenannten Riesentreppe des Pallastes hingerichtet“ (480). Dass es sich dabei um einen Anachronismus handelt und die Scala dei Giganti erst 1554 aus der Taufe gehoben wurde, ist bereits erläutert worden.⁶⁴

Ebenfalls nicht ganz unbekannt ist, dass die „Säulen der Dogana“, vor denen Antonio im Jahr 1354, und zwar „am dritten Oktober Abends“, „auf dem harten Marmorplaster“ liegt (434), bei einem Neubau des Seezollamts im Jahre 1682 überhaupt erst errichtet wurden,⁶⁵ also mehr als 300 Jahre nach den berichteten

⁶³ Ebd. – Vgl. aber auch Le Bret_{2/1} 44.

⁶⁴ Vgl. neben Felzmann (1976), S. 17, auch Dieterle (1995), S. 140, der korrekterweise anmerkt: „Die Enthauptung Falieros findet wie bei Byron auf der Scala dei Giganti statt; dieser Anachronismus steht schon bei Le Bret“. – Vgl. dazu Le Bret_{2/1} 45.

⁶⁵ Vgl. HKA₆ 369; SW₄ 1409.

Ereignissen. In seiner *Beschreibung von Venedig* (2. Aufl. 1795-96) schildert Johann Christoph Maier dieses Bauwerk folgendermaßen:

An der äusersten Spitze dieses Sestiers, gegen dem Hafen zu, stehet die 1682 nach dem Entwurfe des Joseph Benoni erbaute Dogana de Mare [...]. Das Gebäude ist sehr prächtig, gross und massiv. Auf einem schönen Säulenwerk von griechischem Marmor erhebt sich ein Thurm, auf dessen Gipfel ein Globus von vergoldetem Kupfer von zwei Bildsäulen getragen wird (JCM₁ 467).⁶⁶

Die Gebäude, zwischen denen Antonio und die anderen Figuren der Erzählung sich Mitte des 14. Jahrhunderts bewegen sollen, stammen konsequent aus späteren Jahrhunderten. Dass es sich dabei jedoch nicht etwa um versehentliche Missgeschicke vonseiten des Autors handelt, sondern dass die Erschaffung einer durch und durch anachronistischen, in sich widersprüchlichen Welt wesentlich zur Intention des Textes gehört, legen neben der enormen Häufigkeit und Konsequenz, mit der die zeitlichen Brüche auftreten, die sich zudem ja voll und ganz in das Gesamtsystem des Textes eingliedern, noch mehrere andere Indizien nahe. Zunächst fällt auf, dass sämtliche ins 14. Jahrhundert verlagerten Gebäude sozusagen aus ein und derselben Epoche stammen, es handelt sich nämlich mit sichtlicher Übereinstimmung um Bauten aus der Zeit der Renaissance: Die heutigen Kirchen San Giorgio Maggiore (1566-1610), San Salvatore (1507-34) und San Sebastiano (1505-46) sowie die Scala dei Giganti (1554) wurden alle in der gleichen Periode erbaut. Daneben stellen allein die Säulen der Dogana einen Bau aus dem späteren 17. Jahrhundert dar (1682). Einen zusätzlichen Hinweis liefert jene Ortsverschiebung, auf die Fritz Felzmann bereits hingewiesen hat⁶⁷ und nach der „San Giorgio Maggiore“ in der Erzählung plötzlich auf der „Giudekka“ erscheint, statt auf der Insel San Giorgio Maggiore. Denn dass es sich hierbei nicht um ein bloßes Versehen handelt, wird durch einen Bedeutungszusammenhang nahegelegt, der sich möglicherweise hinter dieser Verschiebung entdecken lässt. Auf die Insel „Giudekka“ ist in Hoffmanns Erzählung nicht allein die Kirche San Giorgio Maggiore verlegt, sondern mit ihr auch das fiktive „Haus“ des Dogen,⁶⁸ in dem die „Versammlungen“ der „Verschworenen“ stattfinden (479); dabei wird die Kirche von Anfang an in einen eigenartigen Zusammenhang gebracht mit diesem Haus (429) und mit den Szenen der Verschwörung (475). Nun lautet aber eine Erklärung für die Herkunft des Namens „Giudecca“, wie noch Riccardo Calimani in seiner Darstellung zum Judentum in der Republik Venedig anführt:

Aufgrund der Tatsache, daß man wahrscheinlich früher einmal die Urheber einer Verschwörung (die Caloprini und die Flabianici) nach Spinalunga verbannt hatte, meinten andere, darunter auch Gallicciolli, daß der ursprüngliche Terminus *del*

⁶⁶ Hinweis bei Maassen, HKA₆ 369.

⁶⁷ Vgl. Felzmann (1976), S. 17.

⁶⁸ Vgl. 472, 475, 479.

giudicato („des Verurteilten“) gelautet habe und daß daraus im venezianischen Dialekt *Zudegà* und später *Judecha*, *Zuecca* und *Giudaica* geworden sei.⁶⁹

Demnach steht schon die Geschichte der ‚Giudecca‘, auf die in der Erzählung die Gebäude verlagert sind, in Verbindung mit einer „Verschwörung“, und auch dem Autor Hoffmann mochte das Gerücht der Herkunft dieses Inselnamens wohl nicht unbekannt gewesen sein. Wenn später in der Erzählung also das „Todesurteil“ über die „Verschwornen“ (480) gesprochen wird⁷⁰ und somit schon über die Wortbedeutung eine geheime Verbindungslinie zur Giudecca als dem Ursprungs-ort der Verschwörung und des Schuldigwerdens zurückführt, dann scheint dieser Zusammenhang doch mehr als nur ein dummer Zufall. Die heimliche Zusammenkunft der Verschworenen auf einer Insel namens „Die Verurteilten“ (*giudicati*) scheint von Beginn an den Keim des Untergangs in sich zu tragen. Demnach bestünde in der Ortsverlagerung auch eine weitere versteckte Vorausdeutung auf das Kommende in dieser an Antizipationen ohnehin so reichen Geschichte.⁷¹

Die ganze Tragweite der im Text inszenierten Verschiebung der Raum- und Zeit-Ebenen jedoch wird erst durch die Verbindung mit der Bildbeschreibung ersichtlich.

3.3 Bildbezüge

Was im *Fräulein von Scuderi* die literarischen Rekurse waren, das sind in *Doge und Dogaresse* offenbar die Bildbezüge, d.h. in dieser Erzählung, die in den Räumen einer Gemäldeausstellung beginnt und endet, scheinen nicht Zitate aus anderen Texten im Vordergrund zu stehen, sondern erzählerische Verweise auf die Welt von Kunst und Malerei. Zwar lassen sich in *Doge und Dogaresse* durchaus auch andere Bezüge und Verflechtungen ausfindig machen (literarische, quellen-spezifische, biblische, gattungstheoretische, außertextliche usw.), doch hat es letztlich ganz den Anschein, als stellten die Rekurse auf die Bildwelt hier das wichtigste und prägnanteste Medium zur Konstitution eines Gesamtnetzes von Bezügen dar, als würden sie zum primären Verweismodus. Schon der Titel *Doge und Dogaresse* markiert den Rückgriff auf Carl Wilhelm Kolbes gleichnamiges Gemälde. Im Folgenden soll jedoch der Versuch unternommen werden, anzuzeigen, dass sich die Bildbezüge in der Erzählung nicht in dem Verweis auf dieses eine Gemälde erschöpfen, sondern dass sich womöglich eine ganze Reihe von Rekursen auf die Malerei entdecken lassen, die in Form von konkreten Bildzitate(n), d.h. narrativen Anverwandlungen von Gemälden, also ‚erzählten Bildern‘, im Text aufzuspüren sind und die sich wie ein Netz über die gesamte Erzählung breiten, welche sich auf diese Weise allererst konstituiert.

⁶⁹ Calimani (1988) [ital. 1985], S. 13f.

⁷⁰ Vgl. 480: „Der Rat der Zehen hatte noch in derselben Nacht das Todesurteil über die Häupter der Verschwornen, die ergriffen worden, gefällt.“

⁷¹ Vgl. zu den Antizipationen in der Erzählung 3.4.3.

3.3.1 Kolbe: *Doge und Dogaresse*

Bereits mit dem ersten Satz der Erzählung wird der Bezug zu Carl Wilhelm Kolbes (d.J.) Gemälde *Doge und Dogaresse* (Abb. 3) in aller Deutlichkeit markiert. Auf den Titel *Doge und Dogaresse* folgt der Hinweis: „Mit diesem Namen war in dem Katalog der Kunstwerke, die die Akademie der Künste zu Berlin im September 1816 ausstellte, ein Bild bezeichnet, das der wackre tüchtige C. Kolbe, Mitglied der Akademie, gemalt hatte und das mit besonderem Zauber jeden anzog, so daß der Platz davor selten leer blieb“ (429). Dabei präsentiert sich die ganze weitere Geschichte als eine „Erklärung“ (431) des Kolbeschen Gemäldes. Zu dem eigentlichen Bildzitat in der Erzählung allerdings kommt es erst an der Stelle, wo die Ankunft des Dogenpaares an der „Balustrade“ geschildert wird; dort sind sämtliche (visuellen) Elemente des Kolbeschen Gemäldes in den Text mit hineinverlagert:

Noch immer in vollem Schmunzeln und Lächeln fort erzählend trat der Alte, die Dogaresse an der Seite, heraus auf die Balustrade vor seinem Hause bei San Giorgio Maggiore und gewahrte nicht, wie von seltsamen dunklen Gefühlen im Innern aufgeregt, Annunziata sprachlos, den tränenschweren Blick in ein fernes Land gerichtet, wie im Traume neben ihm stand. – Ein junger Mensch in Schifferkleidung stieß in ein muschelartig gewundenes Horn, daß die Töne weit über das Meer hin hallten. Auf dies Zeichen näherte sich eine andere Gondel. Unterdessen war ein Mann, der einen Sonnenschirm trug und eine Frau heran getreten, und so begleitet schritt der Doge mit der Dogaresse nach dem Palast. (475)

Verhältnismäßig intensiv hat auch die Forschung, besonders die zur Intermedialität, sich bereits mit der Beziehung zwischen dem Bild und der Erzählung auseinandergesetzt. Hier in diesem Rahmen interessiert die Bildrelation jedoch prinzipiell nur als ein Teil jenes größeren Gesamtsystems von Bezügen in Hoffmanns Texten, deren vielfache Vernetzungen es darzustellen gilt. Das ‚Intermediale‘ kann hier also, wenn man so will, als ein Teilaspekt des im weiteren Sinne ‚Intertextuellen‘ verstanden werden, aus dem sein Begriff auch allererst hervorging.⁷² Dabei wird es gleichzeitig zu einigen neuen Positionierungen und Standortbestimmungen kommen, was die spezifische Bild-Text-Relation betrifft. Zunächst muss dazu Kolbes Gemälde selbst etwas näher ins Blickfeld der Analyse rücken.

Heute gilt das Gemälde *Doge und Dogaresse* als verschwunden. Bekannt ist indessen, dass Carl Georg von Maassen, der eine Reproduktion des Bildes überliefert, es noch im Originalrahmen gesehen hat.⁷³ Ob das Werk als eine der Sternstunden abendländischer Malerei anzusehen ist, soll dahingestellt bleiben. „In der

⁷² Den Begriff der „Intermedialität“ hat Hansen-Löve (1983) unter Rückbezug auf denjenigen der „Intertextualität“ in die Debatte eingeführt. – Vgl. grundlegend zur „Intermedialität“ auch Eicher (1994).

⁷³ Vgl. HKA₆ 403f. [Beigaben], HKA₆ 366 [Anmerkungen] sowie HKA₆ ggü. 120 [Abbildung des Gemäldes].

heutigen Forschungslandschaft“ jedenfalls „scheint [es] in Vergessenheit geraten“. ⁷⁴ In Zusammenhang mit Hoffmanns Text hat Melanie Klier bis dato die detaillierteste Bildanalyse vorgelegt. ⁷⁵ Den bisherigen Beobachtungen lassen sich einige andere Punkte hinzufügen.

1. Allem voran eine Bemerkung zur Entstehung von Kolbes Gemälde. Bislang wurde das Bild offenbar falsch datiert. Da es auf der Ausstellung der Akademie der Künste im September 1816 als Exponat gezeigt wurde, ist man davon ausgegangen, dass es auch aus demselben Jahre stamme. ⁷⁶ Dass das Bild aber nicht etwa anlässlich dieser Ausstellung angefertigt worden ist, sondern bereits viel früher vollendet wurde, lässt sich – noch auf der Reproduktion – an einer Inschrift des Künstlers ablesen, die, in winzig kleine Lettern gefasst, bisher offenbar übersehen wurde. Am äußersten linken Rand des Bildes ist unten, auf dem Untergurt der Balustrade, die Signatur „CWK 1807.“ zu erkennen. Das Gemälde stammt demzufolge aus dem Jahr 1807 und fällt somit in eine frühere Schaffenszeit des damals noch recht jungen Kolbe (1781-1853). Aufgrund dieser Signatur wurde hier gleichfalls die Namensschreibung „Carl Wilhelm Kolbe“ übernommen, die auch in der Erzählung benutzt wird, ⁷⁷ und nicht die heute zuweilen angenommene Schreibung „Karl Wilhelm Kolbe“.

2. Eine andere Bemerkung in Hinblick auf Kolbes Bild betrifft die Darstellung der „Dogaresse“. Dass bestimmte Elemente der Hoffmannschen Erzählung, so etwa die Pantalone-Thematik, auf Kolbes Gemälde bereits vorgebildet sind, hat die Forschung verschiedentlich schon angeführt. ⁷⁸ Ein wichtiger Aspekt ist dabei bislang jedoch noch nicht hervorgekehrt worden: Die Frauengestalt auf Kolbes Bild ist eindeutig als eine Marienfigur konzipiert und liefert damit eine Präfigura-

⁷⁴ Klier (2002), S. 53.

⁷⁵ Vgl. Klier (1999), S. 32-34; bzw. Klier (2002), S. 58-60 [Zit. hiernach]. Klier zeigt eine „Separation in zwei Bereiche“ (S. 58) auf: Die linke Bildhälfte stelle kompositorisch den Bereich des Dogen dar und ordne diesem symbolisch die Insignien der „Macht“ zu, die „Flagge Venedigs“, die „prächtige [...] Gondel“, die „zahlreichen Schiffe“, das „prunkvolle Venedig“ (S. 59); die rechte Bildhälfte hingegen sei davon abgegrenzt als Bereich der Dogaresse, deren „in sich gekehrte Körperhaltung“ (S. 60) den Eindruck erwecke, als ob sie sich vor ihrem Gatten „verschließen wollte“ (S. 59). Zudem sei die Macht des Dogen auf der linken Seite auch bildhaft bereits als eine gebrochene dargestellt: Die Flagge mit dem adriatischen Löwen wehe zerknittert im Wind und werde somit zum „Bedeutungsträger einer zerrütteten Ära“, während Kolbe den Herrscher selbst „wie einen alten Mann altersschwach die Szenerie betreten“ lasse, das Zepter „wie einen Krückstock“ haltend, die andere Hand nur „schwerfällig“ erhebend (S. 59).

⁷⁶ Vgl. zusammenfassend zur Forschungslage Klier (2002), S. 54: „Nur die Zuschreibung des Bildes zum Maler und die Datierung des Werkes auf 1816 gelten als gesichert.“

⁷⁷ Vgl. 429: „der wackre tüchtige C. Kolbe“.

⁷⁸ Vgl. Klier (1999), S. 33; Klier (2002), S. 59; Schmidt (2003), S. 196.

tion des madonnenhaften⁷⁹ Frauentypus aus Hoffmanns Erzählung. Sichtbar marienähnliche Züge gewinnt Kolbes „Dogaresse“ durch ihr Gewand, das an eine Madonnenstatue denken lässt, durch ihr Kopftuch und ihre Krone, die an den Schmuck der Himmelskönigin erinnern, sowie durch ihre ganze Körperhaltung, den Kopf leicht nach rechts geneigt, den Blick nach unten, die Arme vor der Brust verschlossen, in sich gekehrt. In ihrer Gesamtgestalt entspricht Kolbes „Dogaresse“ der typischen Figuration einer ‚Mater dolorosa‘, die, schmerzversunken und leidvoll, zudem nicht selten die Insignien der Himmelskönigin trägt, wie hier. Über das Bildnis der ‚schmerzensreichen Mutter‘ stellt sich schließlich auch eine Verbindung zu der ‚Klage‘ und dem ‚Liebesschmerz‘ der „Dogaresse“ her.

3. Bei genauerer Bildanalyse sind dem Gemälde Kolbes zudem mehrere konkrete Anhaltspunkte zu entnehmen, anhand deren sich die dargestellte Szene zumindest annähernd auf eine zeitliche Periode datieren lässt. Seiner ‚Bilderklärung‘ schickt der „Historiker“ eine etwas eigenartige Bemerkung voraus: „Kolbe mag vielleicht selbst noch nicht wissen, daß er auf dem Bilde dort, niemanden anders darstellte, als den Dogen Marino Falieri und seine Gattin Annunziata“ (431). Marino Falieri(s) Amtszeit fällt, wie gesehen, sowohl in der Erzählung als auch historisch in die Mitte des 14. Jahrhunderts, und zwar auf die Jahre 1354-55. Nun lässt sich aber anhand der zeitlichen Indizien auf dem Bild nachweisen, dass Kolbes Gemälde ganz sicher keine Szene aus dem gotischen 14. Jahrhundert zeigt und somit auch nicht den Dogen Marino Falieri darstellen kann.

a) Da ist zunächst die Balustrade im Vordergrund des Bildes zu beiden Seiten der Figurengruppe. Als Geländer in der Architektur fanden Balustraden erst seit der Renaissance Verwendung, wo sie dann (wie auch im späteren Barock) zu tragenden Elementen wurden. Die bauchigen Baluster auf Kolbes Bild sind mit pflanzenähnlichen Ornamenten verziert und heben sich in aller Deutlichkeit etwa von gotischem Säulenwerk ab. Die Ober- und Untergurte der Balustrade sind ebenfalls leicht verziert. Der Handlauf selbst folgt einer klaren, klassischen Linie. Die imposanten, deutlich hervorgehobenen Postamente der Balustrade sind mit groteskenähnlichen Ornamenten versehen, wie sie aus antiker bzw. antikisierender Tradition bekannt sind, und insgesamt in klassizistischem Stil gehalten. Es besteht kein Zweifel, dass sie aus der Zeit der Renaissance stammen. In seiner Gesamtheit ist das massive Balustradenwerk aus Stein gefertigt und erinnert an die Formenlinien der Antike. Es ist kaum zu übersehen, dass die von Kolbe dargestellte Balustrade aus der Renaissance stammt. Als ein Bau aus dem 14. Jahrhundert wäre sie in jedem Falle ganz und gar undenkbar. Von Belang ist dabei, dass die Balustrade nicht nur unübersehbar im Vordergrund von Kolbes Bild steht, sondern zudem auch noch mehrfach in der Bildbeschreibung zu Beginn der Erzählung erwähnt wird, als ob gerade dieses Element besonders hervorgehoben werden sollte.⁸⁰

⁷⁹ Vgl. dazu 3.7.2.

⁸⁰ Vgl. 429: „auf einer Balustrade“, „Seitwärts an der Balustrade“.

b) Weitere chronologische Anhaltspunkte liefern die auf dem Gemälde dargestellten Gebäude, die ebenfalls in der Bildbeschreibung zu Beginn des Textes Erwähnung finden. „Links unterscheidet man San Marco, rechts mehr im Vordergrund San Giorgio Maggiore“ (429), heißt es bekanntlich in der Erzählung, und tatsächlich ist am linken Bildrand, Mitte bis oben, in der Ferne der imposante Markusturm, das höchste Gebäude Venedigs, zu erkennen, während am rechten Bildrand auf etwa gleicher Höhe die Kirche San Giorgio Maggiore besonders deutlich hervortritt. Nun ist aber der Markusturm, der so genannte Campanile (Glockenturm) von San Marco, in dieser Gestalt erst im 16. Jahrhundert, nämlich im Jahr 1514, vollendet worden. Und bei der Darstellung von San Giorgio Maggiore auf Kolbes Bild handelt es sich unverkennbar um den markanten Renaissance-Bau Palladios mit seinen vier Kolossalsäulen und der Tempelfassade nach antikem Muster. Dieser Bau wurde jedoch, wie bereits erwähnt, im Jahre 1566 überhaupt erst begonnen und Jahrzehnte später fertig gestellt. Der Tempelgiebel und die Säulen in klassizistischem Formstil sind auf Kolbes Gemälde überdeutlich zu erkennen und damit das gesamte Gebäude unschwer als ein typisches, ja geradezu paradigmatisches Renaissance-Bauwerk auszumachen.

c) Auch die Kleidung der Personen liefert entscheidende Hinweise auf die zeitliche Situierung des Geschehens. Die Figuren treten in Kleidern aus dem 18. Jahrhundert auf. Vor allem die Höhe des Brustkleids der „Dogaresse“ lässt recht unzweifelhaft auf die Darstellung eines Frauengewandes aus dem 18. Jahrhundert schließen.⁸¹

Fazit also: Die von Kolbe dargestellte Szene kann unmöglich im 14. Jahrhundert spielen, da sämtliche Bauten, die die Personengruppe umgeben, aus dem 16. Jahrhundert stammen und die Figuren selbst offensichtlich Kleider aus dem 18. Jahrhundert tragen. Wenn Kolbe auf dem Gemälde also tatsächlich einen historischen Dogen der Republik Venedig (697-1797) darstellt, so müsste es schon einer der letzten sein, in keinem Fall jedoch Marino Falier. Unter den Bauten auf dem Gemälde treten die Balustrade und die Kirche San Giorgio Maggiore besonders deutlich als Werke aus der Renaissance-Zeit hervor.

Dass der universale Kunstverständige E.T.A. Hoffmann dies alles etwa nicht bemerkt habe, ist nun aber schlechthin unvorstellbar. Er muss vielmehr auf den ersten Blick gesehen haben, dass es sich nicht um eine Szene aus dem 14. Jahrhundert handeln kann. Das bedeutet: Der Autor Hoffmann lässt seinen angeblichen „Historiker“ eine Geschichte erzählen, die sich durch den Vergleich mit dem Gemälde als vollkommen anachronistisch erweist, und den beiden ‚Kunstfreunden‘ wie der gespannten und begierigen Leserschaft dadurch gezielt eine „Erklärung des Bildes“ liefern, die an keinem Ende stimmen kann: „Habt ihr Ge-

⁸¹ Herzlicher Dank gilt an dieser Stelle dem Geschichtswissenschaftler und Kunsthistoriker Prof. Dr. Benoît Van den Bossche (Université de Liège) für die freundliche Mithilfe bei der Auswertung des Bildmaterials auf der Suche nach historischen Indizien. Besonderer Dank gilt hier auch Prof. em. Dr. Eckart Pastor für seinen Rat und seine Hinweise.

duld, ihr neugierigen Herrn, so will ich euch auf der Stelle mit Falieris Geschichte die Erklärung des Bildes geben“ (431). Auf diese Weise wird auch der Schlusssatz der Erzählung ‚ad absurdum‘ geführt. Dort heißt es über die beiden „Freunde“ (430), die sich von dem „Historiker“ die Geschichte haben erzählen lassen:

Die tiefere Bedeutung des anmutigen Bildes ging ihnen klar auf, aber auch alle Wehmut der Liebesgeschichte Antonio's und Annunziata's kehrte, so oft sie das Bild auch noch anblicken mochten, wieder und erfüllte ihr innerstes Gemüt mit süßen Schauern. (482)

Eine solche „tiefere Bedeutung“ aber gibt es hier ganz offenbar an keiner Stelle, statt ihrer stößt man nur auf Widersprüche und Dissonanzen.

4. Neben den chronologischen Ungleichheiten, den Differenzen in der Zeitstruktur, treten noch andere Diskrepanzen zwischen Bild und Text, zwischen dem Kolbeschen Gemälde und seiner „Erklärung“ auf. Mit der Gestalt der „Dogaresse“ gibt Kolbes Bild eine der Hauptfiguren der Erzählung vor. Im Text beschreibt der Erzähler sie an einer Stelle als: „den schlanken Leib leicht tragend – daher schwebend – ein herrliches Frauenbild, heimatlich in anderer höherer Welt“ (456). Allerdings entspricht diese Schilderung, wie auch Melanie Klier bereits angeführt hat,⁸² ganz und gar nicht jener üppigen, geradezu schwerfälligen Frauengestalt, die auf Kolbes Bild zu sehen ist. Zudem stellt der Erzähler hier selbst noch den Vergleich mit der Malerei an: „Nun, ihr kennt wohl solche Engelsgestalten wie sie die alten Maler zu erfassen und darzustellen wußten. – So war Annunziata“ (456). Wie zum Zeichen seiner weiteren Ungültigkeit aber geht der Vergleich zwischen Bild und Text hier nicht auf, denn Annunziata ist ja offenbar gerade nicht so wie die Gestalt auf dem Gemälde. Ein Widerspruch zwischen dem Gemälde und der Erzählung ergibt sich auch aus der Schilderung der Insel „Giudekka“, die im Text, wie erwähnt, gleichermaßen „San Giorgio Maggiore“ als auch das fiktive „Haus“ des Dogen beherbergen soll (472), dessen „Balustrade“ (475) mit derjenigen auf Kolbes Bild gleichgesetzt wird, obwohl das Gemälde selbst etwas ganz anderes zeigt: Hier ist ziemlich eindeutig zu erkennen, dass die im Vordergrund dargestellte Balustrade und die Kirche San Giorgio Maggiore gerade nicht auf ein und derselben Insel liegen, sondern durch einen breiten Streifen Wasser voneinander getrennt sind. Offenbar wird die in diesem Sinne ‚korrekte‘ Vorgabe des Bildes in der Erzählung also mutwillig verfälscht und verfremdet, was nun auch den Nachweis dafür zu erbringen scheint, dass Hoffmanns Verlegung von San Giorgio Maggiore auf die Insel Giudecca nicht ohne besseres Wissen geschehen ist.

Insgesamt ist der Weg von Kolbes Bild zu Hoffmanns Text ein Weg in die Uneindeutigkeit. Denn neben den offensichtlichen Widersprüchen zwischen dem

⁸² Vgl. Klier (2002), S. 82: „Die literarische Engelsgestalt gleicht äußerlich nicht dem irdisch schweren Leib auf dem Gemälde.“

Gemälde und der Erzählung ergeben sich bei der Überführung in den Text auch Sinnverdoppelungen und unklare Zuweisungen. Es tun sich Unbestimmtheitsstellen auf. So hat die Forschung es bereits mehrfach in Angriff genommen, auf Kolbes Gemälde neben dem Dogen und der Dogaresse auch noch andere Figuren aus Hoffmanns Text ausfindig zu machen. Melanie Klier sieht „in dem den Schirm tragenden Jüngling auf dem Bild den von Hoffmann erdachten Helden Antonio“ und in der Frau „unter dem Schirm“ auf Kolbes Bild die „Amme Margaretha in der Novelle“.⁸³ Klaus Deterding hingegen legt nahe, „Antonio – die dritte Hauptperson der Erzählung“ sei möglicherweise „der Ruderer, der von der Gondel im Vordergrund dem Dogenpaar nachblickt“, und der zweite Ruderer auf dem Bild könne „Pietro“ sein.⁸⁴ Nun kommt zudem aber noch eine andere Figur ins Spiel, in der man den Helden Antonio erkennen könnte. Auf Kolbes Gemälde ist seitlich hinter der Dogaresse im Profil eine männliche Figur zu sehen, die ein Horn bläst. In der Bildbeschreibung zu Beginn der Erzählung heißt es: „Seitwärts an der Balustrade stößt ein junger Mensch in ein muschelförmig gewundenes Horn“ (429). Analog dazu heißt es bei dem späteren erzählerischen Rückbezug auf das Gemälde, also der eigentlichen narrativen Anverwandlung des Bildes in der Geschichte: „Ein junger Mensch in Schifferkleidung stieß in ein muschelartig gewundenes Horn“ (475). Mit genau derselben Formulierung, „junger Mensch“, wird in der Erzählung aber immer wieder, und zwar mit auffälliger Rekurrenz, der Held Antonio bezeichnet, und sonst niemand in der ganzen Geschichte.⁸⁵ Wenn Antonio dann jedoch unmittelbar vor der Szene auf der Balustrade auch noch ausgerechnet in „Schifferkleidern“ erscheinen muss (473), was in der Geschichte überdies kaum Sinn ergibt, es sei denn als eine Spiegelung des Muschelhornbläasers „in Schifferkleidung“ (475), dann ist das alles doch wohl mehr als nur ein loser Zufall: Der Text stellt eine fremdartige Verbindung her zwischen Antonio und dem jungen Menschen in Schifferkleidern auf Kolbes Bild. Hinzu kommt, dass in dem Muschelhornbläser, wie Olaf Schmidt gezeigt hat, ein „mythologische[r] Bezug“ gestaltet ist, nämlich ein „Verweis auf Triton“, der in der römischen Mythologie mit seinem „Muschelhorn“ als ein „Besänftiger der Meere“ auftritt, diese aber gleichfalls „in Aufruhr bringen“ kann und überdies nicht nur zum typischen Gefolge beim „Hochzeitszug“ der Meeresgötter gehört, sondern zuweilen auch als „Frauenräuber“ erscheint, worin somit wesentliche Grund-

⁸³ Ebd., S. 83.

⁸⁴ Deterding (1999), S. 25f. – Vgl. auch Liedke Konow (1999), S. 138: „Einer der beiden Ruderer auf der ‚mit der venezianischen Flagge geschmückten Gondel‘ [...] ist Antonio.“

⁸⁵ Vgl. [S.,Z.]: 435,22: „der unglückliche junge Mensch“; 460,35: „ein junger Mensch“; 461,8: „den jungen Menschen“; 461,15f.: „den jungen Menschen“. Außer diesen vier Nennungen, die sich allesamt auf Antonio beziehen, finden sich im Text nur die beiden bereits zitierten Wortvorkommnisse, die auf den Muschelhornbläser verweisen. Die Exklusivität der Formulierung drängt eine Verbindung zwischen Antonio und dem jungen Menschen auf dem Bild daher geradezu auf.

elemente der Erzählung vorgebildet seien.⁸⁶ Dabei schaffen die Merkmale Tritons schließlich eine weitere Verbindungslinie zwischen dem Muschelhornbläser und Antonio, der ja in der Erzählung als der eigentliche Herausforderer der Meere wie des ehelichen Bündnisses dargestellt wird.

Es lassen sich insgesamt, was die Hauptfigur Antonio betrifft, mehrere Verweissysteme zwischen Bild und Text erkennen; der Held scheint in mehreren Gestalten auf Kolbes Gemälde vorgeformt. Dabei kann letztlich jedoch keine einzige der Bild-Figurationen Antonios als die ‚wahre‘ angesehen werden. Denn auch hier stellt gerade das Befremden an der Multiplikation das eigentliche, so unbequeme Textprogramm. Die Erzählung experimentiert mit unterschiedlichen Zuweisungsmöglichkeiten zwischen Bild und Text, löst diese aber nirgendwo zu einer Eindeutigkeit auf, sondern lässt mehrere disparte, einander widersprechende Auslegungsfragmente nebeneinander fortbestehen. So kommt es auch, dass auf Kolbes Bild gleich mehrere durch den Text dort hineinprojizierte Antonios zu erkennen sind. Der Held der Erzählung wird schon durch den Rückbezug auf das Gemälde einer Vervielfältigung des Ich unterworfen und erscheint auf Kolbes Bild gleichzeitig in Gestalt verschiedener Personen. Dementsprechend geht auch keiner der Identifikationsversuche restlos auf. Wenn Antonio einer der Ruderer ist, rudert er, wie es aussieht, in die falsche Richtung,⁸⁷ und von seinem „gefärbte[n] Gesicht“ und dem „langen Zwickelbart“, den er sich eben erst „über die Lippen gehängt“ (473), ist ohnehin nicht mehr sonderlich viel zu sehen. Wenn er der Mann mit dem Sonnenschirm ist, fragt man sich, wie er zu diesem Sonnenschirm gekommen sei und was er dort überhaupt zu schaffen habe. Wenn er der Muschelhornbläser ist, bleibt unklar, warum er sich seelenruhig an die Balustrade lehnt, in ein Horn bläst, das bei ihm nie erwähnt wird, und ihm unbekannten Leuten ein Zeichen gibt, um einem Plan nachzukommen, von dem er bislang noch überhaupt nichts weiß. Antonio ‚ist‘ zwar gleichsam mehrere dieser Figuren, jedoch nur in Einzelstücken, Spaltungen, Fragmenten. Lösungen und Heilungen bietet Hoffmanns Text hingegen nicht mehr an.

In der Zusammenschau bedeutet das: Die „Erklärung des Bildes“, die der Binnenerzähler, jener selbsternannte „Historiker“, mit „Falieris Geschichte“ zu „geben“ verspricht (431), geht letzten Endes überhaupt nicht auf. Zu einer „Auflösung“ wie derjenigen von „Turandots Rätsel“ (430) kommt es hier an keiner Stelle, mag da der „Fremde“ den ‚Kunstfreunden‘ auch noch weiterhin versichern, „dies Rätsel“ – nämlich das des Bildes – „ihnen so zu lösen, wie das Rätsel vom adriatischen Löwen“ (431). Das bedeutet aber auch: Im Gegensatz zum Kolbe-Gemälde gibt es in Hoffmanns Erzählung kein ‚erlösendes‘, Einheit stiftendes Zentrum mehr.⁸⁸ Denn wenn das Gesamtarrangement von Kolbes Bild

⁸⁶ Schmidt (2003), S. 196f.

⁸⁷ So wie der Ruderer, der links hinter dem Dogenpaar zu sehen ist, auf offenem Gewässer in der Gondel positioniert ist, müsste diese sich wohl vom linken Bildrand aus zur Mitte hin bewegen, d.h. das Boot würde gerade erst auf die Stelle zusteuern, an der das Dogenpaar offensichtlich bereits ausgestiegen ist.

⁸⁸ Vgl. auch Feldt (1982), S. 117, der für Hoffmanns Erzählung bereits einen „Verlust

dem Muster einer „zentralperspektivischen Konstruktion“ folgt und in der dargestellten Figurengruppe ein „präzise hierarchisch gegliedertes Personenarsenal“ vorliegt,⁸⁹ dann steht Hoffmanns Erzählung in auffallendem Kontrast dazu, indem hier nämlich die einheitliche Zentralperspektive, das heißt zugleich: die gesicherte, auktoriale Erzählperspektive, aufgelöst wird und der Gesamttext schließlich in nicht mehr zusammenstimmende Bruchstücke zerfällt.

3.3.2 „Nur einzelne Bilder ohne Zusammenhang“: Die Erzählung als eine Collage von Bildzitaten?

In dem Rahmengespräch der Serapions-Brüder, das sich im Erzählzyklus unmittelbar an die Verlesung von *Doge und Dogaresse* anschließt, werden recht unmissverständlich die drei Hauptquellen der Erzählung angezeigt:

Ottmar, sprach Lothar, ließ es sich aber sauer werden, als er die Erzählung schrieb. Denn außerdem daß ihn das hübsche Bild unseres wackern Kolbe zu dem Ganzen begeistert, lag Le Bret's Geschichte von Venedig immer aufgeschlagen auf dem Tische und das ganze Zimmer hatte er mit pittoresken Ansichten von den Straßen und Plätzen Venedigs geschmückt die er Gott weiß wo überall aufgetrieben. Deshalb ist die Erzählung so individuell lokal geworden wie sie sein mußte. (482f.)

Neben dem bereits besprochenen „Bild unseres wackern Kolbe“ sowie „Le Bret's Geschichte von Venedig“, auf die später noch zurückzukommen ist, werden demnach als dritte ‚Quelle‘ der fiktiven Autorfigur Ottmar eine Reihe von „pittoresken Ansichten von den Straßen und Plätzen Venedigs“ genannt, mit denen „das ganze Zimmer“ des ‚Autors‘ bei der Abfassung der Geschichte „geschmückt“ gewesen sei. Hinter dieser Bemerkung entdeckt Bernard Dieterle einen „Hinweis“ darauf, dass Hoffmann zur Schilderung der Stadt auf „Veduten“ zurückgegriffen habe, welche ihrerseits „höchstwahrscheinlich aus dem 18. Jahrhundert“ stammten.⁹⁰ Bislang ist allerdings noch nicht, daran anknüpfend, weiter-

des Zentrums“ diagnostiziert: „Darunter wird die Zentralperspektive ersetzt durch Teilperspektiven, so daß am Ende des Textprozesses ein Bündel von Einzelpartikeln – offen – verbleibt, die nicht mehr zu einer durchgängigen Zentrierung verschränkt werden. Fortwährend appellieren gleichsam die in Partikularisierung zur Einzelperspektive zerfallenden Sequenzen an ein Verweissystem, das aber zentralistisch nicht aufgebaut wird.“

⁸⁹ Klier (2002), S. 58.

⁹⁰ Dieterle (1995), S. 140: „Der Hinweis auf die Veduten ist insofern interessant, als er zeigt, daß Hoffmann [...] das Defizit [...] einer persönlichen Kenntnis der Stadt durch eine Anschauung aus zweiter Hand aufwiegt [...]. Die von ihm verwandten Veduten stammen höchstwahrscheinlich aus dem 18. Jahrhundert; das ist beispielsweise daran ersichtlich, daß er des öfteren die Säulen der Dogana da Mar erwähnt, also eines Gebäudes, das tatsächlich erst im ausgehenden 17. Jahrhundert en[t]stand.“

gefragt worden, ob und, wenn ja, in welchem Maße diese „pittoresken Ansichten“ eigentlich in die Geschichte eingegangen sein könnten: Haben sie, wenn es sie überhaupt wirklich gegeben hat, bloß einen anschaulichen Gesamteindruck der Stadt Venedig vermittelt, ohne dabei eine größere Rolle im Text zu spielen? Oder sind sie vielleicht sehr viel konkreter als ‚fremde Werke‘ in die Erzählung aufgenommen worden? In diesem Fall wäre zu ermitteln, ob im Text nicht vielleicht bestimmte Bilder ‚zitiert‘ bzw. narrativ in ‚Geschichte‘ umgewandelt werden. Immerhin geschieht genau dies ja schließlich auch mit Kolbes Gemälde, dessen vorgegebenes Bildmaterial im Text selbst tatsächlich zu einer Erzählszene verdichtet oder ‚verarbeitet‘, also gleichsam literarisch ‚nachgestellt‘ wird. Immerhin werden im Gespräch der Serapions-Brüder die „Ansichten“ auch auf eine Stufe mit den beiden massiv zitierten Hauptquellen der Erzählung, Kolbes *Doge und Dogaresse* und Le Brets *Staatsgeschichte*, gestellt. Die Frage muss also zumindest legitim sein, ob hier nicht vielleicht genau dasselbe mit Bildern geschieht, was sich andernorts mit literarischen Texten vollzieht, nämlich ein fast unmerkliches zitatives Hineinrücken in die eigene Erzählung.

Zunächst fällt auf, dass *Doge und Dogaresse* zahlreiche Anspielungen auf den Bereich der Malerei und Kunst enthält. Immer wieder werden Personen mit ‚Bildern‘ verglichen oder als solche beschrieben. So heißt es etwa über Antonios Erinnerung an seinen Pflegevater: „Das Bild eines Mannes tritt hervor, den ich ‚Vater‘ nannte“ (447). Dass Annunziata als ein „Frauenbild“ erscheint, wie es „die alten Maler zu erfassen und darzustellen wußten“ (456), verweist ebenso auf Malerei und Bilddarstellung wie die Charakterisierungen von Antonio als einem „bildschönen Jüngling“ (444) bzw. als einem Menschen mit „bildschönem Antlitz“ (461). Auch auf die bildenden Künste wird im Text angespielt, wo der Protagonist „zur Bildsäule versteinert“ (435) erscheint oder er gar mit einer „todstarre[n] Bildsäule“ (449) verglichen wird. Überdies bewegt sich der Erzähler schon begrifflich auffallend stark im Bereich des Visuellen: Mit enormer Häufigkeit und Insistenz kehren gerade die Wortfelder ‚Blick‘ (auch ‚Augenblick‘, ‚Anblick‘, ‚blicken‘, ‚erblicken‘ etc.), ‚Sehen‘ und ‚Schauen‘ im Text wieder, wodurch die besondere Bedeutung des Bildhaften für die Erzählung bereits hervorgehoben zu werden scheint. Manche Schilderungen wirken geradezu wie Kommentare eines Führers in einer Gemäldegalerie, als wisse der Erzähler seine Zuhörer auf bestimmte Details tatsächlich vorhandener Bilder hin, um Erklärungen dazu abzugeben. So etwa liest sich die folgende Beschreibung des Protagonisten beinahe wie die Erläuterung zu einer spezifischen Figur auf einem Gemälde: „Richten wir unsern Blick auf jenen sauber gekleideten bildschönen Jüngling, der, den Beutel mit Zechinen in der Hand, den Rialto auf und ab geht [...]“ (444). Bedenkt man zudem, dass die Binnenerzählung von dem Fremden, der „den grauen Mantel“, so heißt es vieldeutig genug, „malerisch über die Schulter geworfen“ hat (430), gerade in den Räumen einer Gemäldegalerie, nämlich anlässlich einer Ausstellung der „Akademie der Künste“ (429), den „zwei der edlen Malerkunst gar holde[n] Freunde[n]“ (430) gegenüber vorgetragen wird, drängt sich immer mehr die Frage auf, ob nicht vielleicht die ganze Erzählung eine Art

narratives Panorama gewisser Bildelemente darstelle, d.h. aus einzelnen Bildvorlagen zusammengesetzt sei.

Mögliche Hinweise auf eine bildhafte ‚Zusammensetzung‘ des Textes liefert die Erzählung schließlich selbst. An einer Stelle sagt der Protagonist über seine eigenen Erinnerungen: „das sind doch nur einzelne Bilder ohne Zusammenhang“ (449). Ließe sich das nicht zugleich auch als ein Kommentar des Textes zu seiner eigenen Konzeption und Komposition verstehen, dass nämlich die Erzählung selbst nur aus „einzelne[n] Bilder[n] ohne Zusammenhang“ besteht? An einer anderen Stelle heißt es über die weibliche Hauptfigur, sie sitze da, „wie jemand der aus tiefem Traum erwacht, die Bilder noch zu schauen, zu deuten strebt, die ihn umgaukelten“ (474f.). Auch das ließe sich doch womöglich in einer Zweitbedeutung auf die Erzählung selbst und ihre Rezeptionssituation beziehen: Wird etwa auch der Leser von *Doge und Dogaresse* von Bildern ‚umgaukelt‘, die er – vielleicht vergeblich – „zu deuten strebt“?

Ähnliche Kommentare werden auch in den Rahmengesprächen zu einigen anderen, ebenfalls auf die Malerei rekurrierenden Erzählungen Hoffmanns abgegeben, was auf eine allgemeinere Tragweite der Fragestellung hindeutet. Im Anschluss an die Erzählung *Meister Martin der Kufner und seine Gesellen* (SW₄ 502-568), die, genau wie *Doge und Dogaresse*, auf ein Gemälde Carl Wilhelm Kolbes Bezug nimmt,⁹¹ meint der Serapions-Bruder Lothar – nach der Verlesung durch Sylvester –, „daß der Meister Martin zu sehr seinen Ursprung vertrat, nemlich daß er aus einem Bilde entstanden“ (SW₄ 568), und weiter: „Sylvester hat, angeregt durch das Gemälde unseres wackeren Kolbe, eine feine Galerie anderer Gemälde aufgestellt, zwar mit lebhaften Farben, aber es bleiben doch nur Bilder, die niemals Situationen in lebendiger Bewegung werden können“ (SW₄ 568). Nach der „Novelle“ *Signor Formica* (SW₄ 922-1011), in deren Mittelpunkt der italienische Maler Salvator Rosa (1615-73) steht und die ihrerseits im Erstdruck mit einem Kupferstich nach einer Zeichnung von Kolbe erschien,⁹² bemerkt Lothar, dass diese „sogenannte Novelle“, „statt einer in allen Teilen zum Ganzen sich ründenden Erzählung, nur vielmehr eine Reihe Bilder geliefert hat“ (SW₄ 1013). Und im Anschluss an die „Geschichte“ *Die Brautwahl* (SW₄ 639-719), die voller Anspielungen auf Personen, Ereignisse und Orte steckt, u.a. auf den zeitgenössischen Maler Wilhelm Hensel, auf den der Name Lehsen als ein Anagramm bezogen werden kann,⁹³ äußert der Serapions-Bruder Ottmar, ihm komme die ganze „sogenannte Geschichte“ vor, „wie eine aus allerlei bunten Steinen willkürlich zusammengefügte Mosaik“ (SW₄ 719).⁹⁴

⁹¹ *Bötticher Werkstatt. Altdeutsch von 1568*, ausgestellt im Herbst 1818 in Berlin. – Die Wiederentdeckung des Gemäldes, das lange als verschollen galt, dokumentiert Türk (2003).

⁹² Abbildung in SW₄ zw. 1199 u. 1201, dort Abb. 12, Bildnachweis SW₄ 1655.

⁹³ Vgl. dazu auch den Kommentar in SW₄ 1469.

⁹⁴ Erste Hinweise auf diese drei Textfunde bei Lee (1985), S. 75, der in seiner Arbeit dem „analogen Zusammenhang zwischen der Zeichen- und Malkunst und der Erzählkunst bei Hoffmann“ (S. 8) nachgeht.

Im Folgenden gilt es die Erzählung *Doge und Dogaresse* auf verborgene ‚Bildvorlagen‘ hin zu untersuchen. Insgesamt zeichnet sich dabei schließlich der Verdacht ab, dass hier – neben dem Bezug auf Kolbes Bild – ebenfalls eine ganze „Galerie anderer Gemälde“ vorzufinden ist, und zwar in dem konkreten Sinne, dass sich „eine Reihe Bilder“ aus der Malerei, d.h. also existenter Gemälde anderer Künstler, im Text wiederfinden, indem bestimmte Szenen und Motive der Erzählung auf (völlig unterschiedliche) Gemälde zurückgehen, deren Personen, Schauplätze oder Ereignisse der Text narrativ aufgreift und gleichsam mit Geschichte auflädt bzw. ‚zum Leben erweckt‘, sodass die Erzählung letzten Endes ganz wörtlich „wie eine aus allerlei bunten Steinen willkürlich zusammengefügte Mosaik“ erscheint. Im Gegensatz etwa zum Kolbe-Bezug würden diese ‚Bildbezüge‘ jedoch nirgendwo als solche ausgewiesen oder markiert. Das Unternehmen scheint also gewagt, da es sich in dieser Form auch offenbar kaum auf Vorgängerarbeiten berufen kann. Eine wichtige Wegbereiterin findet solch eine Untersuchung zweifelsohne in Heide Eilerts Studie zum „Kunstzitat“ in der erzählenden Dichtung um 1900, die über rein literarische Rekurse hinaus auch auf Bezüge zu Gemälden, musikalischen Werken und anderen Kunstformen in den Texten eingeht.⁹⁵ Ähnlich wie Ricarda Schmidt in ihrer Studie zur „Intermedialität“ bei Hoffmann⁹⁶ verfolgt Eilert – neben einigen ‚kryptischen‘ Anspielungen – allerdings in erster Linie explizite bzw. markierte Verweise. In einer „Vorgeschichte“ zur Literatur um 1900 behandelt sie eingangs auch die „Kunst-Zitation in Goethezeit und 19. Jahrhundert“,⁹⁷ gemäß dem Modell einer progressiven historischen Evolution erscheinen in Hinblick auf diese frühere Epoche jedoch allein die expliziten, ‚einfachen‘ und mit der Vorlage in einem Analogieverhältnis stehenden Verweise als möglich:

Erst nach der Mitte des Jahrhunderts beginnen sich auch andere Tendenzen abzuzeichnen: nurmehr partielle Analogien; Abweichungen oder Kontrastbezüge; die Verwendung von kryptischen, für den Leser schwieriger zu erschließenden Anspielungen.⁹⁸

In Ergänzung dazu soll die hier vorgenommene Analyse zumindest auf die Möglichkeit hinweisen, dass genau diese Art von Bezügen vielleicht auch bereits in Hoffmanns Werk vorliegt, und zwar mit verdeckten Rekursen auf Werke folgender Künstler: Antonio Canal alias Canaletto, Peter Paul Rubens, Friedrich Georg Weitsch, William Hogarth und Michelangelo. Im Vorfeld muss aber auf die Frage nach der Werkkenntnis eingegangen werden: Gibt es biographische Absicherungen dafür, dass der Autor Hoffmann ein gewisses Gemälde, einen bestimmten Stich, dieses oder jenes Bild gekannt oder gar besessen habe?

⁹⁵ Vgl. Eilert (1991).

⁹⁶ Vgl. Schmidt (2006).

⁹⁷ Vgl. Eilert (1991), S. 22-41.

⁹⁸ Ebd., S. 41.

Da wäre zunächst E.T.A. Hoffmanns ‚Nachlass‘, der jedoch kaum Wesentliches preisgibt.⁹⁹ Absicherung ist auf diesem Wege schwerlich zu erwarten, und überhaupt herrscht in Hinblick auf die Bildbezüge sehr viel weniger Sicherheit als etwa bei den literarischen Bezügen. Dagegen lassen sich aber immerhin drei Fährten ermitteln, die in der Kenntnisfrage zumindest zu etwas mehr Klarheit führen.

Wenn man den Hinweis aus dem Gespräch der Serapions-Brüder überhaupt so wörtlich nehmen darf, wird es sich bei den „pittoresken Ansichten“, mit denen „das ganze Zimmer“ ausstaffiert worden sein soll, wohl kaum um „Originalstücke“ von „guten Meistern“ handeln, wie die in der Anzeige zu Hoffmanns Nachlass verzeichneten, sondern allenfalls um Reproduktionen von Gemälden, und das heißt für Hoffmanns Zeit: um Kupferstiche. Genau hier gerät nun, was die besagten „Ansichten von den Straßen und Plätzen Venedigs“ betrifft, der venezianische Vedutenmaler Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto (1697-1768), in den Blick. Dessen berühmte Venedig-„Ansichten“ könnte E.T.A. Hoffmann bei seinen wiederholten Besuchen in der Dresdener Galerie, die schon seit dem 18. Jahrhundert im Besitz von Werken dieses Malers ist, unter Umständen sogar im Original gesehen haben. Die Möglichkeit ist immerhin nicht ganz auszuschließen. In einem Brief an Hippel vom 15.10.1798 denkt Hoffmann mit Bewunderung zurück an seinen Besuch der „Dresdner Galerie, wo ich Meisterstücke aus allen Schulen sah“, und hebt dabei besonders hervor: „Ich kann in Enthusiasmus geraten, wenn ich mich zurückversetze in den Saal der Italiäner“ (SW₁ 117). In seinem Tagebuch aus der Dresdener Zeit vermerkt Hoffmann unter dem 6.9.1813: „N[ach] M[ittag] die Gallerie gesehn“ (SW₁ 473), unter dem 13.9.1813: „N. M. in der Bildergallerie sich sehr erbaut“ (SW₁ 474), und noch unter dem 7.10.1813:

⁹⁹ Der Auktionskommissar Bratring gibt am 25.7.1822 folgende Anzeige in der Vossischen und der Haude- und Spenerschen Zeitung auf:

„Oelgemälde-Auktion.

Am Freitag und Sonnabend, den 26sten und 27sten Juli, Vormittags um 9 Uhr, sollen die von dem Königl. Regierungs-Präsidenten Hrn. Tismar und dem Königl. Kammergerichts-Rathe Hrn. Hoffmann hinterlassenen Oelgemälde, Zeichnungen und Kupferstiche, in Glas und Rahmen, worunter Originalstücke von Callot, Blömert, Rosa di Tivoli, Dietrich und andern guten Meistern sich befinden, in der Lindenstraße Nr. 69. gegen baare Zahlung in Cour. öffentlich versteigert werden.“ (B₃ 301)

In einer zweiten Anzeige vom 19.9.1822 kündigt Bratring dann die Versteigerung der Bücher Hoffmanns an, worunter sich auch „viele alte seltene Werke zur Geschichte, Landkarten und Grundrisse“ (B₃ 302) befänden. Das „gedruckte Verzeichniß“ sei, so Bratring, „für 3 Gr. Münze zu haben“ (ebd.). Später fehlte jedoch, wie Friedrich Schnapp anmerkt, jede Spur von diesem Verzeichnis: „Leider hat sich ungeachtet aller Nachforschungen kein Exemplar dieses Verzeichnisses auffinden lassen“ (B₃ 302).

Für Hinweise sei an dieser Stelle Herrn Prof. Dr. Bernhard Schemmel von der Staatsbibliothek Bamberg Dank ausgesprochen.

„N. M. BilderGallerie“ (SW₁ 477). Auch im Frühjahr 1800 hatte Hoffmann wohl die Dresdener Galerie besucht.¹⁰⁰ Dabei lässt sich allerdings nicht mehr rekonstruieren, ob und welche Gemälde Canalettos sich genau zu dieser Zeit in der Dresdener Kunstgalerie befunden haben mögen.¹⁰¹ Davon abgesehen jedoch stand dem Autor gerade auch über Reproduktionen prinzipiell Zugang zum Werk Antonio Canals offen, sind doch um Hoffmanns Zeit genügend Kupferstiche nach den bekannten Bildern Canalettos belegt. Damit wäre eine erste Fährte in Bezug auf die Kenntnisfrage angezeigt. Eine zweite führt allgemeiner zu Hoffmanns Werk. Zu den in seinen Schriften wiederholt erwähnten Malern gehören auch Hogarth und Rubens, hinsichtlich deren somit wohl eine bestimmte Werkkenntnis des Autors anzunehmen ist. Eine dritte Fährte schließlich ist in der Erzählung selbst ausgelegt: Bereits im ersten Satz verweist der Text auf einen „Katalog der Kunstwerke, die die Akademie der Künste vor Berlin im September 1816 ausstellte“ und in dem auch das Bild C. Kolbes, das der Erzählung ihren Namen gibt, verzeichnet sei (429). Dieser „Katalog“ vom September 1816 existiert tatsächlich: Er erschien unter dem Titel *Verzeichniß derjenigen Kunstwerke, welche von der Königl. Akademie der Künste in den Sälen des Akademie-Geländes auf der Neustadt den 22. September und folgende Tage täglich von 11 bis 5 Uhr öffentlich ausgestellt sind* (Berlin 1816, 84 S.) und wurde 1971 in der dreibändigen Reprint-Sammlung der *Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850* von Helmut Börsch-Supan neu veröffentlicht (KBAA₁).¹⁰² Dieses im Text selbst aufgerufene Werkverzeichnis wird bei der Ermittlung der textimmanenten Bildbezüge und der entsprechenden Kenntnisfrage noch deshalb von Bedeutung sein, weil darin an prominenter Stelle auch ein bestimmtes Bild von Weitsch auftaucht, dessen Bekanntheit im zeitgenössischen Umfeld des Autors auf diese Weise nachdrücklich illustriert wird.

¹⁰⁰ Vgl. dazu die Erläuterungen zu Hoffmanns Tagebüchern von Friedrich Schnapp, T 427f.: „H. kannte die Dresdener Galerie schon von Besuchen im August 1798 (s. den Brief an Hippel vom 15. Oktober 1798, Br. I [= B₁] 141) und im Frühjahr 1800 (angedeutet in Hippels Erinnerungen, *H. und Hippel* S. 26).“

¹⁰¹ Die Leitung der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister teilt mit, dass die Galerie-Kataloge von 1771, 1801, 1812 und 1817 sowie das Inventar von 1809 keine Werke Antonio Canals auführen. Demnach sei keines der 2005 in der Gemäldegalerie Alte Meister befindlichen, aber bereits im Katalog von 1754 verzeichneten Gemälde Canalettos zu den gegebenen Zeitpunkten in der Galerie ausgestellt gewesen. Da aus den Zeiträumen dazwischen keine Inventare oder Kataloge existieren, sei der Verbleib der Bilder in dieser Zeit unbestimmt. Ob und wo die seit dem Inventar „vor 1741“ (dem so genannten „Steinhäuser Inventar in 8^o“) und 1754 erwähnten Bilder Canals zur fraglichen Zeit ausgestellt waren, lasse sich heute nicht mit Sicherheit sagen. – Dank für die Auskünfte und Mithilfe gilt Silke Tofahrn von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

¹⁰² Für freundliche Auskünfte sei an dieser Stelle Gudrun Schneider von der Berliner Akademie der Künste gedankt. – Die von Börsch-Supan bearbeiteten Kataloge erwähnt auch Klier (2002), S. 54, dort Anm. 3.

3.3.2.1 *Canaletto: Die Dogana in Venedig*

Der Held Antonio tritt das erste Mal in der Erzählung „vor den Säulen der Dogana“, also des venezianischen Seezollamtes, in Erscheinung:

Gerade in diesem Augenblick, als nämlich Marino Falieri den Bucentoro zu besteigen im Begriff stand, und das war am dritten Oktober abends, da schon die Sonne zu sinken begann, lag vor den Säulen der Dogana, auf dem harten Marmorpflaster ausgestreckt, ein armer unglücklicher Mensch. Einige Lumpen gestreifter Leinwand, deren Farbe nicht mehr kenntlich und die sonst einem Schifferkleide, wie das gemeinste Volk der Lastträger und Ruderknechte es trägt, angehört zu haben schienen, hingen um den abgemagerten Körper. (434)

An dieser Einführung des Protagonisten in die Geschichte sind mehrere Dinge zu bemerken. Zunächst fällt der stark visuelle Charakter der gesamten Schilderung auf, die ganze Szenerie mit Sonnenuntergang gleicht einer Bildbeschreibung; doch auch die weitere Zeichnung der Figur Antonio weist deutlich gemäldeartige Züge auf, ganz wie bei einer Porträtierung: Da werden mit großer Detailfreude seine „Haut“ und seine „Magerkeit“ geschildert (434) sowie seine „Glieder“ und die „hellkastanienbraune[n] Locken“, sehr anschaulich treten „die schönste Stim“ und „die blauen nur von trostlosem Elend verdüsterten Augen“ hervor, man erblickt „die Adler-Nase“ und „den feingeformten Mund“ (435). Dies alles wird der Rezipient ausdrücklich zu „betrachte[n]“ (435) angehalten, sodass die ganze Beschreibung wie ein Bild vor Augen gerückt wird. Zweitens enthalten diese und die weiteren Schilderungen mehrere Wendungen aus dem Begriffsfeld von Malerei und Kunst. An Antonio wird „das reinste Ebenmaß der wohlgebauten Glieder“ (434f.) hervorgehoben, wobei der Begriff „Ebenmaß“ ja einem klassischen Kunstkriterium entspricht. Seine Kleidung besteht aus einigen „Lumpen gestreifter Leinwand, deren Farbe nicht mehr kenntlich“ (434); dabei stellt eine „Leinwand“ doch wohl ein recht eigenartiges Kleidungsstück dar. So befremdlich der Begriff auf der Handlungsebene zunächst ist, so aussagereich wird er auf der geheimen Bildebene, denn bringt man ihn in Verbindung mit der Malerei, entfaltet er seine ganz eigene Bedeutung: „Leinwand“ und „Farbe“, die beiden Elemente, aus denen Antonios Kleidung zusammengesetzt ist, sind zugleich die beiden Grundbestandteile eines Gemäldes. Die Kleidung Antonios entstammt also, auf allusiver Ebene, unmittelbar der Malerwerkstatt, sie kann damit als ein konkreter im Text enthaltener Hinweis auf die Malerei verstanden werden. Und wenn Antonio etwas später dann noch explizit mit einer „Bilsäule“ (435) verglichen wird, dann besteht kaum mehr ein Zweifel daran, dass der Text hier ganz gezielt auf den Bereich von Kunst und Malerei verweist. Drittens schließlich fällt an der gegebenen Passage die präzise Lokalisierung, die anschauliche Ortsbeschreibung ins Auge, die ebenfalls gemäldeartigen Charakter trägt, sodass letztlich ganz der Eindruck entsteht, als sei die gesamte Schilderung buchstäblich einem Bild entnommen.

Nun gibt es tatsächlich ein Gemälde, das eine recht ähnliche Szene zeigt, nämlich die Vedute *Die Dogana in Venedig* (1726-28) von Antonio Canal (Canaletto). Dort steht das Seezollamt, die Dogana, von der in Hoffmanns Text die Rede ist, obgleich das Gebäude räumlich an der Peripherie erscheint, thematisch im Mittelpunkt. Am rechten Bildrand sind die Säulen der Dogana zu erkennen. Auf der Mauerzunge, die zur Bildmitte hin ins Wasser reicht, sitzt ein Mensch in Schifferkleidung auf dem Boden, sichtlich ermattet und gedankenversunken, dem Bildbetrachter den Rücken zugewandt. Es handelt sich offenbar um einen Lastenträger oder Ruderknecht, umgeben von seinen Arbeitskameraden, die mit ihrem Werk beschäftigt sind. Sein Blick scheint in die Ferne zu schweifen, übers Wasser hin zur Stadt Venedig (Abb. 4).

Vergleicht man dieses Bild mit den Schilderungen im Text, ergeben sich doch so einige Parallelen. Antonio befindet sich „ganz matt“ (435) „vor den Säulen der Dogana“ „auf dem harten Marmorpflaster“ (434). Sein Gewand gleicht „einem Schifferkleide, wie das gemeinste Volk der Lastträger und Ruderknechte es trägt“ (434). So wie der Schiffer auf dem Gemälde sieht auch Antonio „mit stierem gedankenlosen Blick ohne Regung und Bewegung hinein in das Meer“ (435). Wo es sich bei dem Menschen auf dem Bild offenbar um einen Lastenknecht handelt (an der Dogana da Mar wurden, wie schon der Name sagt, die Seewaren verzollt), da verdient auch Antonio, der sich in der „unterste[n] Klasse des Volks“ befindet (435), sein Leben „mühsam“ dadurch, dass er „die Lasten aus den Schiffen und Barken“ schleppt (437). Und so wie der Mensch auf dem Bild ziemlich einsam, abseits seiner Kameraden sitzt, so beklagt ja schließlich auch Antonio sein „Alleinstehen in der Welt“ (449) und fühlt sich gleichfalls einsam „unter den Kameraden“, bei denen er, wie er selbst meint, nur auf „Neid“ und Missgunst stößt (437). Canalettos Bild scheint damit mehrere Elemente der Biographie des Helden zu enthalten. Die genaue Ortszuschreibung und die nicht geringe Menge von Übereinstimmungen legen in der Tat die Vermutung nahe, dass es sich hierbei um ein konkretes Bildzitat handeln könnte, d.h. dass der Text an dieser Stelle narrativ auf das Gemälde Canalettos rekurrierte.

Dennoch sind neben den Gemeinsamkeiten auch Unterschiede zwischen Bild und Erzählung zu verbuchen. So ist der Mann auf Canalettos Gemälde weder besonders abgemagert oder erbärmlich gekleidet noch ist überhaupt sonderlich viel von seinem Gesicht zu sehen, welches im Text aber ausgiebig beschrieben wird (435). Auch die Körperhaltung ist in beiden Fällen unterschiedlich: Antonio liegt in der Erzählung „auf dem harten Marmorpflaster ausgestreckt“ (434) und hat „den Kopf auf den rechten Arm gestützt“ (435), während die Figur auf *Die Dogana in Venedig* auf einer Art Lastensack sitzt und die Hände in den Schoß gelegt hat. Diese Abweichungen würden aber nichts an der Feststellung einer derartigen Bezugnahme ändern, vielmehr scheint es, als läge gerade in der Verfremdung – ganz wie bei den literarischen Rekursen – ein mögliches Wesensmerkmal auch des ‚Bildzitats‘.

Vor dem Hintergrund eines solchen Bezuges und der spezifischen Abweichungen gewänne nun jedenfalls auch die Bemerkung über Antonios Kleidung eine ganz andere Bedeutung:

Einige Lumpen gestreifter Leinwand, deren Farbe nicht mehr kenntlich und die sonst einem Schifferkleide, wie das gemeinste Volk der Lastträger und Ruderknechte es trägt, angehört zu haben schienen, hingen um den abgemagerten Körper. (434)

In einem selbstreflexiven Zweitsinn verwies der Satz zugleich auch auf das eigene Zitiervorgehen, über das gerade die Gesetze von Verfremdung und Metamorphose walten: Antonios „Lumpen“ haben „sonst“ (nämlich auf Canalettos Bild) einem „Schifferkleide“ angehört, „wie das gemeinste Volk der Lastträger und Ruderknechte es trägt“; nun aber hängen nur noch die Überreste davon um einen plötzlich ganz „abgemagerten Körper“, und so ist auch die „Farbe“ der „Leinwand“ (also des Gemäldes Canalettos) „nicht mehr kenntlich“, d.h. das ursprüngliche Bild (*Die Dogana in Venedig*) und die darauf dargestellte Figur sind hier, im Text, beinahe bis zur ‚Unkenntlichkeit‘ verfremdet und umgewandelt worden.

Was es mit den Abweichungen nun aber weiter auf sich haben mag, wird erst im Blick auf andere Gemälde und Bilder (v.a. Weitschs und Hogarths) sichtbar.

3.3.2.2 *Rubens: Amors Ritt auf einem Delphin*

Kurz nach der besprochenen Skizzierung des Helden wird in der Erzählung berichtet, wie diesem die „Rettung des neuerwählten Doge“ aus der Seenot gelingt (439). Marino Falieri steigt, so heißt es dort, „hinein in den kleinen Kahn des armen Antonio, der ihn über die brausenden Wellen leicht weggleitend wie ein Delphin in wenigen Minuten hinübruderte nach dem Platze des heiligen Marcus“ (439). Der zunächst sehr eigenartig wirkende Vergleich Antonios bzw. seines Kahns mit einem „Delphin“ gibt seine verborgene Bedeutung erst bei einem Blick auf die Mythen der Antike preis. Herodot berichtet im 23. und 24. Kapitel des ersten Buches seiner *Historien* davon, wie der griechische Dichter und Sänger Arion, 7. Jh. v. Chr., einst in gefährliche Seenot gerät; die Besatzung des Schiffes, auf dem er reist, trachtet ihm nach dem Leben. In seiner Bedrängung singt Arion ein Preislied auf Apollon, bevor er sich ins Meer stürzen muss. Zu seiner Rettung erscheint in diesem Moment jedoch ein Delphin, der Arion schließlich auf den Rücken nimmt und ihn sicher an Land bringt.¹⁰³ Neben der Verbindung zu Triton aus der römischen Mythologie, die Olaf Schmidt in Hinblick auf Kolbes Bild ja bereits nachgewiesen hat,¹⁰⁴ ist mit dem Motiv des Delphins als Retter aus der Seenot nun also ein weiterer Bezug von Hoffmanns Text zu den Mythen des Altertums gegeben. Zugleich wird der Ritt auf dem Delphin außer Arion aber auch noch einer anderen Figur aus der Antike zugeschrieben, nämlich dem Liebesgott oder Liebesboten Amor aus der römischen Mythologie,

¹⁰³ Vgl. Her 9-11 (I,23f.). – Vgl. zusammenfassend zu diesem Mythologem in etwas anderer Überlieferung auch LAM 97, Sp.2 – 98, Sp.1.

¹⁰⁴ Vgl. Schmidt (2003), S. 196f.

wie auf dem Bild *Amors Ritt auf einem Delphin* (um 1637-38) von Peter Paul Rubens (1577-1640) dargestellt (Abb. 5).

Immer wieder werden Figuren in Hoffmanns Werken mit Gestalten auf Rubens' Gemälden verglichen, so die Peter Schlemihl-Figur¹⁰⁵ wie auch Giulietta¹⁰⁶ in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*, so aber auch Dorina in *Der Artushof*,¹⁰⁷ und gerade als Willibald aus *Die Räuber* ein Gemälde von Rubens betrachtet, tritt ihm – in eigentümlicher Parallelität dazu – Amalia vor Augen.¹⁰⁸ Wenn Antonio aus *Doge und Dogaresse* auf seinem „Kahn“ also „wie ein Delphin“ über die Wellen gleitet (439), dann ist damit nicht allein der Bezug zum Mythos um Arion bzw. Amor angezeigt – freilich unter eigenartiger Rollenaufspaltung zwischen Retter (Antonio), Gerettetem (Faleri) und Delphin (dem Kahn) –, sondern dann könnte hier gegebenenfalls auch ein konkreter Rekurs auf Rubens' Gemälde vorliegen, der die Szene mit *Amors Ritt auf einem Delphin* wie kein anderer gestaltet hat.

3.3.2.3 Weitsch: Der schlafende Amor

In dem real existenten „Katalog der Kunstwerke, die die Akademie der Künste zu Berlin im September 1816 ausstellte“, auf welchen zu Beginn von Hoffmanns Erzählung ausdrücklich verwiesen wird (429), ist unter den ersten Exponatsnummern ein Gemälde mit dem Titel „Ein schlafender Amor“ in den Namenslisten angeführt, welches als ein Werk von dem „Herr[n] Rektor und Hofmaler Weitsch“ ausgewiesen wird.¹⁰⁹ Friedrich Georg Weitsch (Braunschweig 1758-1828 Berlin) wurde 1798 zum Direktor der Berliner Akademie der Künste und noch in demselben Jahr zum Königlichen Hofmaler ernannt. Sein Gemälde *Der schlafende Amor*, wie heute die Bezeichnung lautet, geht auf das Jahr 1815 zurück, Maße: 99 x 120 cm, Öl auf Leinwand; es wurde 1992 durch den Galeristen und Auktionator Jürg Stuker (Bern) versteigert.¹¹⁰ Das Bild zeigt einen nackten

¹⁰⁵ Vgl. SW_{2/1} 333: „Die schwarzen reichen Haare trug er gescheitelt und von beiden Seiten in vielen kleinen Locken herabhängend, so daß er den Bildern von Rubens glich.“

¹⁰⁶ Vgl. SW_{2/1} 344, wo Giulietta beschrieben wird als eine „Jungfrau, die anzusehen war, als wandle ein Frauenbild von Rubens oder dem zierlichen Mieris daher.“

¹⁰⁷ Vgl. SW₄ 201: „Traugott mußte gestehen, daß außer Felizitas kein Mädchen so ihn im Innersten aufgeregt hatte als Dorina. Sie war in der Tat beinahe Felizitas selbst, nur schienen ihm die Züge stärker, bestimmter, so wie das Haar dunkler. Es war dasselbe Bild von Raphael und von Rubens gemalt.“

¹⁰⁸ Vgl. SW₅ 728: „Der Rubens, den wir schon neulich bewunderten, zieht mich aufs neue an. Indem ich nun aber davor stehe und ihn betrachte, geht eine Seitentür auf und Gräfin Amalia tritt hinein.“

¹⁰⁹ KBAA₁ 1816, Nr. 5 (Originalkatalog 1816, S. 2).

¹¹⁰ Einige Informationen zu dem Gemälde finden sich im historischen Archiv bebildeter Auktionsergebnisse auf <https://www.artnet.de/> [letzter Zugriff am 05.11.2024].

Amor, liegend, unter ihm den berüchtigten Bogen, den er mit dem rechten Arm umfasst, die Pfeile befinden sich hinter ihm in einem Behältnis (Abb. 6).

Um den möglichen Bezug zwischen der Erzählung und diesem Bild nachzeichnen zu können, bedarf es zunächst einiger Vorbemerkungen. Erstens ist das Bild die ganze Zeit über in der Erzählung unterschwellig präsent, denn zu Beginn des Textes wird ja nicht allein auf den „Katalog der Kunstwerke“ hingewiesen, in dem der Titel des Werks enthalten ist, sondern letztlich wird, wie erwähnt, die gesamte Binnengeschichte in den Sälen ebenjener Ausstellung erzählt, bei der Weitschs Gemälde tatsächlich gezeigt wurde und die überhaupt erst den Anlass zu der Erzählung darstellt: Die beiden „Freunde“ (430) treten mit dem Fremden „in ein entferntes Zimmer“ (431), das heißt: in einen der Galerieräume, in denen in Wirklichkeit irgendwo auch das Bild *Der schlafende Amor* hängt, und erfahren dort „Falieris Geschichte“ (431). Zweitens nimmt gerade das (heute kaum noch bekannte) Werk Weitschs aufgrund der Position seines Schöpfers einen besonders bedeutenden Rang unter den Exponaten ein: Weitschs damalige Prominenz in der Akademie sorgt für eine profilierte und exponierte Stellung seines Werkes in der Ausstellung. Es ist also anzunehmen, dass das Bild zumindest Beachtung fand. Drittens schließlich erscheint der Protagonist der Erzählung, Antonio, der ja offenbar die Liebe und Leidenschaft der jungen Dogaresse weckt, als eine konkrete Figuration des Liebesgottes oder Liebesboten Amor aus der römischen Mythologie, was sich bereits in dem Delphin-Vergleich und dem Bezug zu Rubens' Gemälde angekündigt hat. Antonio tritt im Gesamttext bildlich in der Rolle Amors auf.

In mehreren Punkten nun stimmt Weitschs Gemälde mit der Erzählung überein; es scheint sich als eine Art Folie in den Text einzufügen, wobei sich dann allerdings zugleich eine Umdeutung des Bildgehalts vollzöge. Zunächst stehen sowohl Amor als auch Antonio für körperliche Schönheit und Formvollendung: Der Amor auf Weitschs Gemälde erscheint in nackter Pose wie ein traditionelles Schönheitsideal, und der „Körper“ Antonios, der offenbar ebenfalls weitestgehend nackt ist, zeigt „das reinste Ebenmaß der wohlgebauten Glieder“ (434f.); dabei stimmen auch die „hellkastanienbraune[n] Locken“ Antonios (435) andeutungsweise mit der Figurendarstellung auf dem Gemälde überein. Ferner entspricht die Körperstellung Amors auf dem Bild erstaunlich genau derjenigen, die Antonio zu Beginn seiner besagten ersten Szene in der Erzählung einnimmt. Der Amor auf Weitschs Gemälde liegt auf der Erde, den rechten Arm stützend nach unten gebeugt, den Kopf zur rechten Seite geneigt. So wie dieser liegt auch Antonio auf dem Boden, „den Kopf auf den rechten Arm gestützt“ (435). Doch während der Protagonist der Erzählung allein aus „Schmerz“ in dieser Stellung verharrt und „der Ohnmacht nahe“ scheint, ja gar bald zu „sterben“ denkt (435), wird Weitschs Amor schon im Gemäldetitel als ein „schlafender“ ausgewiesen. Tatsächlich ließe sich aber bei der produktiven Rezeption von *Der schlafende Amor* das Bildgeschehen auch in diese Richtung umdeuten: Die Konturen der Figur auf dem Gemälde (insbesondere des Gesichts) sind vage genug, um – wie im Spiel – eine andere Bedeutung in den Bildvorgang hineinzulegen. Das entscheidende auf eine konkrete Bezugnahme hindeutende Indiz jedoch zeigt sich erst bei

einem Blick auf den linken Arm der Figur auf dem Gemälde. Den rechten Arm stützen, wie gesagt, sowohl Antonio als auch Amor auf den Boden. Am linken Arm aber tragen eigenartigerweise alle beide ein ganz bestimmtes Stück Stoff: Antonio hat den „linken Arm[...] mit blutigen Lumpen umwickelt“ (435), d.h. also mit einem rot verfärbten Tuch; auch der Amor auf Weitschs Gemälde hat um den linken Arm ein auffälliges rotes Tuch gewickelt, das funktional zur Bedeckung dient und dessen Farbe wohl für die Liebe steht, das der Text aber zugleich auch – wie spielerisch – zu einem Blutmotiv zu verwandeln vermag.

Die Erzählung hätte demzufolge verschiedene Bildelemente aufgenommen, bei der Überführung in den Text jedoch den ursprünglichen Sinnzusammenhang entstellt, Bedeutungsverschiebungen vollzogen, die Bildrealität umgedeutet und verfremdet. Dabei würde Weitschs *Der schlafende Amor* als Bildvorlage für den ersten Auftritt des Protagonisten der Erzählung tatsächlich genau jene Leerstelle ausfüllen, die sich bei dem Vergleich mit Canalettos *Die Dogana in Venedig* aufgetan hat: Hatte Canalettos Gemälde allem Anschein nach den Schauplatz für diese Szene abgegeben, so präfiguriert Weitschs Bild offenbar das Motiv der Liebe und der Schönheit (Amor, „hellkastanienbraune Locken“) sowie, damit verbunden, die konkrete Körperhaltung, einzelne Kleidungsdetails (das Tuch) und die übrige Unbekleidetheit des Helden, d.h. genau jene Punkte, in denen die Szene von Canalettos Bild abweicht. In diesem Sinne ergänzten sich die beiden interferierenden Bildvorlagen: *Die Dogana in Venedig* hätte vor allem den Ort des Geschehens sowie Aspekte der Biographie des Protagonisten geliefert, *Der schlafende Amor* spezifische Figurencharakteristika hinzugesteuert; während letzteres Bild seinerseits keine weitere Ortsbestimmung, keine spezifische Lokalisierung aufweist, erschien die darauf dargestellte Szene im Text umgedeutet und an die *Dogana in Venedig* verlegt.

Neben diesen beiden Bildkomponenten – der Ortszuschreibung (Canaletto) und dem Motiv der Schönheit/Liebe (Weitsch) – ließe sich im Text allerdings noch eine dritte ausmachen, die mit den beiden anderen an dieser Stelle fremdartig verschmolzen scheint und die sich bereits im Motiv des blutroten Tuches angedeutet hatte: der Bildkomplex des Todes.

3.3.2.4 Hogarth: Gin Lane

Bei seinem ersten Erscheinen in der Erzählung wird der Protagonist Antonio in einem „Todeskampf“ (435) gezeigt, dem er „im unsäglichsten Schmerz“ (435) beinahe erliegt. Seiner Schönheit steht eigenartig seine „Magerkeit“ (434) gegenüber, und von seinem „Hemde“ ist, so heißt es, „nichts mehr zu sehen, als die eigne Haut des Armen, die überall durchblickte“ und die ganz „weiß“ ist (434). Antonio selbst sieht sich schon als „Leichnam“ (435), sodass er mit seinem dünnen Knochenleib geradezu wie der personifizierte Tod erscheint, und wenn er „in trostloser Hilflosigkeit seinen Schmerz verseufzt[...]“ (435), figuriert er als ein Sterbender. Bei der Rückführung dieser dritten Bildkomponente, der des Todes, auf eine spezifische Bildvorlage besteht womöglich gar noch weniger Sicherheit

als bei den anderen, dennoch verspricht hier ein Vergleich mit William Hogarths bekanntem Stich *Gin Lane* von 1751 einige Aufschlüsse zu liefern.

Im Vordergrund des Bildes, in der unteren rechten Ecke, ist eine halb entblößte und völlig abgemagerte Gestalt zu sehen, die offensichtlich dem Gin zum Opfer gefallen ist. Ihre Augen sind hohl, ihr Mund schmerzentstellt und wie zum letzten Todeslaut geöffnet. Die Knochen zeichnen sich durch die Haut ab, das schäbige Hemd steht offen um den Körper und verdeckt nicht die erschreckende Magerkeit. Die ganze Gestalt erscheint wie der personifizierte Tod, bleich und elend (Abb. 7). Mit der Gestalt auf Hogarths Bild scheinen in mehreren Details die Umrisse von dem Protagonisten der Erzählung und seinem „abgemagerten Körper“ (434) vorgeprägt.

Dass die Werke des englischen Malers und Kupferstechers William Hogarth (1697-1764) bei E.T.A. Hoffmann starke Beachtung fanden, ist bekannt. In einem Brief an Hippel aus dem Jahr 1804 vergleicht Hoffmann sich selbst mit einer Figur aus der Bildwelt des Kupferstechers, nämlich mit „Hogarths *Musicien enragé*“ (*The Enraged Musician*, 1741).¹¹¹ Auch in mehreren von Hoffmanns Werken wird ausdrücklich auf Hogarth verwiesen, und zwar besonders zum Zweck der bildhaften Beschreibung von Figuren.¹¹²

Dem Vorangegangenen nach zu urteilen, könnte in *Gin Lane*, einem von Hogarths berühmtesten Stichen, in gewisser Weise eine Folie von Hoffmanns *Doge und Dogaresse* vorliegen. Die drei wesentlichen Bildkomponenten des den Helden einführenden Passus der Erzählung (Schauplatz Dogana, Schönheit/Liebe, Tod) gingen demzufolge auf drei verschiedene grafische Prospekte zurück (*Die Dogana in Venedig*, *Der schlafende Amor*, *Gin Lane*), die an dieser Stelle interferieren und im Text zu einem neuen Bildkonglomerat fremdartig verwachsen sind. Das bedeutet dann aber auch, dass der ‚Held‘ dieser Erzählung kein ‚eines‘, einheitliches Geschöpf darstellt, sondern ein eigenartiges Mischwesen, das aus ganz unterschiedlichen Bildfragmenten zusammenmontiert ist.

In ihrer Studie zur Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann geht Ricarda Schmidt in einem eigenen Kapitel das Unterfangen an, die explizit „evozierten malerischen Intertexte“¹¹³ der Erzählung *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* zu untersuchen. Dabei äußert sie an einer bestimmten Stelle – dort, wo sie auf den Vergleich von Julies Kleidung, Frisur und Armgehänge mit den „Gemälden von Mieris“ (SW_{2/1} 328) eingeht – den Verdacht, dass im Text möglicherweise eine „Interferenz“ zwischen verschiedenen Bildern vorliegen könnte, denn: „Der Schnitt der Kleider [...] sowie das Haar der Frauen“ auf Gemälden Mieris’ „stimmen“, so Schmidt, „mit der Beschreibung in der Erzählung überein“, das im Text erwähnte „Armgehänge fehlt allerdings bei Mieris. Es findet sich in Rem-

¹¹¹ SW₁ 148, Brief vom 11.-14.5.1804.

¹¹² Vgl. SW₃ 454 (*Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*); SW₄ 1115 (Gespräche der *Serapions-Brüder*); SW₆ 473 u. SW₆ 475 (*Des Vettters Eckfenster*).

¹¹³ Schmidt (2006), S. 91.

brandts Gemälde *Saskia mit der roten Blume*“.¹¹⁴ Das würde bedeuten, dass zwei Elemente der Beschreibung wirklich auf den eigens erwähnten Maler zurückgingen, ein drittes aber einem völlig anderen Gemälde entnommen und mit den beiden ersten verschmolzen worden wäre. Hier in dieser Arbeit hat sich nun in der Tat immer mehr der Verdacht erhärtet, dass die Interferenz und Verschachtelung des fremden Materials wesentlich zur Hoffmannschen Textkonzeption gehört, dass sie kein singuläres Ereignis darstellt, sondern offenbar zum Gestaltungsprinzip der Bildzitation wie ja der verschiedenen Bezugnahmen überhaupt avanciert. – Und so gerät auch bei der Schilderung Antonios schließlich noch ein weiteres Kunstwerk neben den bereits behandelten in den Blick.

3.3.2.5 „Zur Bildsäule versteinert“: Michelangelos Pietà-Skulptur

In ihrer Studie zum „Kunstsehen“ bei E.T.A. Hoffmann weist Melanie Klier im Laufe ihrer Ausführungen zu *Doge und Dogaresse* darauf hin, dass der Held Antonio bei seiner ersten Präsentation im Text „klassisch skulptural geformt“ sei,¹¹⁵ und sie fügt in einer Anmerkung hinzu:

Möglicherweise kann man eine pervertierte Reminiszenz an Michelangelos Marmor-Pietà aus dem Petersdom in Rom (1498-1499) erkennen, da in einem späteren Teil der Erzählung das Bettelweib Margaretha, ähnlich dem berühmten Leidensgestus, zumindest den Kopf Antonios auf ihren Schoß legt. Die schmerz erfüllte Maria Michelangelos hält – nach gängigem Muster in Skulptur und Malerei – den Leichnam Christi auf ihren Knien.¹¹⁶

In der Tat lässt die Vermutung Kliers sich anhand von verschiedenen Indizien bekräftigen.

Zunächst wird Antonio in der Erzählung zweimal ausdrücklich mit einer „Bildsäule“ verglichen: Bei seiner Einführung in den Text heißt es, „der Todeskampf habe ihn zur Bildsäule versteinert“ (435), worauf auch Klier bereits hinweist,¹¹⁷ und später sagt Antonio sogar selbst, er fühle sich, „als wäre in die todstarre Bildsäule plötzlich der Lebensfunken gefahren“ (449). Darüber hinaus wird aber nun auch Margaretha implizit mit einer Steinskulptur verglichen: Schon bei ihrem allerersten Erscheinen im Text wird sie als „ein kleines steinaltes Mütterchen“ (435) vorgestellt, was sich neben der figürlichen Primärbedeutung zugleich, in einer allusiven Zweitbedeutung, auch wortwörtlich auf die *alte*, nämlich aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert stammende, *steinerne*, nämlich aus Marmor gefertigte, *Mutterjesu* von Michelangelo beziehen ließe. Ferner entspricht auch die Jesusrolle, die Antonio, wie hier noch ausführlich darzulegen ist,

¹¹⁴ Ebd., S. 93.

¹¹⁵ Klier (2002), S. 74.

¹¹⁶ Ebd., dort Anm. 43. Siehe hier [Abb. 8](#).

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 75.

auf der biblisch konnotierten Bildebene des Textes zukommt,¹¹⁸ ganz und gar der Christusposition, die er bei dem Vergleich mit der *Pietà*-Skulptur einnimmt. Und schließlich kann man auch in der Schilderung des besagten Gestus im Text mehrere konkrete Verweise auf die *Pietà*-Skulptur erblicken. Über den Helden Antonio und die frühere Amme Margaretha, die ausdrücklich als seine bildliche „Mutter“ erscheint (462), heißt es dort:

Nun kauerte sie nieder, nahm den Kopf des Jünglings auf den Schoß und nannte, seine Stirn sanft streichelnd und reibend, ihn bei den süßesten Namen. Betrachtete man nun das abscheuliche Fratzens Gesicht der Alten, wie es herabhing über des Jünglings bildschönerm Antlitz, dessen milde Züge im bleichen Tode erstarrt lagen, während auf dem Gesicht der Alten ein widriges Muskelspiel herumhüpfte, – betrachtete man, wie die schmutzigen Lumpen hin und her flatterten über die reichen Kleider, die der Jüngling trug – wie die dünnen braungelben Arme – die Knochenhände auf der Stirne, auf der offenen Brust des Jünglings zitterten – in der Tat, man mochte sich innern Grauens nicht erwehren. (461)

Dass das Gesicht Antonios hier doppelsinnig als ein „bildschöne[s] Antlitz“ bezeichnet wird, könnte bereits als ein erster wörtlicher Hinweis auf die „Bilsäule“ der *Pietà* verstanden werden. Weitere Konkordanzen zwischen Text und Skulptur bestehen darin, dass Antonios „milde Züge im bleichen Tode erstarrt“ erscheinen, was mit dem toten Christus übereinstimmt, sowie gestaltungstechnisch wohl auch darin, dass verschiedene Körpermerkmale wie etwa die „dünnen braungelben Arme“ Margarethas, die der Rezipient eigens zu „betrachte[n]“ aufgefordert wird, geradezu plastisch-skulptural hervorgehoben sind. Das „Jammerschrei“ (461) Margarethas wiederum ließe sich bildhaft auf die Schmerzen der Mutterjesu nach dem Tode ihres Sohnes beziehen.

Der Logik des Kontrasts hingegen, die neben der Analogie ebenfalls ein Mittel des Vergleiches darstellt, folgen besonders drei Elemente der Erzählung, die sich zur Ikonographie der *Pietà* jeweils genau entgegengesetzt gestalten: „das abscheuliche Fratzens Gesicht der Alten“, „die schmutzigen Lumpen“ Margarethas sowie „die reichen Kleider“ Antonios. Und so möchte die gesamte Konstellation in der Erzählung nachgerade wie eine Verkehrung der christlichen *Pietà*-Darstellung wirken: „War es denn nicht anzusehen als sei es des Todes grinsende Gestalt selbst, in deren Armen der Jüngling lag?“ (461; vgl. dazu Abb. 8)

Insgesamt legen die verschiedenen Korrespondenzen und Verweise – einschließlich der auffallend diametral angelegten Oppositionen bzw. Umkehrungen – die Vermutung nahe, dass es sich hier nicht allein um einen Bezug auf die in der Kunst häufig gestaltete Figuration der ‚Pietà‘, sondern möglicherweise darüber hinaus auch um einen konkreten Rekurs auf die Skulptur Michelangelos handelt, der mit seiner Plastik für den Petersdom zweifelsohne eine der bekanntesten Darstellungen des Themas gegeben hat.

¹¹⁸ Vgl. 3.7.4.

3.3.2.6 Eine „aus einzelnen Zügen mehrerer Porträts zusammengepinsele[...] Personage“: Zwischenüberlegung zur Hauptfigur in einem „willkürlich zusammengefügte[n] Mosaik“

In Hoffmanns *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* ergeht sich die ‚Titelfigur‘ Berganza an einer Stelle in Betrachtungen über die künstlerische Darstellung von Charakteren, die in einer aufschlussreichen Beziehung zu dem hier an der Erzählung *Doge und Dogaresse* erkundeten zitativen Kompositionsverfahren stehen:

Aus dem getreuen Beobachten und Auffassen der individuellen Züge einzelner Personen, kann höchstens ein ergötzliches Porträt entstehen, das eigentlich nur dann zu interessieren vermag, wenn man das Original kennt, und durch den Vergleich damit in den Stand gesetzt wird, die praktische Fertigkeit des Malers zu beurteilen. (SW_{2/1} 169)

Und weiter heißt es dort in einem Passus, auf den bereits Hyun-Sook Lee, allerdings zu einem anderen Ende, hingewiesen hat:¹¹⁹

Als Charakter auf der Bühne wird aber dem zu getreuen Porträt oder der gar aus einzelnen Zügen mehrerer Porträts zusammengepinseelten Personage, immer die innere poetische Wahrheit fehlen, die nur durch die Betrachtung des Menschen von jenem höheren Standpunkte aus, erzeugt wird. (SW_{2/1} 169)

Genau um eine solche „aus einzelnen Zügen mehrerer Porträts zusammengepinsele[...] Personage“ handelt es sich aber nun ganz offensichtlich bei dem ‚Helden‘ der Erzählung *Doge und Dogaresse*: Die Figur Antonio scheint, wie die Ausführungen der vorigen Abschnitte nahelegen, tatsächlich aus den „individuellen Züge[n] einzelner Personen“ zusammengesetzt zu sein, nämlich aus losen Bestandteilen von Figuren völlig unterschiedlicher Bildvorlagen, was wirklich erst sichtbar wird, „wenn man das Original kennt“ und „den Vergleich“ damit anstellt. So trägt Antonio offenbar spezifische, jeweils einander ergänzende und schließlich sich zu einem kolportierten Ganzen fügende Züge der Figuren von ganz verschiedenartigen Gemälden: Canalettos *Die Dogana in Venedig*, Rubens’ *Amors Ritt auf einem Delphin*, Weitschs *Der schlafende Amor*, Hogarths *Gin Lane* und Michelangelos *Pietà*-Skulptur. Diese Figuren-Kolportage aber deutet zugleich auch darauf hin, dass hier jene „innere poetische Wahrheit“, die der beredte Hund Berganza noch in solch hohen Tönen preist und die nur „von jenem höheren Standpunkte aus“ möglich sei, gerade nicht vorhanden ist. Das gilt vollkommen unabhängig davon, ob die Heterogenität der „Personage“ Antonio tatsächlich auf konkrete ‚Vorlagen‘ zurückgeht und welche das im Einzelnen sind: Der ‚Held‘ dieser Geschichte erscheint eigentlich gar nicht als ein Held, sondern, so wie die gesamte Erzählung, als eine bloße Montage einzelner Charakterele-

¹¹⁹ Vgl. Lee (1985), S. 81.

mente; das einst so große Individuum verliert plötzlich seine Individualität und zerfällt in unzusammenhängende Persönlichkeitsfragmente, und im ‚Inneren‘ des Textes liegt keine „poetische Wahrheit“ verborgen, sondern ein Gefühl der inneren Leere, ein als schmerzlich empfundener Mangel, den die Zitate in endlosen Verweisungen umkreisen, ihn auszufüllen aber nicht vermögen. Die Charakter- und Zitat-Collage wird zum einzig adäquaten Ausdrucksmittel eines neuen Welt- und Menschenbildes, das nicht mehr an die Einheit des Universums und an die Einzigartigkeit des Individuums glauben kann und daher im Rekurs auf das Fremde, Unzusammenhängende und Bruchstückhafte die letzte Möglichkeit künstlerischer Gestaltungsweisen findet.

Die Erzählung *Doge und Dogaresse* erscheint also, um Ottmars Urteil zur *Brautwahl* aufzugreifen, in einem ganz buchstäblichen Sinne „wie eine aus allerlei bunten Steinen willkürlich zusammengefügte Mosaik“ (SW₄ 719): Wie sich im Vorangegangenen bereits angedeutet hat, besteht der Text offenbar wortwörtlich „nur“ aus „einzelne[n] Bilder[n] ohne Zusammenhang“ (449). Damit erfährt der von Michael Feldt auf theoretischer Basis so klar diagnostizierte Zerfall der Erzählung in „einzelne Bildstationen“¹²⁰ eine Erweiterung ins Konkrete: Die hier erkundeten Bildzitate in der Erzählung, die wie eine bloße Zusammensetzung aus narrativen Rekursen auf isolierte und disparate Gemäldevorlagen wirkt, lieferten zugleich das Gestaltungsmittel und die Erklärungsgrundlage für die im Text zu beobachtende Auflösung des Zusammenhängenden und Ganzen zum nur noch Fragmentarischen und Partikularen. Dieser Aspekt ist in den nächsten Abschnitten weiterzuverfolgen, auch wenn hier wohl mit Sicherheit nicht alle in Frage kommenden Bildvorlagen ermittelt wurden und der Text zweifelsohne noch auf andere Gemälde als die hier angezeigten rekurren könnte.

Dem lässt sich zunächst allerdings noch eine grundsätzliche Bemerkung voranstellen, die den dezidiert „grotesken“ Charakter der ‚Bildcollage‘ *Doge und Dogaresse* einschließlich der im Weiteren noch auszuführenden (auch literarischen) Bezugzusammensetzungen sowie überhaupt der in dieser Arbeit beobachteten Zitatmontagen bei E.T.A. Hoffmann betrifft. Als ein inneres Gesetz der zitativen Zusammenstellungen ist das alles bestimmende Prinzip der Interferenz-Montage zutage getreten, das in der Zitatcollage nur noch zu grotesken Bildkonglomeraten führt, die gleichsam mit sich selbst im Widerstreit liegen. Welcher ‚Seinsgrund‘ aber ließe sich nun hinter einer solcherart grotesken Gestaltungsform erkennen?

Das Groteske, das ja per Definition in der widersinnigen Zusammenführung disparater und letztthin unvereinbarer Wesensbereiche besteht, wird von Wolfgang Kayser, der gerade in Hoffmann einen „Meister in der Gestaltung grotesker Szenen“ sieht,¹²¹ in seiner Darstellung zum Grotesken in Malerei und Dichtung insgesamt auf die Gleichung gebracht: „Das Groteske ist die entfrem-

¹²⁰ Feldt (1982), S. 128.

¹²¹ Kayser (1957), S. 76. – Allgemein zum Grotesken bei Hoffmann vgl. Cramer (1970) [1966].

dete Welt“.¹²² Manfred Schumacher bringt das Groteske in der ‚Gothic Novel‘ mit der ‚ewigen Wiederkehr des Gleichen‘ und dem Merkmal grundlegender „Entwicklungslosigkeit“ in Verbindung,¹²³ was sich wohl auch auf die permanenten Formelwiederholungen, wie sie bei Hoffmann zu beobachten sind, beziehen ließe. Elli Desalm schließlich schafft in ihrer frühen und weithin unbeachteten Studie zu Hoffmann und dem Grotesken einen eindringlichen Zusammenhang zwischen der grotesken Gestaltung einerseits und einem von Skepsis, Pessimismus und dem Gefühl von Unfreiheit und Entfremdung geprägten Weltbild andererseits, das aus dem „Kontrast“ des Widersinnigen hervorgehe: „Aus solchem Dualismus erwächst die pessimistisch-skeptische Grundhaltung des Groteskdichters. [...] Denn ihn wie Hoffmann lassen Pessimismus und Skepsis zu keiner harmonischen Gestaltung des Weltbildes kommen“.¹²⁴ Und:

[W]eil Schmerz und Empörung zugleich ihn erfüllen, greift er zum Zerrbild, zur Groteske und macht diese damit zum Zeugnis für die Zerstörung seines menschlichen Lebensgrundes. Er macht sie zum Ausdruck seiner metaphysischen Entwurzelung.¹²⁵

Demzufolge zeugt die groteske Gestaltung (wie die Darstellung des Absurden) schließlich auch von einer elementaren Entzweiung mit der Welt, von einem Gefühl der Entfremdung, Diskontinuität, Entwicklungslosigkeit und Entwurzelung sowie von einer grundlegenden Erfahrung von Widersprüchlichkeit, Brüchigkeit, Sinnlosigkeit. Dieser explikative Hintergrund ist stets mitzudenken, wenn in der vorliegenden Studie von dem „Grotesken“ oder der „grotesken Gestaltung“ die Rede ist, auch wenn es dabei gewiss nicht zu einer positivistischen Eins-zu-eins-Schaltung kommen darf.

3.3.2.7 Canaletto: Einzug des ‚Bucentaurus‘

Eine äußerst bildhafte Szene der Erzählung stellt die Ankunft des „Bucentoro“ dar.¹²⁶ Im Text heißt es in einer geradezu gemäldeartigen Beschreibung:

Antonio achtete nicht auf der Alten Beginnen, denn vor ihm hatte sich das allerherrlichste Schauspiel aufgetan. Von San Clemens her schwamm der Bucentoro, den adriatischen Löwen in der flatternden Flagge, mit tönendem Ruderschläge daher, wie ein kräftigbeschwingter goldner Schwan. Umringt von tausend Barken und

¹²² Kayser (1957), S. 198.

¹²³ Schumacher (1990), S. 138.

¹²⁴ Desalm (1930), S. 67.

¹²⁵ Ebd., S. 68.

¹²⁶ Feldt (1982), S. 127f., bezeichnet diese Schilderung als ein „Szenenbild“, dessen partikularen Bildcharakter er auf das eingangs wiedergegebene Kolbe-Gemälde bezieht, auf das der „Erzähler“ im Laufe der Geschichte „stationenhaft“ zurückkehre.

Gondeln schien er, sein fürstlich kühnes Haupt erhoben, zu gebieten über ein jubelndes Heer, das mit glänzenden Häuption aufgetaucht war, aus dem tiefen Meeresgrunde. (438)

Auch diese Schilderung, die schon Arthur Sakheim als das Beispiel eines erzählten Bildes zitiert¹²⁷ und zu der Bernard Dieterle in einer Klammer anmerkt, sie sei „möglicherweise angeregt durch einen Stich“,¹²⁸ ließe sich nun gegebenenfalls tatsächlich, wie bereits die Dogana-Szene, auf ein entsprechendes Gemälde Canalettos beziehen, nämlich auf jenes wohl um 1733-34 entstandene Seestück, das die *Rückkehr des „Bucentaurus“* am Himmelfahrtstag darstellt und von dem noch Kupferstich-Reproduktionen bis weit ins 19. Jahrhundert belegt sind. Dort ist rechts im Bild das prachtvolle Dogenschiff zu sehen, wie es mit flatternder Flagge unter beinahe klarem Himmel in Venedig einzieht, umringt von zahlreichen Gondeln und Barken (Abb. 9).

In der Erzählung verändert sich die Szenerie jedoch urplötzlich, Sturm und finstere Wolken ziehen auf, Panik macht sich breit. Unmittelbar im Anschluss an die vorige Schilderung heißt es im Text (erneut unter auffallend starkem Gebrauch von Verben der visuellen Wahrnehmung):

Die Abendsonne warf ihre glühenden Strahlen über das Meer, über Venedig hin, so, daß Alles in lodernden Flammen stand, aber wie Antonio in Vergessenheit alles Kummers ganz entzückt hinschaute, wurde der Schein immer blutiger und blutiger. Ein dumpfes Sausen ging durch die Lüfte und wie ein furchtbares Echo hallte es wider aus der Tiefe des Meers. Der Sturm kam daher gefahren auf schwarzen Wolken und hüllte Alles in dicke Finsternis ein, während aus dem brausenden Meere höher und höher die Wellen wie zischende schäumende Ungeheuer emporstiegen und Alles zu verschlingen drohten. Gleich zerstäubtem Gefieder sah man Gondeln und Barken hier und dort auf dem Meere treiben. Der Bucentoro, mit seinem flachen Boden unfähig dem Sturme zu widerstehen, schwankte hin und her. Statt des fröhlichen Jubels der Zinken und Trompeten hörte man durch den Sturm das Angstgeschrei der Bedrängten. (438)

Nun ließe sich aber auch für diese Szene eine Entsprechung im Werk Canalettos entdecken, und zwar in einem Gemälde aus dem 2. Drittel des 18. Jahrhunderts, das den *Bucentaur vor dem Dogenpalast* zeigt und das eine hektischere, ‚aufgebrachte‘ Variante des früheren Motivs darstellt: Statt der Ordnung, Helligkeit und Überschaubarkeit der ruhigen, klaren Linien des Vorgängers herrschen auf diesem Bild nun sichtbare Turbulenz und Unordnung, von den zur Unzahl angewachsenen Gondeln, die in einem recht chaotischen Gewimmel auftreten, geht deutliche Bewegung aus, es entstehen Hektik und Tumult, die Gondeln selbst erscheinen, wo nicht gar sturmbedrängt, so doch in spürbarem Aufruhr (Abb. 10).

¹²⁷ Vgl. Sakheim (1908), S. 117: „Es gibt aber eine ganze Reihe von abgeschlossenen Bildern in ‚Doge und Dogaresse‘. So, wenn es heißt: ‚Von San Clemens her schwamm der Bucentoro [...]‘“.

¹²⁸ Dieterle (1995), S. 144.

Die herrschaftliche Fahne mit dem goldenen Löwen als Zierde des Dogenschiffes weht (ähnlich wie zuvor schon) zerknittert im Wind, sie erscheint nicht als Insignie der Prachtentfaltung, sondern der Entmächtigung, als Zeichen einer Gefährdung der Republik. Mit den Maskenträgern auf den Booten schleicht sich unmerklich ein Moment des Fremden in die ‚Idylle‘ ein; sie verkörpern das Andere, Undurchschaubare, Verborgene, das zuletzt beinahe bedrohlich in das Bild hineinzuwirken scheint.

Erst aus dem Zusammenspiel der beiden Bildkomplexe geht ein möglicher Textbezug hervor. Der plötzliche Stimmungsumschwung innerhalb von ein und derselben Szene der Erzählung korrespondiert Canalettos Variation des gleichen Motivs, von dem er eine ruhigere und eine hektischere, tumultuarischere Fassung gibt. Diese Zweifelt findet sich ebenfalls in Hoffmanns Erzählung wieder: Beide Varianten setzt der Text erzählerisch um in einem Wechselspiel von Ruhe und von Turbulenz, die zumindest in der Erzählung auch zum Zeichen eines Übertretens des Überschaubaren ins Unermessliche stürmischer Naturgewalten wird – und damit letztlich auch zum Signum der Inkommensurabilität des Textes selbst.

3.3.2.8 *Canaletto: Il Rio dei Mendicanti*

An einer anderen Stelle der Erzählung wird berichtet, wie Antonio nach dem „Anblick“ Annunziatas, „tausend Qualen im zerrissenen Herzen“, ganz „einsam“ am „Gestade des Meeres“ entlanggeht und kurz davor ist, in die „eiskalten Wellen“ zu springen (465), als unerwartet Hilfe naht:

Viel hätte nicht gefehlt, er wäre hineingesprungen in das Meer, schon stand er auf der letzten Stufe, die hinabführt, als eine Stimme aus einer kleinen Barke hinaufrief: Ei, schönen guten Abend, Herr Antonio! Im Widerschein der Erleuchtung des Platzes erkannte Antonio den lustigen Pietro, einen seiner vormaligen Kameraden, welcher in der Barke stand, Federn, Rauschgold auf der blanken Mütze, die neue gestreifte Jacke bunt bebändert, einen großen schönen Strauß duftiger Blumen in der Hand. (465)

Auch diese Situation ist nicht nur äußerst bildhaft geschildert, sie ließe sich tatsächlich auf einem spezifischen Gemälde wiederfinden, nämlich auf Canalettos Stadtvedute *Il Rio dei Mendicanti*, die nach Joseph G. Links „[w]ahrscheinlich vor 1723“ entstanden ist.¹²⁹ Auf der linken Bildseite erscheint San Lazzaro dei Mendicanti, das venezianische Armenhospital ([Abb. 11](#)).

Die Lage Antonios in der Erzählung korrespondiert in bestimmter Weise der Konzeption und Stimmung des Gesamtgemäldes Canalettos, seiner Motiv- und Titelwahl („Kanal/Gewässer der Armen“) sowie der bedeutungsreichen Farbwahl und Lichtverteilung, die geradezu trostlos wirken und, damit das Thema noch einmal spiegelnd, nur wenig Hoffnung zu bergen scheinen; selbst auf einer

¹²⁹ Links (1982) [engl. 1982], S. 26, dort Abbildungstext 19.

Schwarz-Weiß-Reproduktion des Bildes ist der schwere, gleichsam erdrückende Himmel deutlich spürbar. Dieses Gemälde ist kein schöngefärbtes Herrschaftsporträt einer prunkvollen Ära, kein betörendes Selbstbildnis einer in ihren eigenen Glanz verliebten Stadt, sondern eine schonungslose Darstellung des allmählichen Niedergangs und des realpolitischen Machtverlusts der Republik im 18. Jahrhundert. Das Armenhospital auf der linken sowie die schäbigen Bauten und heruntergekommenen Häuserwände auf der rechten Seite werden, gleichsam von den dunklen Gewässern hinter der Glanzfassade her betrachtet, zur traurigen Kulisse des Verfalls, der inneren Verwahrlosung der Stadt wie des Zusammensturzes einer sterbenden Republik. Dieses Bild ist keine Lobesfeier der eigenen Machtvollendung, dies hier ist in der Tat ein „Meisterwerk“.¹³⁰ Die Gestalten, die sich entlang der Wand anstützen, wirken elend und, der Vordere, verzweifelt. Sie befinden sich räumlich wie auch bildlich abseits, sie stehen am Rande, auch am Rande der Gesellschaft. Die sich unterhaltenden Personengruppen entlang des Ufers scheinen das Leben zu verkörpern, von dem jene ausgeschlossen sind. Einsam stehen die Gestalten im Raume, sichtlich isoliert von der Gemeinschaft. Vor ihnen liegt ein Abgrund. Nur die Mauer des Hospitals vermag ihnen offenbar noch Halt zu geben. Von dem, was sich vor ihnen befindet, wenden sie sich seitwärts ab. Dabei scheinen gerade jene Gestalten an der äußeren Peripherie des Bildes auf thematischer Ebene in den Mittelpunkt zu rücken.

Ein noch etwas genauerer Blick auf Canalettos Bild gibt jedoch Anlass zu dem Verdacht, dass das Gemälde offenbar nicht nur die allgemeine Verfassung des Protagonisten widerspiegelt (auch Antonio ist „einsam“ etc.), sondern auch die konkrete Szene zu enthalten scheint, die in der Erzählung beschrieben wird. Antonio steht „auf der letzten Stufe“ einer Treppe, die „hinabführt“ in das Wasser, als unerwartet Pietro auf einer „kleinen Barke“ erscheint (465). Auf Canalettos Bild ist im Vordergrund eine Treppe zu erkennen, deren Stufen ins Wasser führen, und etwas weiter hinten eine zweite, die ebenfalls hinabführt. Auf dieser zweiten Treppe ist eine Gestalt zu entdecken, die, von den anderen unbemerkt, offensichtlich auf der letzten Stufe, dicht am Wasser, angekommen ist. Vom Wasser her, etwas mehr im Vordergrund rechts, nähert sich ein Gondoliere auf einer kleinen Barke und steuert direkt auf die Gestalt auf der Treppe zu, wie sich bei präziserem Hinsehen zeigt.

Auch hier sind freilich Unterschiede zwischen Erzählung und Gemälde zu verzeichnen. So steht Antonio nicht an einem Ufer des Kanals, sondern am „Gestade des Meeres“ (465), der Schmuck und die Kleidung Pietros sind nicht vollkommen mit denen des Gondoliere auf dem Bild identisch, und überhaupt scheint dieser eher einen Passagier dort abzuholen als auf einen Lebensmüden zuzusteuern. Gerade die Überformung und Verfremdung, die Entstellung des ursprünglichen Sinnzusammenhangs, gehört aber, allem Bisherigen nach zu urteilen, offenbar wesentlich zum Umgang des Textes mit dem Bildmaterial. So wird sich auch

¹³⁰ So auch Links, ebd., S. 25, der über Canalettos Motivwahl schreibt: „Es war eine überraschende Wahl, und noch mehr überraschte, daß dabei ein Meisterwerk entstand“.

noch ein Hinweis darauf finden, dass der Schauplatz hier womöglich nicht von ungefähr an das „Gestade des Meeres“ verlegt ist, dass diese Umwandlung vielmehr auf eine spezifische Interferenz mit einem anderen Bezug hinzudeuten scheint. Es wird dies aber kein Bildbezug mehr sein, sondern die Verbindung wird letztlich zu den literarischen Rekursen führen.

3.4 Literarische Bezüge

In dem Maße, wie sich in *Doge und Dogaresse* die Bildbezüge als erstes Verweismedium herausbilden, treten die literarischen Bezüge in den Hintergrund. Verglichen mit dem *Fräulein von Scuderi* spielen in dieser Erzählung literarische Rekurse eine eher untergeordnete Rolle. Dennoch lassen sich auch hier noch einige Bezugnahmen auf Vorgängertexte ausmachen, wobei zugleich ein ganz anderes, neuartiges Verweissystem in Erscheinung tritt: In *Doge und Dogaresse* liegen literarische Rekurse weniger in der Referenz auf Texte anderer Autoren vor als in der Wiederaufnahme von Elementen aus eigenen Werken E.T.A. Hoffmanns. In der von Magdolna Orosz vorgeschlagenen Terminologie würde dies heißen, dass hier nicht „fremdreferierende“, sondern „selbstreferierende“ Textbezüge im Mittelpunkt stehen.¹³¹ Dabei umfassen die Bezugnahmen auf eigene Werke hier sowohl Rekurse auf frühere Texte Hoffmanns als auch Querverweise und selbstreflexive Vernetzungen innerhalb der Erzählung *Doge und Dogaresse*, durch die der Text sozusagen auf sich selbst verweist. Demgegenüber werden zwei Rekurse von Hoffmanns Erzählung auf fremde, also nicht-eigene Texte, nämlich auf *Dornröschen* und das *Decamerone*, aus systemlogischen Gründen unter den „gattungsspezifischen Bezügen“ abgehandelt. Zwei andere Rekurse auf ‚fremde‘ Texte werden am Ende dieses Kapitels erörtert.

3.4.1 Versatzstücke aus eigenen Texten

Während auf dem Markusplatz die regen Vorbereitungen zu den Festlichkeiten des „Giovedì grasso“ getroffen werden, hat Antonio sich heimlich „durch das Volk fortgedrängt“, und, so heißt es weiter in der Erzählung: Er „schritt, tausend Qualen im zerrissenen Herzen, einsam in dunkler Nacht am Gestade des Meeres hin und her“ (465). Eine bis in den Wortlaut hinein damit korrespondierende Situation wird in Hoffmanns „Nachtstück“ *Das Majorat* geschildert, das vermutlich zwischen Ende 1816 und Sommer 1817, also kurz vor *Doge und Dogaresse*, entstanden ist.¹³² Dort wird gleich zu Beginn von dem alten Freiherrn Roderich von R. berichtet, dass er, „seinem finstern, menschenscheuen Wesen“ entsprechend

¹³¹ Zur Kategorie der „selbstreferierenden“ Bezugnahmen bei Hoffmann vgl. Orosz (1997), S. 80-84; Orosz (2001a), S. 164-174; Orosz (2001b), S. 97-105.

¹³² Vgl. zur Entstehung dieses Textes den Kommentar in SW₃ 1013.

oftmals einsam am „Gestade der Ostsee“ entlanggewandelt sei: „Nur selten sah man ihn im Dorfe, dagegen ging und ritt er oft am Meeresstrande hin und her“ (SW₃ 199). Die Übereinstimmungen reichen sprachlich von dem doch recht seltenen Begriff „Gestade“ über das „hin und her“-Gehen bis hin zum Auftreten der beiden Figuren, das hier wie dort als ganz „einsam“ (465 u. SW₃ 199) beschrieben wird. Inhaltlich sind Parallelen in beider Männer Flucht vor dem regen Treiben der Gesellschaft und in ihrer betont finsternen Verfassung zu erkennen. Und wenn Roderich dabei gezeigt wird, „wie er in die Wellen hineinsprach und dem Brausen und Zischen der Brandung zuhorchte, als vernehme er die antwortende Stimme des Meergeistes“ (SW₃ 199f.), Antonio dagegen, ohne in die Wellen hineinzu sprechen, aber eine „Stimme“ (465) aus dem Meer vernimmt, nämlich diejenige des „guten Geistes“ Pietro, dann scheint sich in der Tat eine Art von Dialog zwischen den beiden Texten zu entspinnen. Dabei handelt es sich hier nicht etwa um wiederkehrende Topoi Hoffmanns, dazu sind einerseits schon die wörtlichen Übereinstimmungen zu prägnant, andererseits aber auch die inhaltlichen Gemeinsamkeiten geschichtsintern zu marginal, d.h. es handelt sich nicht etwa um große Themen der Literatur, die immer wiederkehrten, sondern es sind Nebenmotive ohne größere Selbstbehauptung, die hier wieder aufgenommen werden. In dem Bezug von *Doge und Dogaresse* auf *Das Majorat* scheint demnach eine Art konkreter Rückgriff vorzuliegen.¹³³ In ganz ähnlicher Weise stellt sich auch eine Verbindung zu dem Roman *Die Elixiere des Teufels* auf.

Zu den „wenigen Bilder[n]“, die Antonio „aus [s]einer Kindheit [...] geblieben“ sind (453), gehört eine vereinzelte, episodenhafte Erinnerung an seinen Vater: „Ich erinnere mich sehr gut eines großen schönen Mannes, der mich oft auf den Arm nahm, mich abherzte und mir Zuckerwerk in den Mund steckte“ (446). In Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels*, 1. Bd., Anfang Mai 1814 in der Reinschrift vollendet,¹³⁴ erinnert sich der Mönch Medardus rückblickend ebenfalls einer Episode aus seiner Kindheit. Die Äbtissin, deren „Zögling“ (SW_{2/2} 19) er war, „hob mich“, so berichtet Medardus, „auf und drückte mich heftig an sich“ (SW_{2/2} 18), und: „Eine Schwester brachte Zuckerwerk und süßen Wein, ich [...] naschte tapfer von den Süßigkeiten, die mir die holde Frau, welche sich gesetzt und mich auf den Schoß genommen hatte, selbst in den Mund steckte“ (SW_{2/2} 19). Auch hier reicht die Übereinstimmung bis in den Wortlaut.¹³⁵ Dabei scheint An-

¹³³ Hieraus ginge dann wohl zugleich auch die Abweichung von Canaletto's *Il Rio dei Mendicanti* hervor, wo ja kein „Gestade des Meeres“ (465) geschildert wurde, im Gegensatz zu *Doge und Dogaresse* und *Das Majorat*, denen gerade dieses Element gemeinsam ist.

¹³⁴ Vgl. dazu ausführlicher den Kommentar in SW_{2/2} 547.

¹³⁵ Zugleich handelt es sich allerdings um ein in weiterem Rahmen rekurrentes, auch an anderen Stellen in Hoffmanns Werk zurückkehrendes Bild. Noch im *Fräulein von Scuderi* heißt es über die Titelfigur, die ja auch eine Pflegemutter ist, dass sie den „kleinen Olivier“ (822) einst „wie die zärtlichste Mutter hätschelte[...]“, dass sie ihm, auf ihrem „Schoß ihn schaukelnd, Näscherei auf Näscherei in den Mund steckte[...]“ (823).

tonios Erfahrung einer schwierigen Sohnschaft (siehe dazu weiter unten), einer nichterinnerbaren und im Wortsinne unsäglichen Kindheit, auf der Ebene des Werks nur noch in der leeren Wiederholung von Verhaltensklischees und vorgeformten Phrasen Ausdruck zu finden.

Das „widerliche[...] erdgelbe[...]“ (448) Gesicht des alten Blaunas', den Antonio ebenfalls sein „Väterchen“ (448) nennt, erinnert zudem an das offenbar grässlich entstellte Gesicht des toten Vaters von Nathanael aus Hoffmanns „Nachtstück“ *Der Sandmann* (ersch. 1816);¹³⁶ und überhaupt sind sich in diesem Punkt die Schilderungen aus *Der Sandmann* und *Doge und Dogaresse* so ähnlich,¹³⁷ dass möglicherweise auch hier von einem konkreten Rekurs ausgegangen werden kann.

Zu den *Elixieren des Teufels* stellt sich ein weiterer Bezug an der Stelle von *Doge und Dogaresse* her, wo „die Alte“, das hexenähnliche Bettelweib Margaretha, nachdem man ihr „Almosen“ zugeworfen hat, zu „kreisch[en]“ beginnt und schließlich zu Antonio sagt: „siehst du wohl die dunklen Blutflecken hier auf dem Boden? – ja Blut – viel Blut, überall viel Blut!“ (451) In den *Elixieren des Teufels* (I,3) taucht ebenfalls „ein altes zerlumptes Bettelweib“ auf, die als „Zeterhexe“ erscheint und als „die Alte“ bezeichnet wird (SW_{2/2} 102). Einer der umstehenden Bauern nennt ihren Namen: „die alte Liese“ (SW_{2/2} 101). Auch sie sieht etwas den anderen Unsichtbares auf dem Boden und beginnt, an Medardus gerichtet, zu „kreisch[en]“: „[D]er Blutbruder hat mir keinen Groschen gegeben, seht ihr nicht den toten Menschen vor mir liegen?“ (SW_{2/2} 102)

Unter genau demselben Namen, „die alte Liese“, erscheint nun auch, mit verblüffend ähnlichen Zügen versehen, eine Figur in Hoffmanns berühmtem Märchen *Der goldene Topf* (SW_{2/1} 266), dessen Abschrift am 4.3.1814, also unmittelbar vor Beginn der Arbeit an dem Roman, vollendet war.¹³⁸ Dirk Baldes entdeckt in solcherlei Namensdopplungen bei Hoffmann eine „Art von Rekursivität auf eigene Texte“: „Es hat den Anschein, als sei durch diese Namensgleichheiten ein Verbindungselement geschaffen, das ein Netz zwischen den offensichtlich unabhängigen Texten knüpft, obwohl sie formal und inhaltlich nicht viel miteinander gemein haben“,¹³⁹ sodass die „identischen Namen“ zum Teil auch

¹³⁶ Vgl. SW₃ 19: „auf dem Boden lag mein Vater tot mit schwarz verbranntem gräßlich verzerrtem Gesicht“.

¹³⁷ In beiden Texten ist der Vater bzw. das „Väterchen“ (448) tot zu Boden gestürzt; beide Male erklingt ein „laute[s] Jammergeschrei“ (449) bzw. ein „schneidende[r] trostlose[r] Jammer“ (SW₃ 19); schließlich werden daraufhin sowohl Antonio als auch Nathanael bewusstlos: „In dem Augenblick ergriff mich eine dumpfe Betäubung, mir schwanden die Sinne“ (449), und: „mir vergingen die Sinne“ (SW₃ 19). Auch die Erzählsituationen sind ähnlich: Beide, Antonio wie auch Nathanael, berichten im Nachhinein aus ihrer Kindheit.

¹³⁸ Vgl. zur Entstehung des Märchens SW_{2/1} 745-754.

¹³⁹ Baldes (2001), S. 104. Des Weiteren zu dieser so bezeichneten ‚vertikalen‘ Verwendung von Namen in den Werken Hoffmanns: ebd., S. 104-110, worunter auch die insgesamt vierfache „alte Liese“ (*Der goldene Topf*, *Die Elixiere des Teufels*,

„latente Zusammenhänge“ stifteten.¹⁴⁰ Die Namenskoinzidenzen stellen allerdings nur eines der Mittel dar, Werkzusammenhänge herzustellen. Den gleichen Namen etwa wie das Äpfelweib in *Der goldene Topf* trägt die Alte in *Doge und Dogaresse* nicht, doch verbindet die beiden Figuren manches andere. Eine korrelierte Synopse mag als Beispiel dafür genügen, wie zwischen den Texten Querverweise geschaffen werden; dabei zeichnet sich die Passage aus *Doge und Dogaresse* durch eine deutliche narrative Streckung gegenüber der früheren aus *Der goldene Topf* aus:

Doge und Dogaresse

Antonio wollte rasch fort [1], allein die Alte ergriff ihn beim Mantel [2] und rief mit schneidender Stimme [3] (452).

Tonino [4], wenn du so in mein verschrumpftes Antlitz [5] schaut, dämmert denn gar keine leise Ahnung in deinem Innern auf, daß du mich wohl in früher, früher Zeit gekannt haben könntest [6]! [...] O Tonino, [...] das Weib, das dich als Kind so zärtlich hegte und pflegte, [...] das Weib war ich. [7] (452)

Ja du bist *die* Margaretha, die mich nährte, die mich hegte und pflegte [8] (462).

Der goldene Topf:

Veronika wollte davon eilen [1], da fiel die Alte weinend und jammernd auf die Knie nieder und rief [3] das Mädchen am Kleide festhaltend [2]: Veronikchen [4], kennst du denn die alte Liese nicht mehr [6], die dich so oft auf den Armen getragen und gepflegt und gehätschelt? [7] Veronika traute kaum ihren Augen; denn sie erkannte [8] ihre, freilich nur durch hohes Alter und vorzüglich durch ihre Brandflecke entstellte [5] ehemalige Wärterin [...]. (SW_{2/1} 266)

Wenn die Alte aus *Doge und Dogaresse* also an einer Stelle berichtet, wie sie auf dem Platz „unter den Säulengängen des Pallastes feilschte um schönes Obst“ (469), dann ist damit wohl mehr als eine nur zufällige Reminiszenz an die berühmte Eingangsszene aus *Der goldene Topf* gegeben, wo ihr Gegenstück, die alte Liese, vor dem „schwarze[n] Tor“ mit einem „Korb mit Äpfeln und Kuchen“ steht, die sie „feil bot“ (SW_{2/1} 229).¹⁴¹

Immer wieder treten offenbar in Hoffmanns Opus Querverbindungen, Rückbezüge und Autoreferenzen auf; hierzu gehört auch die Wiederkehr des Formelhaften. Das Werk zitiert und reflektiert sich selbst, davon legt gerade *Doge und Dogaresse* ein besonders eindrucksvolles und deutliches Zeugnis ab. Die ganze Erzählung arbeitet mit Versatzstücken aus eigenen, früheren Texten

Klein Zaches, *Der Elementargeist*) behandelt wird.

¹⁴⁰ Ebd., S. 105.

¹⁴¹ Auch Wiele (1996), S. 280-282, bespricht bestimmte „Bezüge zum ‚Goldnen Topf‘“ in der Erzählung, indem er Parallelen „zwischen dem Erscheinen des ‚Historikers‘ in ‚Doge und Dogaresse‘ und dem des ‚Archivarius Lindhorst‘ in der Stube des Dichters gegen Ende des Märchens ‚Der goldne Topf‘“ (S. 280) verfolgt.

E.T.A. Hoffmanns. Die ewige Rückkehr einzelner Stationen wird zum Zeichen einer Wiederholung, einer Wiederkehr des Immergleichen, und damit wohl auch zum dezidierten Ausdruck einer als unüberwindbar empfundenen Erzählkrise. Allgemeiner ließe sich die Eigenrekurrenz als formelhafte Wiederkehr des Gleichen auch in Beziehung setzen zu der Erfahrung von einem Verlorensein des Individuums, des Einzelnen in der Masse, sie kündigt offenbar von der Entweihung der einstmals genuinen künstlerischen Schöpfung, von der Reproduzierbarkeit und Multiplikation des Kunstwerks und damit schließlich auch von dem Verlust der heilen Aura seiner Einzigartigkeit.

3.4.2 Sonderbeziehung: ‚Femme fragile‘ und ‚Décadence‘

Eine andere Art von literarischer Verbindung – diesmal keine eigentliche Bezugnahme, kein Rückgriff, sondern eine gleichsam vorgreifende ‚Beziehung‘ – ergibt sich in Hinblick auf das in der Erzählung entworfene Frauenbild, über das sich eine bestimmte Filiation zur Literatur der ‚Décadence‘ um 1900 herstellt. Die typische Frauengestalt der ‚Décadence‘ ist jene ‚Femme fragile‘, wie sie grundlegend von Ariane Thomalla beschrieben wurde.¹⁴² Sie ist ein äußerst empfindliches, ‚zerbrechliches‘ Wesen. Sie ist schwach, kränklich und unweigerlich einem frühen Tod geweiht. Dabei vermitteln ihre auffallende Blässe und die Abwesenheit ihres Blicks beinahe den Eindruck, als gehöre sie schon zu Lebzeiten nicht mehr ganz der diesseitigen Welt an. Sie ist weiß gekleidet und gibt dadurch eine gleichsam engelhafte Erscheinung ab. Ihre Zier besteht aus Blumen, insbesondere Lilien, mit denen sie über das letale Bild des Verfalls und des Verblühens auch als Lebewesen assoziiert ist. Sie liebt die Kunst, doch ist gerade diese für sie oft mit dem Tod verbunden; sie stirbt sozusagen der Kunst entgegen.

Die Figur Annunziata nun entspricht – über das noch zu besprechende Madonnenmotiv hinaus – erstaunlich genau jenem Frauentypus der ‚Femme fragile‘, wie er rund hundert Jahre später, in der Literatur des ‚Fin de siècle‘, in verstärktem Maße auftreten wird. Mehrmals ist von ihrem „blasse[n] Antlitz“ (476), von ihren „lilienweißen Arme[n]“ (451) und ihrer „lilienweißen [...] Stirne“ (456) bzw. von ihrer „Lilienstirn“ (482) die Rede. Sie erscheint „wie eine kranke Taube“ (461). Den „sehnächtigen Blick“ (456) richtet sie in die Ferne, als schaue sie schon in ein jenseitiges, „fernes Land“ (475). Ganz „wehmütig“ (476), mit „Perlen in den Himmelsaugen“ (475) gibt sie sich der ‚Kunst‘ hin, „den Sinn ganz zugewendet den süßen Tönen“ (474).

Bisher hat vor allem Sandro M. Moraldo auf die Gestalt der ‚Femme fragile‘ bei E.T.A. Hoffmann aufmerksam gemacht, und zwar in Bezug auf die Erzählung *Rat Krespel* und die darin vorkommende Frauenfigur Antonie: „Antonie Krespel trägt ganz die Züge einer *femme fragile*: eine kindliche junge Frau, blass, zart und

¹⁴² Vgl. Thomalla (1972). – Zum weitaus bekannteren Gegenstück der ‚Femme fragile‘, der berüchtigten ‚Femme fatale‘ vgl. die Darstellung zur „schwarzen Romanistik“ von Praz (1994) [ital. 1930], S. 167-250.

sensibel, künstlerisch begabt, dem frühen ‚schönen Tod‘ geweiht“;¹⁴³ „Hoffmanns Antonie Krespel ist sicherlich einer der möglichen Prototypen der *femme fragile*“.¹⁴⁴ Auch Barbara Neymeyr hat anhand der Erzählung *Rat Krespel* und der Frauenfigur Antonie, „mit der Hoffmann den Fin-de-siècle-Typus der *femme fragile* antizipiert“, unter anderem auf die Verbindungen zur ‚Décadence‘, insbesondere zu Thomas Mann, hingewiesen.¹⁴⁵ Mit Annunziata aus *Doge und Dogaresse* ist diesem Frauentypus bei Hoffmann nun eine neue Figur hinzugefügt.

Allgemeiner können die Erscheinungsformen der ‚Femme fragile‘ bei E.T.A. Hoffmann als frühe Anzeichen des Verfalls gedeutet werden, wie sie sich später in der Literaturgeschichte fortgesetzt und fortgeschrieben haben. Sie erscheinen als Symptome einer kranken Zeit wie auch einer gebrochenen Kunst- und Weltanschauung, denn was durch die ‚Femme fragile‘ dem Ende entgegen- treibt, ist wohl letztlich auch der Glaube an eine heile und gesunde Welt.

Zugleich beinhaltet die Gestaltung der ‚Femme fragile‘ jedoch ein deutliches Moment ästhetischer Infragestellung, da die Typisierungen, die der Autor bzw. der Text seine Figuren und seinen Erzähler entwickeln lässt, in der Gesamtschau der Erzählung letzten Endes keine eindeutige Gültigkeit beanspruchen können. Die Stereotypie von Hoffmanns Frauenbildern ist in der Forschung vielfach beobachtet worden.¹⁴⁶ Dabei bleibt allerdings wohl am jeweiligen Einzeltext zu überprüfen, ob das aufgerufene Klischee dem Figurenverhalten überhaupt entspricht und auf wen genau die Formelhaftigkeit letztlich zurückzuführen ist: auf die Figuren, auf den Erzähler oder auf den Autor bzw. den Text. Ausgehend davon, dass „bei Hoffmann die Stereotypen und Klischees vor allem deshalb so klar zutage treten, weil er sie bewußt zuspitzt, überspitzt, zitiert, parodiert“,¹⁴⁷ wird schließlich erkennbar, dass der Autor bzw. der jeweilige Text vielerorts ein zerstörerisches Spiel mit den überkommenen Bildern und Formeln treibt. In *Doge und Dogaresse* jedenfalls ist neben bzw. nach Figuren wie Bodoeri, der ein bewusst stilisiertes Bild seiner Großnichte entwirft, in letzter Instanz der Erzähler für die Typisierung verantwortlich, der schließlich auch Annunziata unwillkürlich zum Engelsbild verklärt, obwohl ihr eigentliches Handeln mit dieser Engelhaftigkeit, wie gesehen, gar nicht in Einklang zu stehen scheint. Es sind erotische Männerphantasien und patriarchalische Herrschaftsträume, die sich im Diskurs der Figuren und des Erzählers zugleich artikulieren und etablieren. Nicht von ungefähr verfügt der Binnenerzähler ausdrücklich über „eine wohltonende Männer-

¹⁴³ Moraldo (2002), S. 79.

¹⁴⁴ Ebd., S. 87. – Vgl. auch Thomalla (1972), S. 18, die in „E.T.A. Hoffmanns kränklicher Antonie“ bereits einen „erste[n] Höhepunkt in der literarischen Geschichte dieser Gestalten erreicht“ sieht.

¹⁴⁵ Neymeyr (2003), hier S. 94.

¹⁴⁶ Vgl. u.a. Schmidt (1988); unter Annahme einer zeitlichen Entwicklung in den Romanen Harper (1995); mit kritischer Note Röder (2002). Allgemein zur Frauengestalt bei Hoffmann Grob (1984). Zum (zweischneidigen) Motiv der „Schlangenfrau“ v.a. im *Goldenen Topf* Schilling (1987) [1984], S. 207-231.

¹⁴⁷ Steinecke (1997b), S. 307.

stimme“ (430), die offenbar imstande ist, die zu Grunde liegenden komplexen Sachverhalte erfolgreich, wenn auch unbewusst, zu überfärben. Mit dem tatsächlichen Verhalten Annunziatas aber wollen diese Überformungen nicht so recht zur Deckung kommen. Die Äußerungen der Figuren sowie des Erzählers als des Vertreters einer auktorialen Ordnung werden hier ein weiteres Mal vom Text selbst unterlaufen, die Unzulänglichkeit der (männlichen) Narration bloßgestellt und dadurch zugleich auch das auf diese Weise vermittelte Frauenbild seiner Eindeutigkeit entzogen.¹⁴⁸

3.4.3 „In einem fernen dunklen Spiegel“ – Antizipationen und Selbstverweise

Die Erzählung *Doge und Dogaresse* ist in auffallend hohem Maße von Antizipationen und Vorwegnahmen geprägt. Zu einem gewissen Teil geht dies auf die Figur des Bettelweibes, der alten Margaretha, zurück, die ihrer eigenen Aussage nach eine prophetische „Gabe“ besitzt und im Laufe der Erzählung immer wieder Vorausdeutungen auf „künftige Ereignisse“ (454) ausspricht, welche allerdings, wie gesehen, beileibe nicht alle aufgehen. Doch auch von ihren Prophezeiungen abgesehen lassen sich im Text eine ganze Reihe von Antizipationen entdecken, die das spätere Geschehen bereits in sich enthalten. So deutet etwa die Schilderung des prachtvollen Einzugs des Herrschers Schiffes als Zeichen der Machtübernahme Falieris zugleich schon auf das blutige Ende des Dogen hin. Über die Ankunft des Bucentoro heißt es gegen Anfang der Erzählung: „Umringt von tausend Barken und Gondeln schien er, sein fürstlich kühnes Haupt erhoben, zu gebieten über ein jubelndes Heer, das mit glänzenden Häuptionen aufgetaucht war, aus dem tiefen Meeresgrunde“ (438). Bernard Dieterle hat bereits nachgewiesen, dass diese Beschreibung durch die Evokation von „Haupt“ bzw. „Häuptionen“, in Verbindung auch mit dem „Schein“, der „immer blutiger und blutiger“ wird (438), die Enthauptung Falieris am Ende der Erzählung vorwegnimmt.¹⁴⁹ Darüber hinaus taucht der Bildkomplex des „Hauptes“ aber noch an zahlreichen anderen Textstellen auf. Letztlich wird die gesamte Erzählung, was bisher unentdeckt geblieben ist, von solchen inneren Verweisen und Korrespondenzen strukturiert.

Am Ende der Erzählung heißt es über die Enthauptung der Verschwörer: „Der Rat der Zehen hatte noch in derselben Nacht das Todesurteil über die Häupter der Verschworenen, die ergriffen worden, gefällt“, sodass man auch „des alten Falieri graues Haupt fallen sah“ (480). Über den Bildkomplex des Hauptes wird

¹⁴⁸ Vgl. in ähnlicher Richtung bereits Asche (1985), S. 59-171, hier z.B. S. 169: „Bei Hoffmann verschiebt sich der Ort des Schreibens vom Kündler und Produzenten der Wahrheit zum Imitator verschiedener Redeweisen. [...] Hoffmanns Texte, die diese Rede der Wahrheit, die sich nur über Ausschlußmechanismen herstellt, imitieren und zersetzen, entziehen sich den Gewißheiten des Geschlechts“.

¹⁴⁹ Vgl. Dieterle (1995), S. 144f., hier S. 145: „dieses eröffnende Schauspiel läßt sich als symbolische Vorwegnahme der blutigen Enthauptung lesen.“

dieses Ereignis nun im Text von Beginn an insgeheim angekündigt. In der Erzählung kommt der sonst doch eher selten anzutreffende Begriff „Haupt“ in der Bedeutung von „Kopf“ erstaunlich häufig vor.¹⁵⁰ Darunter bezieht er sich mehrmals direkt auf den Dogen, wobei die letzte – bereits zitierte – Erwähnung „des alten Faleri graues Haupt“ und dessen ‚Fall‘ betrifft (480), während die anderen Textstellen ebendiese Szene leitmotivhaft im Verborgenen schon vorbereiten:

[S]o kam es denn, daß dergleichen [kleine Fischerkähne] von allen Seiten herbeieilten, um das teure Haupt des würdigen Marino Faleri zu retten. (439) Trägst du dein Haupt nicht so aufrecht, gehst du nicht mit solchem festen Schritt einher wie vor vierzig Sommern? (442) Die Signorie verließ ihre Plätze und nur den alten Marino Bodoeri sah man, wie er sich unter das Volk mischte, voller Eifer von der schweren Beleidigung sprach, die dem Haupte des Staats widerfahren [...]. (468) Die Signorie war längst unzufrieden mit einem Haupt, das, statt die gerechten Erwartungen des Staats zu erfüllen, täglich bewies, wie der kriegerrische zornige Mut in dem erkalteten Herzen des abgelebten Greises nur dem Kunstfeuer gleicht [...]. (468) [S]o fiel der Rechtsspruch aus, der den alten Faleri aufs neue und stärker erbitterte gegen eine Signorie, die statt das Haupt zu schützen, ihm widerfahrne Kränkungen nur als Vergehen der leichtesten Art zu bestrafen sich unterstand. (468f.) [D]a erhob der alte Faleri das Haupt und sprach, indem er mit stolzen Blicken umher-schaute [...]. (473)¹⁵¹

Und wenn es in der Erzählung über die Unternehmungen des Michael Steno heißt: „die ewige Macht des Himmels wollte, daß solche trügerische Tücke zurückfallen mußte auf das Haupt des boshafte Urhebers“ (457), dann ist damit zugleich auch das Ende Marino Faleris vorweggenommen, der für den tückischen Verrat an der Republik zum Schluss im wörtlichsten Sinne den Kopf hinhalten muss.

Weitere Korrespondenzen innerhalb des Textes zeigen sich, wenn man den finsternen zweiten Teil der Schilderung von des Dogen Ankunft in Venedig mit dem Untergang Antonios, Annunziatas und Margarethas am Schluss der Erzählung vergleicht. Eine synoptische Darstellung ergibt, dass die frühere Textstelle, der Einzug des Dogen, bis in den Wortlaut hinein das Ende der Liebenden bereits vorab enthält:

Ein dumpfes Sausen ging durch die Lüfte und wie ein furchtbares Echo hallte es wieder aus der Tiefe des Meers. (438)

Da begann es seltsam zu pfeifen und zu sausen in hoher Luft [...], der fröhliche Liebesbote sank herab in die schwarze Tiefe voll dumpfer Donner. (481)

¹⁵⁰ Insgesamt 23x, die Verbindung „Haupthaar“ (2x) ausgenommen.

¹⁵¹ Überdies weisen der drittletzte und der vorletzte Satz auch schon untereinander gewisse Parallelen in Bau und sprachlicher Struktur auf.

Der Bucentoro [...] schwankte hin und her. (438)

Der Sturm kam daher gefahren auf schwarzen Wolken und hüllte Alles in dicke Finsternis ein, während aus dem brausenden Meere höher und höher die Wellen wie zischende schäumende Ungeheuer emporstiegen und Alles zu verschlingen drohten. (438)

Hoch auf und nieder flog die Barke. (482)

Der Sturm erhob sich und jagte die düstern, zusammengeballten Wolken mit zornigem Toben vor sich her. (481f.) Da streckte das Meer [...] die schäumenden Wellen wie Riesenarme empor, erfaßte die Liebenden und riß sie samt der Alten hinab in den bodenlosen Abgrund! (482)

Das Ende der Erzählung, der Untergang auf offener See, wird im Text auch durch manch andere Wendung vorweggenommen. So behauptet Antonio etwa, dass all seine „Gedanken sich verlaufen wie in ein düstres nächtiges Meer“ (455), wodurch er, ohne es zu wissen, bereits sein eigenes Ende in den dunklen Gewässern ankündigt, was sich zudem noch einmal in den Schilderungen der Maschinenseile über dem Wasser wiederholt, die Antonios finsternes ‚Schicksal‘ ebenfalls vorwegnehmen: „Andere Seile mittelst deren die Maschine angezogen wurde, verloren sich in die Nacht“ (466). Überhaupt antizipiert die Bewegung der „Maschine“, die Antonio am Giovedì grasso „hinab ins Meer“ reißt (467), seinen bevorstehenden Tod in der See.¹⁵² Auch Antonios Drohung gegenüber Pietro, dass er „ihn herabreißen werde ins Meer“ (472), kündigt letztlich nur von seinem eigenen baldigen Untergang in den Fluten, während der von Antonio selbst in einem Moment der Liebesverzweiflung entworfene Todesplan, „fort – fort aufs Meer“ (476), sich nachher nur in einem allzu wörtlichen Sinne für ihn erfüllt. Wenn Pietro seinerseits kurz vor der Ergreifung der Verschworenen ausgerechnet „den Gefängnissen gegenüber“ erscheinen muss (472), dann wirkt das wie eine Vorausdeutung auf das Kommende, die bereits an das Scheitern des Verschwörungsplans gemahnt. Annunziata wiederum klagt an einer Stelle theatralisch: „Muß ich denn nicht auch sterben des bittersten Todes?“ (476), und weiß gar nicht, wie recht sie damit hat. Auch der „Abgrund“ (482), der die Liebenden mitsamt der alten Margaretha, deren Rat sie befolgen, am Ende verschlingt, wird schon lange vorher im Text präfiguriert, wenn Antonio zu ebenjener Alten sagt: „[W]illst du mich betören, entsetzliches Weib, daß irgend ein wahnsinniges Streben mich in den Abgrund schleudert?“ (451f.) Und wenn Bodoeri gegenüber Falieri vom Meer als von einem „falschen Weib[...]“ spricht, das „in steter Treulosigkeit immer und immer sich neu vermählend die Ringe nicht empfängt als treues Liebespfand“ (441), dann mag dies – ganz entgegen der eigentlichen Aussageinten-

¹⁵² Umgekehrt, aber im Grunde mit ganz ähnlichem Ergebnis, legt Feldt (1982), S. 125f., dar, dass die gesamte Maschinenszene auf dem Markusplatz eine ‚Wiederholung‘ der vorangegangenen Pinienwald-Sequenz vorstelle, indem der „Erzähler“ hier „auf bereits bekannte Inventare und die bereits bekannte Geschnehniskonstruktion“ zurückgreife (S. 126).

tion Bodoeris – unterschwellig bereits auf eine spätere Untreue seiner Nichte Annunziata deuten, deren Porträtierung als besonders „treue“ (443) Braut, wie gesehen, nicht unanzweifelbar ist. Merkwürdig ist schließlich auch, dass die alte Margaretha Antonio einmal „bei den süßesten Namen“ nennt (461) und später Antonio selbst wiederum Annunziata „mit den süßesten, zärtlichsten Namen“ ruft (481). Dabei können all die Übereinstimmungen und Antizipationen im Text, von denen hier im Grunde nur ein Bruchteil dargestellt werden kann, wohl kaum einem bloßen Zufall angerechnet werden; vielmehr scheint es doch, dass der Text systematisch Selbstbezüge aufbaut und dadurch immanent ein ganzes Verweisungsnetz ausbreitet.

Eine versteckte Ankündigung des Erzählungsendes liegt – außer in dem bedeutungsreichen Inselnamen „Giudekka“¹⁵³ – auch in dem textinternen Bezug auf Gotthilf Heinrich Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (Dresden 1808), auf den Lothar Pikulik sowie Melanie Klier bereits hingewiesen haben.¹⁵⁴ An einer Stelle der Erzählung sagt die alte Margaretha zu Antonio: „aus dem Blut entsprossen Rosen, schöne rote Rosen zum Kranze für dich – für dein Liebchen. [...] Und Myrten kannst du pflücken im süßen Abendrot, Myrten für die Braut“ (451). In der dritten Vorlesung seiner *Ansichten* führt Schubert aus: „Die Blumen der Liebe – Myrten und Rosen, deuteten in den Mysterien auf den Tod. So erschienen Liebe und Tod, das seeligste Streben des Gemüths und der Untergang des Individuums vereint“ (GHS:ANN 73). In dem Bezug gestaltet sich somit bereits eine verborgene Vorausdeutung auf das Ende der Erzählung und den Untergang im so genannten ‚Liebestod‘.

Werkinterne Korrespondenzen gehen auch von zwei Textstellen aus, die jeweils Antonios spätere Reaktionen antizipieren bzw. auf die Antonios Handlungen in gewissem Sinne antworten, obwohl die Schilderungen zunächst eigentlich völlig unabhängig voneinander sind, sich auf ganz unterschiedliche Situationen beziehen und verschiedenen Kontexten entstammen. Die erste [1a] betrifft die Bedrohung Venedigs durch den Feldherrn Doria, findet aber eine verblüffende Entsprechung in der späteren Beschreibung von Antonios Verfassung [1b]; die zweite [2a] bezieht sich metaphorisch auf die Ratlosigkeit der „Senatoren“ (432) nach dem plötzlichen Tod des Dogen Dandulo mitten in Zeiten des Krieges, sie entspricht aber bis ins Detail genau der konkreten Rettungsfahrt Antonios, als später der neue Doge in Seenot geraten ist [2b]:

Alle Mannschaft, jeder der nur vermochte die Arme zu rühren, griff zur Waffe oder zum Ruder. (431) [1a]

Sieh nur, wie ich den Arm schon zu schwingen vermag – nun will ich wieder tapfer rudern! (437) [1b]

¹⁵³ Vgl. 3.2.3.

¹⁵⁴ Vgl. Pikulik (1987), S. 129f., sowie Klier (2002), S. 78.

Wo einen Mann finden, der jetzt mit
kräftiger Hand das lose Steuer zu er-
greifen und richtig zu lenken ver-
mag? (432) [2a]

Er sprang in den Kahn, machte ihn
frei, ergriff das Ruder, das er darin-
nen fand und stach kühn und mutvoll
hinaus in die See, geradezu auf den
Bucentoro. (438) [2b]

Die Korrespondenzen zwischen diesen Textstellen reichen sowohl in ihr inhaltliches Zentrum als auch bis in den Wortlaut. [1a]/[1b]: „Arme“/„Arm“, „vermochte“/„vermag“, „Ruder“/„rudern“; [2a]/[2b]: „ergreifen“/„ergriff“, „mit kräftiger Hand“/„kühn und mutvoll“, „das lose Steuer“/„das Ruder, das er darinnen fand“, „richtig zu lenken“/„geradezu auf den Bucentoro“. Dabei vollzieht sich zwischen [2a] und [2b] eine auffallende Verschiebung von bildlicher zu wörtlicher Bedeutung, da das Steuern des Schiffes in [2a] allein metaphorisch gemeint ist, als Führen der Republik, während es in [2b] plötzlich in einen völlig anderen, konkreten Sinn hinübersetzt erscheint. Dieses Gleiten von Bedeutung erweckt ganz den Anschein, als werde hier ein semantisch destruktives Spiel getrieben mit der Auslegung von Sprache und mit der (Fehl-)Interpretation von figürlicher Rede. Im Übrigen durchzieht die Schiffsmetaphorik, das Bild vom Steuern der Republik, auch an anderen Stellen die Erzählung, die Metapher erscheint nachgerade als eines ihrer Leitmotive. So wird beispielsweise noch Falieri zum Dogen von Venedig gewählt, um „allem Ungemach zu steuern“ (433).

Auffallende Rekurrenzen ergeben sich auch zwischen den beiden Bezugnahmen auf das Kolbe-Bild, d.h. zwischen der Gemäldedeskription zu Beginn der Erzählung und seiner narrativen Umsetzung im späteren Verlauf der Geschichte. Dabei geben diese Spiegelungen innerhalb des Textes zugleich auch elementare Erkenntnisse zur Erzählsituation preis. Die Korrespondenzen zwischen den beiden Bildbeschreibungen sind trotz ihrer exponierten Stellung letztlich ebenso Teil eines internen Verweissystems wie die übrigen Verknüpfungen in der Erzählung; sie gehen, wie bereits in den anderen Fällen, bis in die Sprache hinein:

[...] *sie* ein junges Weib, sehnsüchtige Trauer, träumerisches Verlangen im Blick, in der ganzen Haltung.

[...] Annunziata sprachlos, den tränschweren Blick in ein fernes Land gerichtet, wie im Traume neben ihm [...].

Hinter ihnen eine ältliche Frau und ein Mann, der einen aufgespannten Sonnenschirm hält.

Unterdessen war ein Mann, der einen Sonnenschirm trug und eine Frau heran getreten [...].

Seitwärts an der Balustrade stößt ein junger Mensch in ein muschelförmig gewundenes Horn und vor derselben im Meer liegt eine reich verzierte mit der venetianischen Flagge geschmückte Gondel [...]. (429)

Ein junger Mensch in Schifferkleidung stieß in ein muschelartig gewundenes Horn, daß die Töne weit über das Meer hin hallten. Auf dies Zeichen näherte sich eine andere Gondel. [...] (475)

Die zweite Schilderung stellt sozusagen eine erzählerische Wiederaufnahme der ersten Bildbeschreibung dar. Dadurch jedoch, dass die beiden Passagen einerseits von zwei verschiedenen Erzählern vorgetragen werden, andererseits ihre Übereinstimmungen aber zum Teil bis in den Wortlaut reichen, wird eine grundlegende Frage zur Erzählsituation des Textes aufgeworfen: Wie kann der Binnenerzähler, der Mann im „grauen Mantel“ (430), der die zweite Schilderung entwirft, dies in enger Anknüpfung und teils sogar mit denselben Worten tun wie der übergeordnete Rahmenerzähler, der die erste Beschreibung liefert (noch bevor der Mann im grauen Mantel überhaupt in Erscheinung tritt) und der von ihm eigentlich völlig unabhängig ist? Die beiden Auszüge gehen im Grunde auf zwei ganz unterschiedliche Erzählinstanzen zurück, und doch ergeben sich hier eindeutige Bezugnahmen. Darauf, dass diese Problematik aber nicht etwa aus einem Schreibunfall, einem Missgeschick des Autors resultiert, sondern ganz im Gegenteil in der Textkonzeption selbst verankert ist, weisen zwei Faktoren hin.

Zum einen sticht die spätere Schilderung, die narrative Bildumsetzung, im Diskurs des Binnenerzählers merkwürdig hervor. Sie wirkt im Erzählverlauf geradezu aufgesetzt und plakativ,¹⁵⁵ sodass hier ganz der Eindruck entsteht, als habe sich ein fremdes Element von außen her in die Erzählerrede eingeschoben. Überdies wird mit der Bildumsetzung die gewohnte Erzählsicht verlassen: Bisher stand – zumindest in der Antonio-Handlung – prinzipiell der männliche Protagonist im Mittelpunkt, er wurde gleichsam in Nahaufnahme fokussiert; hier aber tritt beobachtende, registrierende Distanz ein, die Perspektive schwenkt gleichsam in die Totale, in die Gesamtaufnahme, sodass es sogar unklar bleibt, wo sich Antonio in dem Moment überhaupt befindet, er tritt erst nach der Bildbeschreibung wieder in den Vordergrund: „Antonio konnte kaum den andern Abend erwarten“ (475).

Zum anderen lassen sich bei genauerem Hinsehen noch weitere Spiegelungen zwischen Rahmen- und Binnenerzählung entdecken. So werden zur Charakterisierung des Dogenpaares an einer Stelle der Binnengeschichte eine ganze Satzstruktur sowie die dazugehörenden Personenmerkmale aus der früheren Bildbeschreibung der Rahmensituation wieder aufgenommen:

er ein Greis mit grauem Bart, sonderbar gemischte Züge [...] im braunroten Gesicht; *sie* ein junges Weib, sehnstüchtige Trauer, träumerisches Verlangen im Blick, in der ganzen Haltung. (429)

Er, zwar stark und robust genug, aber mit greisem Bart, tausend Runzeln im braunroten Gesicht [...]; Sie, die Anmut selbst, [...] unwiderstehlichen Zauber im sehnstüchtigen Blick [...]. (455f.)

Die wortgenaue Wiederholung der Er-Sie-Struktur mitsamt den entsprechenden Personencharakteristika stellt ein Eindringen von fremden Elementen in die Bin-

¹⁵⁵ Dieterle (1988), S. 73, bemerkt zudem: „Das Bild ist lediglich eine Szene unter vielen anderen, ja es spielt sogar handlungsmäßig eine nur geringe Rolle“, was den künstlichen Charakter der Bildumsetzung noch untermauert.

nengeschichte dar, d.h. von Elementen, die der Erzähllhierarchie zufolge dort eigentlich nicht sein können. Ein weiteres solches ‚Eindringen von außen‘ in den Binnenbericht manifestiert sich in Hinblick auf den Erzählort und die Erzählsituation.

Erzählort der Binnengeschichte, also der Raum, wo die Binnenerzählung vorgetragen wird, ist „ein entferntes Zimmer“ in den Ausstellungsräumen der Akademie: „Die Freunde traten mit dem Fremden in ein entferntes Zimmer, wo er ohne weitere Vorrede in folgender Art begann“ (431). Dieses „Zimmer“ in der Galerie ist freilich nicht Teil der Binnenhandlung, sondern gehört zu der höheren Ebene der Rahmenwelt, die überhaupt erst den Schauplatz für das Vortragen der Binnenerzählung abgibt, d.h.: Der Satz „Die Freunde traten mit dem Fremden in ein entferntes Zimmer“ wird logischerweise nicht vom Binnenerzähler, der ja selbst dieser ‚Fremde‘ ist, sondern vom übergeordneten Rahmenerzähler geäußert; der Binnenerzähler hingegen, der nur als eine Figur in der Geschichte des Rahmenerzählers erscheint, kann diesen Satz nie gehört haben. Nun wird aber genau diese Situation, weitestgehend mit demselben Wortlaut, in der Binnengeschichte selbst wiederholt. Dort sind nämlich Bodoeri und Antonio ebenfalls „in ein entferntes Gemach getreten“ (477), wo ihnen dann eine dritte „Gestalt“, Nenolo, zur ‚Erklärung‘ eine Geschichte erzählt (477f.). Die Beschreibungen des jeweiligen Auftritts dieses hier wie dort als Erzähler erscheinenden dritten Mannes, d.h. des Fremden und Nenolos, stimmen bis ins Detail miteinander überein, obwohl sie auf völlig unterschiedliche und eigentlich voneinander getrennte Erzählinstanzen (den übergeordneten Rahmenerzähler einerseits, den Binnenerzähler andererseits) zurückgehen:

Von den Freunden unbemerkt hatte sich hinter ihnen ein Mann hingestellt von hohem edlen Ansehn (430).

Aus dem dunklen Hintergrunde des Zimmers trat eine hohe edle Gestalt hervor. (477)

Selbst die „Galerie“, die ja überhaupt erst den Erzählort für die Binnengeschichte in der Rahmenhandlung abgibt, ist in dieser ‚Mise en abyme‘ in die Binnenhandlung mit hineinverlagert, allerdings nicht als Gemäldegalerie wie in der Rahmenhandlung, sondern – in gleichsam spielerischer Aufnahme der Zweitbedeutung des Begriffes – als eine „Galerie“ im „herzoglichen Palast“: „In der zweiten Galerie rechts der großen Treppe“ (476) stößt Antonio auf Bodoeri, der ihn dann „in ein entferntes Gemach“ führt. Es handelt sich bei dieser Szene also um eine detailgenaue Reproduktion der früheren Schilderung: Innerhalb der Binnengeschichte kommt es zu einer Szene, die exakt dieselbe Situation abbildet, die auch in der Welt außerhalb, in der höheren, extern liegenden Realität der Rahmengeschichte, vorherrscht und die das Erzählen der Binnengeschichte überhaupt erst ermöglicht. Durch die Spiegelung zwischen Rahmen- und Binnenerzählung vollzieht sich allerdings ein Bruch zwischen den verschiedenen Fiktions- und Handlungsebenen: Der fiktionale Rahmen, der die unterschiedlichen Wirklichkeitsschichten voneinander trennt, wird durchstoßen, Durchgänge tun sich auf, Sprünge zwischen den prinzipiell unvermittelbaren Realitätsebenen werden

sichtbar. Das bedeutet hier aber zugleich auch, dass der Binnenerzähler, der Mann im grauen Mantel, offenbar nicht ganz Herr seiner eigenen Geschichte ist: Fremde Elemente dringen in seine Rede ein, Szenen, Bilder und Worte werden eingespielt, von denen er nichts wissen kann. So schnell der „Mann im Mantel“ auch wieder aus der Erzählung verschwunden ist, sobald er seine Aufgabe erfüllt hat,¹⁵⁶ so wird an ihm doch exemplarisch vorgeführt, dass da jemand eine Geschichte erzählt, deren er nicht Meister ist, die ihm entgleitet und die über weite Teile geradezu fremdbestimmt erscheint. Gleiches gilt aber auch für die Figuren der Erzählung. Bei seiner Einführung in die Geschichte wird der Protagonist Antonio vor einem stillen Hintergrund gezeigt: „Alle Arbeit ruhte, das Getöse des Gewerbes schwieg“ (435). Später aber kehrt das gleiche Szenenbild zurück, nur sind diesmal die vormaligen Worte des Erzählers unmerklich in die Rede der Figur Antonio selbst übergegangen: „Alles Geschäft ruhte, auf dem Rialto lag Alles in toter Betäubung“ (448), heißt es an einer Stelle von Antonios Erinnerungen, obwohl diese Szenerie offensichtlich nicht seinen eigenen Erinnerungsbildern angehört. Damit ist auch schon durch die Erzählsituation jener grundlegenden Fremdheit des Menschen Gestalt verliehen, die, als Fremdbestimmtheit wie als Selbstentfremdung, insgeheim eines der großen Themen der Erzählung abgibt. Wenn in *Doge und Dogaresse* die Personen „mit ganz seltsamer fremder Stimme“ reden (451) und noch Antonio fragt: „was geschah in meinem Leben, das noch jetzt wie ein mächtiger Zauber aus fremder unbekannter Welt mein ganzes Selbst unwiderstehlich beherrscht“ (455), dann sind damit Daseinserfahrungen des modernen Menschen ausgesprochen, dem nicht nur die Welt, sondern der auch sich selbst mit einem Male fremd erscheint und gleichfalls erkennen muss, dass er über seine eigene Rede wie über seine persönlichen Erinnerungen nicht mehr frei zu walten imstande ist, dass sich der Augenblick, noch während er ihn wahrnimmt, im Spiegel seiner Welt bereits verzerrt hat.

Paradigmatisch manifestiert sich die Antizipationsstruktur, die den gesamten Text durchwaltet, in einer geradezu endlosen Kette von Vorwegnahmen des Erzählungsendes. Der Untergang der Protagonisten am Schluss wird im Wesentlichen durch drei Naturgewalten herbeigeführt, nämlich durch die Elemente Wind/Luft, Feuer und Wasser. Zunächst erhebt sich, als Antonio und Annunziata auf See sind, ein fürchterlicher „Sturm“: „Da begann es seltsam zu pfeifen und zu sausen in hoher Luft [...]. Der Sturm erhob sich und jagte die düstern, zusammengeballten Wolken mit zornigem Toben vor sich her“ (481f.). Dann kommt das ‚leidenschaftliche Feuer‘ zum Ausbruch, das sich in Antonios „glühenden Küssen“ und Annunzias „Inbrunst der seligsten Liebe“ (482) dartut und das metaphorisch mit der Naturgewalt des brennenden Elementes verbunden ist. Zuletzt verslingt die ‚Liebenden‘ das Wasser: „Da streckte das Meer, die eifersüchtige Witwe des enthaupteten Falieri, die schäumenden Wellen wie Riesenarme empor, erfaßte die Liebenden und riß sie samt der Alten hinab“ (482). Die Todesgefahr und die letale Gewalt, die in dieser letzten Szene der Erzählung von den drei Na-

¹⁵⁶ Vgl. 482: „Als der Mann im Mantel auf diese Weise seine Erzählung geendet hatte, sprang er schnell auf und verließ mit starken raschen Schritten das Zimmer.“

turelementen Wasser, Feuer und Wind/Luft ausgeht, wurde im Grunde bereits seit Beginn der Geschichte angekündigt. Das Ende der Erzählung ist gleichsam schon von Anfang an in ihr enthalten, in unzähligen Antizipationen werden die drei bedrohlichen Naturgewalten herbeizitiert und damit jenes letzte Naturschauspiel nahezu hundertfach vorweggenommen. Dabei sind die jeweiligen Elemente in den vorangegangenen Teilen der Erzählung auch weitestgehend mit denselben Bedeutungen und Konnotationen versehen wie in der Schlusszene, so erscheint etwa das „Feuer“ fast ausschließlich metaphorisch als ‚Feuer‘ der Gefühle (Liebe, Zorn etc.) oder als ‚Glut‘ der Leidenschaften. Diese Vorverweise treten im Text in solch großer Zahl auf, dass hier lediglich eine Auswahl wiedergegeben werden kann:

Wasser	Feuer	Wind/Luft
„aus den Fluten“ (429)	„die lodernden Flammen“ (436)	„wie sie der Welt gebietend in den Lüften flattert“ (430)
„in das schäumende Meer niederdonnerten“ (431)	„das Gold glüht in lichten Flammen“ (438)	„im leeren Luftraum treibende Nebel“ (430)
„hinein in das Meer“ (435)	„so, daß Alles in lodernden Flammen stand“ (438)	„hoch aus in die Lüfte“ (433)
„meinen Leichnam ins Meer zu werfen“ (435)	„blitzten Funken aus den Augen“ (440)	„Flaggen im schwarzen Meere wehten“ (433)
„aus dem tiefen Meeresgrunde“ (438)	„in den Flammengebilden der Wolken“ (451)	„Stimmen verhallten nun“ (433)
„wie ein furchtbares Echo hallte es wieder aus der Tiefe des Meers“ (438)	„daß jeder feurige Jüngling von der Signorie aufloderte in hellen Flammen“ (456)	„erhalten die Lüfte“ (434)
„aus dem brausenden Meere“ (438)	„in wildem Liebesfeuer entbrannt“ (456)	„Ein dumpfes Sausen ging durch die Lüfte“ (438)
„Wellen wie zischende schäumende Ungeheuer“ (438)	„die funkensprühenden Augen“ (458)	„Der Sturm kam daher gefahren auf schwarzen Wolken und hüllte Alles in dicke Finsternis ein“ (438)
„die brausenden Wellen“ (439)	„ein glühender Dolchstich“ (461)	„Gleich zerstäubtem Gefieder“ (438)
„hinabschleudernd in die Wellen“ (441)	„der mächtige Liebesfunke“ (464)	„unfähig dem Sturme zu widerstehen“ (438)
„das kalte, feuchte verräterische Element“ (441)	„stets neue Flammen“ (464)	„hörte man durch den Sturm das Angstgeschrei der Bedrängten“ (438)
„ins Meer verlockte“ (442)	„die brennende Glut zu löschen“ (465)	„will nicht mehr halten gegen Wind und Wetter“ (445)
„so läge ich längst im Meeresgrunde“ (445)	„vom Feuer“ (466)	
„mich trostlos hinabstürzen		

Wasser	Feuer	Wind/Luft
in das Meer“ (452)	„im flammenden Wieder- schein von tausend lodern- den Blitzen“ (466f.)	„das Geflüster des Nacht- windes“ (451)
„wie in ein düstres nächtli- ges Meer“ (455)	„durch die knisternden zischenden Flammen des Kunstfeuers“ (467)	„aus den Lüften“ (460)
„der große Seeheld, den das Meer verschlang“ (462)	„faßte ihn wie mit glühen- den Armen der brennende Schmerz“ (467)	„aus dem hohen Himmel“ (463)
„dem ahnungsvollen Sausen des Meers“ (464)	„glühende Küsse“ (467)	„in den Wolken“ (464)
„in den eiskalten Wellen“ (465)	„in glühendem Zorn“ (467)	„die Luft, das Gestade erdröhnte von brausenden wirbelnden Donnern“ (467)
„er wäre hineingesprungen in das Meer“ (465)	„Feuer“ (469)	„mit des Sturmwindes Schnelle“ (467)
„die kalte böse Flut“ (474)	„wie die Augen funkelndes Feuer blitzten“ (471)	„auf in die Lüfte“ (467)
„hinab ins Meer“ (467)	„den Flammen gebietet“ (473)	„schwebte er“ (467)
„ihn herabreißen werde ins Meer“ (472)	„von Stolz und Übermut entflammten“ (479)	„die gefährliche Luftfahrt“ (471)
„fort – fort aufs Meer“ (476)	„mit glühenden Küssen“ (481)	„bis der Gesang wie im Hauch des Windes starb“ (474)
„in dem Meeresgrunde begraben“ (477)		„auf in den Himmel“ (481)

Analoges ergibt sich auch bei einer thermographischen Analyse des Textes.¹⁵⁷ Die lebensbedrohliche ‚Kälte‘ des Wassers und die gefährliche ‚Hitze‘ der Leidenschaften, die schließlich zum tödlichen Ende führen, werden in der Erzählung schon von Beginn an präfiguriert; in Verbindung mit den Komplexen ‚Kälte‘ und ‚Hitze‘ treten nach den Assoziationsstrukturen, die den gesamten Text durchwal-ten, dabei jeweils die ‚kalte‘ Farbe Blau und die ‚brennende‘ Farbe Rot auf.¹⁵⁸ Hier nur einige wenige Beispiele aus der Erzählung:

¹⁵⁷ Zur Durchführung einer ‚thermographischen Analyse‘ von Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* vgl. Brantly (1982).

¹⁵⁸ Zu einer ‚Farbanalyse‘ in Bezug auf Hoffmanns *Nachtstücke* vgl. Charue-Ferrucci (1998) [frz. 1992].

Kälte (blau)	Hitze (rot)
„die bläulich gefrorenen Wangen“ (441)	„sein brennendes Auge, das Glührot auf Nase und Wangen“ (433)
„den eisigen Busen eines falschen Weibes“ (441)	„ein ganzer Vesuv voll Glut“ (441)
„der Winter, so rau und kalt“ (441)	„die heiße Stirn“ (450)
„Eis und Schnee“ (442)	„in toller Hitze am Fronleichnamsfeste“ (457)
„deine blauen Lippen, [...] dein struppiges eisgraues Haar“ (452)	„brennende Qualen der Hölle im Herzen“ (458)
„seine eiskalte Brust“ (456)	„indem höheres Rot auf seinen Wangen leuchtete“ (463)
„ein dunkles kühles Pinienwäldchen“ (462)	„heiße Tränen [...] fielen brennend auf meine Wangen“ (463)
„in dem erkalteten Herzen“ (468)	
„in dem eiskalten Schoß der Gattin da unten“ (474)	

Durch die zahllosen Antizipationen wird das Ende der Erzählung, lange bevor es eingetreten ist, schon gleichsam endlos ‚wiederholt‘. Sie, die Antizipationen, werden damit auch zum Zeichen einer Literatur, die im wahrsten Sinne auf sich selbst verweist.

Etwas ganz Ähnliches hat Jean Ricardou auch bei seinen Ausführungen zum *Nouveau Roman* dargelegt, wo er in Hinblick auf Michel Butors *L'Emploi du temps* (1956) eine ganze Liste von Flammen- und Rauch-Metaphern erstellt, die sich von Anfang bis Ende durch den Roman ziehen und die – als hundertfach zersplitterte ‚Mise en abyme‘ – um den zentralen Aspekt des Brandes kreisen, den sie gleichsam endlos reproduzieren.¹⁵⁹ Über die zerstörerische Gewalt, die die Antizipation als eine Form der ‚Mise en abyme‘ auf den Text ausübt, schreibt Ricardou:

C'est par le microscopique dévoilement du récit global, donc, que la mise en abyme conteste l'ordonnance préalable de l'histoire. Prophétie, elle perturbe l'avenir en le découvrant avant terme, par anticipation.¹⁶⁰

Dasselbe geschieht bereits in Hoffmanns Erzählung, und wenn Ricardou später in Bezug auf seinen eigenen Roman *Les Lieux-dits* (1969) darlegt, dass das Werk sozusagen nur noch aus solchen Spiegelungen besteht („Tout, dans ce roman,

¹⁵⁹ Vgl. Ricardou (1967), S. 185-188.

¹⁶⁰ Ebd., S. 176.

joue le rôle d'une mise en abyme de quelque autre chose"),¹⁶¹ dann findet sich im Grunde auch dies bereits in Hoffmanns *Doge und Dogaressa* ausgestaltet.

Zu erhöht selbstreflexiver Qualität erhoben wird dieser Vorgang mit der Figur der alten Margaretha. In ihr, die angeblich die Zukunft voraussagen vermag, gestaltet der Text eine Reflexion seiner eigenen internen Verweisstruktur, d.h. seines Verfahrens der Antizipation oder Vorausdeutung, und in dem Maße, wie die immanente Antizipation zur Selbstreflexion des Textes gehört, ist in der Figur Margaretha, wie noch zu sehen sein wird, zuletzt eine Selbstreflexion der Selbstreflexion entworfen. „Dans un texte où la mise en abyme se généralise“, so schreibt seinerseits Ricardou, „il ne saurait surprendre qu'elle se mette en abyme elle-même“.¹⁶²

In der Figur Margaretha, die im Text als eine Seherin erscheint, sind drei wesentliche Elemente der Erzählung – Vorausdeutung, Rahmendurchbrechung, Fremdbestimmung – emblematisch verdichtet. Nachdem Antonio seine Annunziata in der „Dogaressa“ wiedererkannt hat und darob „unsäglichem Schmerz“ verfällt, versucht die alte Margaretha, ihn zu „trösten“ mit den Worten:

Sieh Tonino, du gibst nichts auf meine Reden, aber mein kleiner Finger sagt es mir und wohl noch jemand anders, daß auf dem Meer dir die leuchtende Liebesflagge mit frohem Schwingen entgegen weht (464).

Zunächst wirken diese Worte dunkel und unverständlich. Doch schon die folgenden Ereignisse bringen Licht in ihre „Reden“: Annunziata wird von einem „Skorpionchen“ gebissen, und ausgerechnet „der kleine Finger“ fällt dem Biss zum Opfer (469), womit er den Anlass dazu bietet, Antonio und Annunziata durch die Vermittlung der ‚Wunderheilerin‘ Margaretha zusammenzubringen. Die „Reden“ der Alten, „mein kleiner Finger sagt es mir“, erweisen sich demnach als eine Vorausdeutung auf das Kommende. Dennoch bleibt aber so manches an ihren Worten unklar. Margaretha prophezeit Antonio, „daß auf dem Meer dir die leuchtende Liebesflagge mit frohem Schwingen entgegen weht“. Dabei handelt es sich letztlich jedoch um eine falsche Verheißung, denn „auf dem Meer“ weht Antonio nicht „die leuchtende Liebesflagge“ entgegen, sondern nur der Tod. Befremdlich wirkt schließlich auch, dass die Alte „noch jemand anders“ erwähnt: „mein kleiner Finger sagt es mir und wohl noch jemand anders“. Wer aber soll damit gemeint sein? Wer ist imstande, ihr gegenüber zukünftige Ereignisse voraussagen zu können? Die Erzählung selbst enthält offenbar keine Antwort auf diese Fragen, denn niemand „anders“ in der Geschichte scheint Margaretha etwas mitzuteilen. Wer dieser „jemand“ aber sein könnte, der ihr etwas „sagt“, tritt erst dann zutage, wenn man den eigentlichen Rahmen der Geschichte verlässt und sich auf ein Spiel einlässt, das, so gewagt es auf den ersten Blick scheinen mag, doch letztlich eindeutig im Text selbst angelegt ist: Der einzige „jemand“, der dieser fiktiven Figur etwas über die Zukunft sagen kann, der bereits jetzt den weiteren Fortgang

¹⁶¹ Ricardou (1973), S. 70.

¹⁶² Ebd.

der Geschichte kennt und der somit ganz ohne Zauberei kommende Ereignisse vorherzusehen vermag, ist der Autor. Hier wird ein kühnes, geradezu unerhörtes Szenario entworfen: Diejenige Figur, die offenbar den Fortgang der Geschichte zu prophezeien imstande ist, tut dies nicht aufgrund einer „besondere[n] Gabe“, die „der Himmel“ ihr „verlieh in unerforschlicher Absicht“ (454), wie sie selbst meint, sondern weil sie – innerhalb der Erzählung selbst, und zwar durch ihre eigenen Worte – als eine vom Autor bestimmte Figur dargestellt wird. Dieses durchweg vernichtende Spiel durchbricht freilich jede Vorstellung eines fiktionalen Rahmens, da hier eine Figur des Textes ungewollt und entgegen ihrer persönlichen Redeintention, gleichsam ohne eigenen Willen, Grundvoraussetzungen der Gesamterzählung formuliert, in der sie selbst als fiktive Figur mitspielt. Auch hier gerät also eine Figur des Textes in eine Art „geistigen Rapport“ mit dem Autor, wie Franz Loquai dies in einem Aufsatz zu den „rebellischen Fiktionen“ im Hinblick auf Hoffmanns 1821/22 erschienene Doppelerzählung *Die Irrungen/Die Geheimnisse* dargelegt hat.¹⁶³ Dort tritt dasselbe Spiel mit der Durchbrechung fiktionaler Ebenen noch deutlicher zutage. Die zweite der beiden Erzählungen, *Die Geheimnisse*, beginnt damit, dass der Autor, hier „der Kürze halber mit Hff. bezeichne[t]“ (SW₅ 516), drei Briefe erhält, die zu seinem eigenen, nicht eben geringen Erstaunen von fiktiven Figuren aus der ersten Erzählung, *Die Irrungen*, an ihn gerichtet sind. Der erste Brief ist ein Protestschreiben des beleidigten Irenäus Schnüspelpold, der sich über seine Darstellung in der ersten Erzählung beschwert und damit droht, dass er, falls Hff. auf den dummen Gedanken einer Fortsetzung komme, sich beim Verfassen der Geschichte gehörig daneben benehmen und als fiktive Figur nur Unfug anrichten werde. Der zweite Brief kommt von der Figur Achatius v. G., dem Oheim von Theodor Baron v. S., der Hff. begeistert anspornt, weiter über die Flausen seines Neffen, seinerseits Hauptfigur aus *Die Irrungen*, zu schreiben. Der dritte Brief schließlich ist von Theodor selbst, der dem Autor empört mit einem Duell droht, falls er eine Fortsetzung der Geschichte beabsichtige. Noch bevor Hff. die Briefe beantwortet, begibt er sich in die Friedrichsstraße zu der Wohnung Schnüspelpolds, in dem er zu seiner großen Überraschung sich selbst bzw. seinen „Doppeltgänger“ erkennt (SW₅ 520) und sich damit plötzlich selbst (noch einmal) in der Welt der Fiktion befindet. Im weiteren Verlauf wird dann der Inhalt der „Blättlein“ (SW₅ 527) wiedergegeben, die Hff. in der ihm von Schnüspelpold überreichten „Brieftasche“ (SW₅ 521) vorfindet.

In *Doge und Dogaresse* fallen solcherart Grenzüberschreitungen und Durchbrechungen des fiktionalen Rahmens verdeckter und für die Figur selbst deutlich unbewusster, dafür aber beileibe nicht unwirksamer aus. Eine weitere Autor-Reflexion etwa ist an der Stelle in den Text eingeschrieben, wo die alte Margaretha Näheres zu ihrer seherischen „Gabe“ sagt. Diese ganze Passage lässt sich als ‚Mise en abyme‘ der ‚Mise en abyme‘ verstehen; sie wird letztlich zur zentralen, paradigmatischen Darlegung der Wesensbedingungen des gesamten Textes und seiner eigenen selbstreflexiven Verfahrensweisen:

¹⁶³ Loquai (1999b), hier S. 186.

Aber dieser Wissenschaft gesellte sich eine besondere Gabe bei, die der Himmel mir verlieh in unerforschlicher Absicht. – Wie in einem fernen dunklen Spiegel erschauete ich oft künftige Ereignisse und beinahe ohne eignen Willen, in mir oft selbst unverständlichen Redensarten das, was ich erschaut, auszusprechen, zwingt mich dann die unbekannte Macht, der ich nicht zu widerstehen vermag. (454)

„Wie in einem fernen dunklen Spiegel“ soll Margaretha „künftige Ereignisse“ erschauen. Warum aber eigentlich in einem „Spiegel“? Das Bild des „fernen dunklen Spiegel[s]“, der wohl am Horizont („Himmel“) gedacht werden müsste, ist doch im Grunde reichlich eigenartig. Der Vergleich wirkt irgendwie unpassend. Reflektiert denn ein „Spiegel“ nicht vielmehr nur das eigne Bild? Ist der Spiegel nicht das archetypische Medium der Selbstbetrachtung? Und stehen die „künftige[n] Ereignisse“, die der „Spiegel“ reflektiert, nicht in merkwürdigem Zusammenhang mit den zahllosen Antizipationen und Vorausdeutungen im Text selbst, die ja wesentlich zur autoreflexiven Gesamtkonzeption der Erzählung gehören? Wenn man den „fernen dunklen Spiegel“ in der zitierten Passage als Metapher für die Selbstreflexion des Textes versteht, ergibt die Schilderung plötzlich einen ganz anderen Sinn, dann lässt sie sich nämlich als eine Aussage über den Text selbst begreifen: „Wie in einem fernen dunklen Spiegel“ erscheinen in der Erzählung „oft künftige Ereignisse“. Doch damit nicht genug: Auch die Instanz des ‚Autors‘¹⁶⁴ ist in diesen Passus mit hineingeschrieben, und zwar als „die unbekannte Macht“, der die fiktive, von ihr bestimmte und ihr allein unterworfenen Figur „nicht zu widerstehen vermag“. Damit reflektiert die Erzählung auch das Abhängigkeitsverhältnis zwischen der Figur und ihrem Autor, der allein bestimmt, was seine Figuren zu sagen haben und der, wie gesehen, oftmals Bedeutungen in die Figurenreden mit hineinschreibt, die den Bewusstseinshorizont der Figuren bei weitem übersteigen und ihnen selbst somit unverständlich sind: „und beinahe ohne eignen Willen, in mir oft selbst unverständlichen Redensarten das, was ich erschaut, auszusprechen, zwingt mich dann die unbekannte Macht, der ich nicht zu widerstehen vermag“. Die ganze Passage liest sich demnach als ein immanenter Kommentar des Textes über seine eigenen Grundbedingungen und, indem er seine eigene autoreflexive Verfahrensweise kommentiert, als eine Selbstreflexion der Selbstreflexion des Textes, die zynischerweise selbst wieder über den reinen Bewusstseinsgrad der betroffenen Figur hinausgeht:

Wie in einem fernen dunklen Spiegel [Selbstreflexion] erschauete ich oft künftige Ereignisse [Antizipationen] und beinahe ohne eignen Willen [Unterworfenheit der Figuren], in mir oft selbst unverständlichen Redensarten [beschränkter Figurenhorizont] das, was ich erschaut, auszusprechen [Figurenrede], zwingt mich dann die unbekannte Macht [die Macht des Autors], der ich [die Figur] nicht zu widerstehen vermag. (454)

¹⁶⁴ Auch hier ist der Begriff stets in einem potentiellen Doppelsinne zu verstehen, nämlich als ‚empirischer‘ oder als ‚abstrakter‘ Autor. In ebendiesem Sinne wird er in den folgenden Abschnitten verwendet.

Wo die einstmalig religiös verstandene „unbekannte Macht“ jedoch nun als alleinige Metapher für den Autor selbst erscheint, da kann es auch nicht verwundern, dass der himmlische Schöpfer gänzlich durch den literarischen Schöpfer ersetzt ist; schließlich hat – auf dieser Bedeutungsebene – ja auch nicht „der Himmel“, sondern allein der Autor seiner Figur die „Gabe“ der Voraussetzung verliehen, um seine Geschichte einem noch unbekannten Ende zuzuführen: „Aber dieser Wissenschaft gesellte sich eine besondere Gabe bei, die der Himmel [der literarische Schöpfer] mir verlieh in unerforschlicher Absicht“. Diese werkimmanente Selbstinszenierung ist zugleich aber mehr als nur ein bloßes Spiel, sie nimmt metaphysische Bedeutungsdimensionen an: An die Stelle des aus der Welt verschwundenen Gottes tritt nunmehr der Autor, der sich als Schöpfer seiner eigenen Textwelt inszeniert und sich selbst in die Erzählung mit hineinschreibt. So ruft auch die fiktive Figur Antonio ihren eigenen Schöpfer an, welcher allein über das „Schicksal“ der Figur in der Geschichte bestimmt:

Herr des Himmels, nur jetzt, nur jetzt laß mich nicht untergehen in irgend einem ungeheuern Schicksal (471).

Der neue Gott aber, der literarische Schöpfer, ist kein gütiger „Herr des Himmels“ mehr: Am Ende lässt er die Hauptfigur, trotz aller Bitten, ja schließlich doch in einem „ungeheuern Schicksal“, ¹⁶⁵ wie in den dunklen Gewässern einer himmellosen Welt, „untergehen“.

In letzter Instanz nimmt die Eigeninszenierung des Autors als allmächtigen Schöpfers sich jedoch selbst wieder zurück: Die Selbstvergötterung ist ein blanker Akt des Selbstzynismus und schließlich auch der Selbstvernichtung, da der Text sich letzten Endes gerade durch die Elemente der Auto(r)reflexion als ein eben nicht mehr göttlicher, schöpferischer, originärer zu erkennen gibt. Der Autor, der literarische Schöpfergott, verweist damit auch auf seine eigene Entmachtung.

3.4.4 Als „die Erde zu beben begann“: Kleists *Erdbeben in Chili*

Neben den Rekursen auf frühere Werke Hoffmanns sowie den Selbstverweisen und Spiegelungen innerhalb des Textes lassen sich in *Doge und Dogaresse* auch Bezüge zu einigen Werken anderer Autoren aufspüren. Wiederum ist es Heinrich von Kleist, der hierbei im Vordergrund steht.

Ein erster Bezug zu einem fremden literarischen Text ist mit Blick auf Kleists Erzählung *Das Erdbeben in Chili* (Erstdr. 1807) zu erschließen, die sich bereits hinsichtlich des *Fräulein von Scuderi* als bedeutsam erwiesen hat. In *Doge und Dogaresse* berichtet Antonio von einem folgenschweren Ereignis aus der Vergangenheit:

¹⁶⁵ Dieses ‚Schicksal‘ freilich ist von keiner höheren Fügung mehr bestimmt als der des Autors.

[Ia] Du erinnerst dich, Alte, jener Schreckenszeit [1], als eines Tages die Erde zu beben begann [2], als in den Grundvesten erschüttert Türme [3] und Palläste wankten [4], als wie von unsichtbaren Riesenarmen gezogen die Glocken läuteten [5]. (448)

Bis in mehrere Einzelheiten geht diese Schilderung auf die für die Erzählung benutzte historische Quelle, Le Brets Geschichte von Venedig, zurück:

[II] Bald hernach entstand den 25ten Jänner^[166] eines der allersonderbarsten und furchtbarsten Erdbeben [2], welches so heftig war, dass die Glocken auf dem S. Marcus Thurme zu läuten anfiengen [5], und ganze Kirchen und Thürme [3] einstürzten, andere sich auf die Seite dreheten, welches durch die lange Währung der Erschütterung ein allgemeines Schrecken [1] über die ganze Stadt ausbreitete (Le Bret_{2/1} 19).

Verschiedene Umstandsbeschreibungen aus *Doge und Dogaresse* [Ia] korrespondieren hier denjenigen aus Le Brets Darstellung [II], namentlich die Elemente [1], [2], [3] und [5]. Gleichzeitig liegt in Hoffmanns Erzählung aber ein recht deutlicher Bezug zu Kleists *Erdbeben in Chili* vor, sodass es hier erneut zu einer Interferenz zwischen historischer Quelle und einem literarischen Werk kommt, wie es ja auch schon im *Fräulein von Scuderi* zwischen Pitavals Sammlung und Kleists *Erdbeben* der Fall war. In Kleists Erzählung heißt es über den Protagonisten Jeronimo und das titelgebende Erdbeben: „Der Boden wankte unter seinen Füßen“ (HvK₂ 145), was dem ‚Wanken‘ [4], also dem bisher fehlenden Element aus Hoffmanns Erzählung [Ia] entspricht. Dabei bildet das Erdbeben [2] jene Schnittstelle zwischen Le Brets Bericht und Kleists Fiktion, an der Hoffmanns Text zu einer gleichsam assoziativen Ineinanderfügung ansetzt. Auch das Läuten der Glocken [5] findet sich in Kleists *Erdbeben*, wo die „Glocken“ zur Stunde des Bebens Josephes Hinrichtung ankündigen (HvK₂ 145). Zur vollen Geltung kommt der Kleist-Bezug in *Doge und Dogaresse* aber erst bei der zweiten Erwähnung des Erdbebens, diesmal durch die alte Margaretha, die von ihrer Gefangennahme erzählt:

[Ib] Ich sollte verbrannt werden [6], als aber das Erdbeben die Grundmauern der Palläste, des großen Gefängnisses erschütterte [7], sprangen die Türen des unterirdischen Kerkers, in dem ich gefangen saß, von selbst auf [8], ich wankte [4] wie aus tiefem Grabe durch Schutt und Trümmer [9] hervor. (454)

Auch der eingekerkerte Jeronimo aus dem *Erdbeben in Chili* steigt durch „Schutt“ und „Trümmer“ [9] (HvK₂ 146) aus dem „Gefängnis“ (HvK₂ 145) und rettet sich auf die „erschütterte Straße“, nachdem das Erdbeben urplötzlich die „Wand des Gefängnisses eingerissen hatte“ (HvK₂ 146). In deutlicher Übereinstimmung mit der Passage aus *Doge und Dogaresse* [Ib] heißt es in Kleists Erzählung:

¹⁶⁶ D.i. 1347.

[III] Der Boden wankte [4] unter seinen Füßen, alle Wände des Gefängnisses rissen [7] [...]. Zitternd, mit sträubenden Haaren, und Knien, die unter ihm brechen wollten, glitt Jeronimo über den schiefgesenkten Fußboden hinweg, der Öffnung [8] zu [...]. (HvK₂ 145f.)

Während in Hoffmanns Erzählung die erste Schilderung des Erdbebens [Ia] also offensichtlich in erster Linie auf die historische Quelle, Le Brets Geschichte von Venedig [II], rekurriert, stellt die zweite Schilderung [Ib] hauptsächlich den Bezug zu Kleists *Erdbeben in Chili* [III] her, wobei das ‚Wanken‘ [4] als Verbindungselement auch hier zurückkehrt [Ib]. Es ist charakteristisch für die Hoffmannsche Textzusammensetzung, dass in den Erdbebenbeschreibungen nicht allein zwei unterschiedliche ‚Quellentexte‘ interferieren, sondern sich überdies im Bezug auf Kleists Erzählung eine Kontamination (Amalgamierung) der Figuren Jeronimo und Josephe vollzieht, die in *Doge und Dogaresse* beide in der Figur der alten Margaretha verschmolzen erscheinen. Wenn diese nämlich nach ihrer Gefangennahme „verbrannt“ werden soll [6], dann trägt sie neben der Ähnlichkeit mit Jeronimo zugleich auch Züge der Kleistschen Josephe, die „in ein Gefängnis“ gebracht (HvK₂ 144) und ebenfalls zunächst zum „Feuertod“ verurteilt wird (HvK₂ 145).

Der literarische Bezug von *Doge und Dogaresse* zum *Erdbeben in Chili* ist verschiedentlich bereits angedeutet worden. Schon Wilhelm Orth bemerkt in seiner Studie über Kleist und Hoffmann: „Von einer Errettung aus dem Gefängnisse durch ein Erdbeben, wie sie Kleist im ‚Erdbeben von Chili‘ erzählt, hören wir bei Hoffmann in der Novelle ‚Doge und Dogaresse‘“.¹⁶⁷ Friedhelm Auhuber fügt seinen Beobachtungen zu Hoffmanns Erzählung in einer Klammer hinzu: „Kleist behandelt in der Novelle *Das Erdbeben in Chili* von 1807 die Entfernung des Menschen vom Kosmos ganz ähnlich“.¹⁶⁸ Und Bernard Dieterle deutet in einer Anmerkung darauf hin, dass das durch das Erdbeben ermöglichte Entkommen Margarethas „eine Anspielung auf Kleists *Erdbeben in Chili*“ darstelle.¹⁶⁹ Was aber nun die genaue Funktion des Bezugs betrifft, so sind hier erneut verschiedene Bedeutungsebenen des Verweises zu unterscheiden. Auf der Handlungsebene lässt die Parallelisierung mit Jeronimo/Josephe die Figur Margaretha und ihre Aussagen noch zweifelhafter wirken als sie ohnehin schon erscheinen, da sie selbst ja ihre völlige Unschuld behauptet, während die beiden Figuren aus Kleists Erzählung doch nicht ganz ohne eigenes Zutun ins Gefängnis geraten, sodass der untergeschobene Vergleich mit ihnen die Beteuerungen Margarethas in bestimmter Weise hintertreibt, wenn auch der so bewirkte Widerspruch sich nicht zu einer anderen Deutung, nicht zu einem anderen Sinn auflösen lässt. Auf der reinen Bedeutungsebene der Selbstreflexion bzw. der immanenten Poetologie des Textes knüpft der Verweis auf das Werk Heinrich von Kleists, wie schon im *Fräulein von Scuderi*, so auch hier, zugleich an die literarischen Konzeptionen des Vor-

¹⁶⁷ Orth (1920), S. 39.

¹⁶⁸ Auhuber (1986), S. 176.

¹⁶⁹ Dieterle (1995), S. 482, dort Anm. 199.

gängerauthors an, insbesondere an das Prinzip der Brüchigkeit, das, wie gesehen, auch in Hoffmanns *Doge und Dogaresse* virulent ist. Die Bezugnahme auf Kleist kann in dieser Hinsicht als eine versteckte ‚Erklärung‘ des Textes zu seiner eigenen Verfahrensweise aufgefasst werden. Insgesamt eröffnet sich mit dem Rekurs auf *Das Erdbeben in Chili* ein Anspielungshorizont in der Erzählung, der das Beben der Erde zu einem Bild erhebt, in dem sich die eigenen Erschütterungen spiegeln und in dem jenes fundamentale Wanken eines ‚Sinns‘ zum Ausdruck kommt, von dem beide Texte, der von Kleist wie der von Hoffmann, gleichermaßen gezeichnet sind. Wenn in *Doge und Dogaresse* der Handlungsort „Venedig“ als eine in ihren „Grundvesten erschütterte“ Stadt erscheint (432), dann tritt damit immer deutlicher hervor, dass der Text zuletzt auch von den Trümmern und den Brüchen einer in sich eingestürzten Welt erzählt.

3.4.5 Die „Crisis“: Kleists *Findling*

Ein zweiter literarischer Bezug von *Doge und Dogaresse* scheint erneut in die Erzählwelt Heinrich von Kleists zu führen, diesmal zu der Novelle *Der Findling* von 1811.

Da sind zunächst die Personennamen aus diesen zwei Italien-Erzählungen. Im *Findling* heißen die beiden männlichen Hauptfiguren Antonio (Piachi) und Nicolo. Neben dem Protagonisten Antonio kehrt in *Doge und Dogaresse* auch der Name Nicolo wieder, insgesamt sind vier verschiedene Personen oder Einrichtungen in der Erzählung so benannt: Zunächst ist von dem „Hafen von San Nicolo“ die Rede (431), dann wird „Nicolo Pisani“, der Befehlshaber der venezianischen Flotte,¹⁷⁰ erwähnt (434, 457), ferner erzählt Antonio von einem neidischen Kameraden namens „Nicolo“ (437), und schließlich kommt noch ein „Nicolao Leoni“, Mitglied im Rat der Zehn, vor (479). Zwar sind die meisten dieser Namen (mit Ausnahme des gänzlich fiktiven „Kameraden“ Nicolo) historisch, dennoch fällt auf, dass aus dem umfangreichen Quellenmaterial gerade die Namen Antonio und Nicolo in besonders ausgeprägter Weise wieder aufgenommen wurden, der eine aufgrund seiner exponierten Stellung als Name der Hauptfigur, der andere wegen der hohen Dichte und Rekurrenz seines Vorkommens. Über die Figurennamen hinaus ergeben sich aber auch auf inhaltlicher Ebene Verknüpfungen zwischen den beiden Texten.

Mit seinen Bildern aus der Kindheit schildert Antonio nicht nur die Leiden seiner gestörten Erinnerung an die eigene Vergangenheit, sondern – damit verbunden – auch die Schwierigkeiten einer problematischen Abstammung und Familienzugehörigkeit: Antonios eigener Ursprung ist ihm schleierhaft, er kennt weder seine Eltern noch sonstige Angehörige und scheint daher zum „trotlose[n] Alleinstehen in der Welt“ (449) verurteilt. Aus seinem Elternhaus wurde er schon als Kind fortgebracht: „Da stürzte die Frau, die mich pflegte hinein, riß mich aus

¹⁷⁰ Vgl. SW₄ 1408.

dem Bette, verstopfte mir den Mund, wickelte mich ein in Tücher und rannte mit mir von dannen“ (447). Was seine leiblichen Eltern betrifft, bleiben ihm daher nur vage Spekulationen: „der Mann war gewiß mein Vater“ (447). Fortan sucht Antonio nach einem Elternersatz. So nennt er das alte Bettelweib mehrfach „Mutter“ (z.B. 446, 462), und den italienischen „Pflegevater[...]“ (447) Nenolo macht er als Kind zu seinem wirklichen ‚Vater‘: „Das Bild eines Mannes tritt hervor, den ich ‚Vater‘ nannte“ (447). Bezeichnenderweise hat Antonio auch seine Mutter nie gekannt, denn, so berichtet ihm die alte Margaretha später von seinem Vater: „Sein schönes junges Weib starb ihm, als sie dich gebar“ (453). Und als nach der Vertreibung aus dem Hause dann auch der Pflegevater Nenolo nicht mehr für Antonio da ist, wird der alte Blaunas’ zu seinem „Väterchen“ (448), bevor dieser wiederum der „Pest“ anheim fällt (449). Die Suche nach dem Ursprung, der persönlichen Geschichte wie auch den eigenen Eltern, wird zu einem Grundproblem des Textes: Die Geschichte Antonios ist auch die Geschichte einer verunglückten Sohnschaft. Seinen Lebensweg bezeichnet ein ständiger Wechsel von Elternsubstituten.¹⁷¹ „Komm Antonio, [...] armer Junge! [...] Wir müssen nun Beide zusehen, wo wir ein Stück Brot finden“, sagt der alte Blaunas’ zu ihm, als er ihn vor dem „Hause“ findet, das fortan für ihn „verschlossen“ bleibt (447). Antonio wird damit ebenso zu einem „Findling“ wie die Titelfigur von Kleists Erzählung.

Nicolas, des Findlings, Eltern sind bereits zu Beginn der Erzählung „gestorben“ (HvK₂ 199), er selbst ist mit der Pest infiziert. Als er vor den Toren von Ragusa auf den „guten Alten“ (HvK₂ 199) Antonio Piachi stößt, der als Kaufmann mit seinem Sohn Paolo unterwegs ist, bittet er diesen, ihn in seinem Wagen mitzunehmen. Nicolo steckt beide, Vater und Sohn, an. Während Antonio Piachi und Nicolo sich aber bald von der Krankheit erholen, stirbt Paolo, Piachis Sohn, innerhalb von „drei Tagen“ (HvK₂ 200). Beim „Anblick des Platzes, der neben ihm leer blieb“ (HvK₂ 200), beschließt Piachi, den Findling Nicolo „an seines Sohnes Statt“ (HvK₂ 200) zu sich nach Rom mitzunehmen. Nicolo besetzt buchstäblich den leeren Platz des Sohnes, tritt an seine Stelle. Damit nimmt gleichfalls eine ganze Reihe von Substitutionen innerhalb des Textes ihren Anfang.¹⁷²

¹⁷¹ Auch Dieterle (1995), S. 145, bemerkt, dass „die Kindheit Antonios als eine Reihe von Trennungserlebnissen von seinen Eltern, bzw. von elterlichen Instanzen“ erscheine.

Zu weiteren Aspekten der „Kindheit als Diskurs des Fremden“ in der Literatur, u.a. in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* und *Nußknacker und Mausekönig*, vgl. Steinlein (1999). Zum literarischen Konzept der Kindheit als „Idyll oder Trauma“ zu Hoffmanns Zeit siehe Kremer (2003).

¹⁷² Vgl. dazu Weigel (2001), S. 120: „Dem ‚wohlhabenden Güterhändler in Rom‘ wurde durch den Tod seines leiblichen Sohnes an einer pestartigen Krankheit in der Fremde ein Sohn weggenommen, dieser Verlust wurde durch den von derselben Reise mitgebrachten Findling ausgeglichen, der ‚Platz, der neben ihm leer blieb‘, also wieder gefüllt und die Familie durch die umgehend erfolgte Adoption wieder ergänzt“. – Vgl. dazu auch Soboczynski (2000), der im Hinblick auf den *Findling* anmerkt, dass die „Substitutionen bei Kleist“ letztlich „brüchig“ seien (S. 122, dort Anm. 7).

Sämtliche Figuren der Geschichte sind lediglich Stellvertreter und Platzhalter. Niemand nimmt mehr eine gesicherte Position ein, alle Rollen scheinen falsch oder zumindest neu besetzt zu sein.¹⁷³ Und so wie Antonio aus *Doge und Dogaresse* sucht auch das Stellvertreterkind Nicolo fortan verschiedenartigen „Ersatz“¹⁷⁴ für die Dinge, die ihm verloren gingen oder die er nie besessen hat. Auch er durchlebt eine problematische Sohnschaft.

Damit sind erste inhaltliche Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Texten angezeigt. Vergleicht man die Schilderungen aus *Doge und Dogaresse* mit denen aus *Der Findling*, ergeben sich jedoch auch im Detail gewisse Übereinstimmungen. Über die markante thematische Verknüpfung von Pest¹⁷⁵ und ‚Adoption‘ hinaus, die in beiden Texten gleichermaßen besteht, werden, so scheint es, bestimmte Einzelbezüge gestiftet. Wie in der Geschichte Antonios wird auch im *Findling* suggeriert, dass die Pest durch einen ‚Händedruck‘ und einen ‚Kuss‘ übertragen worden sei,¹⁷⁶ und auch das ungemein plötzliche Niedersinken des alten Blaunas’, dessen Gesicht eine gelbe Farbe angenommen hatte, findet (offenbar interferierend mit *Der Sandmann*¹⁷⁷) unter eigentümlicher Rollenverkehrung eine Entsprechung in Kleists Erzählung:

Der Alte wurde verdrießlich, aber indem er mit mir zankte, bemerkte ich, daß sein Gesicht sich mit einer widerlichen erdgelben Farbe überzog, [...] bis er dicht vor dem herzoglichen Palast tot nieder stürzte. (448f.)

Piachi wollte in der ersten Regung des Entsetzens, den Jungen weit von sich schleudern; doch da dieser, in eben diesem Augenblick, seine Farbe veränderte und ohnmächtig auf den Boden niedersank, so regte sich des guten Alten Mitleid (HvK₂ 199).

So wie in *Doge und Dogaresse* entsteht im *Findling* zuletzt ein Streit zwischen Pflegevater und ‚adoptiertem‘ Sohn (HvK₂ 213-215). In der Geschichte um Antonio Piachi und Nicolo kommt es dabei jedoch ausdrücklich zu der Tötung,¹⁷⁸ die

¹⁷³ Vgl. hierzu besonders Schröder (1985), S. 114f. – Wie Schröder deutet auch Mehigan (1988), S. 241-252, darauf hin, dass die Positionen der Figuren, wie etwa die Nicolos, nicht so eindeutig sind, wie es zunächst scheinen möchte.

¹⁷⁴ Schröder (1985), S. 114.

¹⁷⁵ Die „Pest“ erwähnt auch Le Bret_{2/1} 19, was an dieser Stelle auf eine weitere Interferenz schließen ließe.

¹⁷⁶ Vgl. 448: „Sie wurden Handels enig, und schüttelten sich wacker die Hände [...], dann küßte er [der Armenier] mich und drückte mir ein Paar Zechinen in die Hand“; und HvK₂ 199: „Dabei faßte er des Alten Hand, drückte und küßte sie“. In allen beiden Texten wird unterschwellig nahegelegt, dass ebendiese Begegnung zur Infizierung führt.

¹⁷⁷ Vgl. 3.4.1.

¹⁷⁸ Im *Findling* steht am Ende die gewaltvolle Tötung Nicolos durch Antonio Piachi: Er „drückte ihm das Gehirn an der Wand ein“ (HvK₂ 214).

man im Hinblick auf Antonio und Blaunas' allenfalls vermuten könnte.¹⁷⁹ Auch das Thema der ungleichen Eheverbindung aus *Doge und Dogaresse* findet sich im *Findling* wieder, wo der alte Piachi die blutjunge und hübsche Elvire heiratet. Das allerdings nur am Rande, denn es ist ein weit verbreitetes Thema.¹⁸⁰

Alles in allem lassen die Gemeinsamkeiten und die Verknüpfungen (wie die Namen) wohl auf einen konkreten Rückbezug schließen. Verweischarakter hat – neben der problematischen Biographie des Helden – auf selbstreflexiver Ebene auch die Konzeption des Textes. Durch den Rekurs auf Kleists Werk wäre in Hoffmanns Erzählung nun eine weitere Berufung auf jenes Erzählmodell angezeigt, das im *Findling* einen Höhepunkt an innerer Zerrissenheit des Textgefüges wie auch an der Radikalität von Gewaltdarstellung¹⁸¹ findet. Die ‚Krankheit‘ der Welt wird unter Rückverweis auf das universale Bild von Pest und Infizierung zur Anschauung gebracht. Jene „Crisis“, von der die alte Margaretha in Hinsicht auf ihre Patienten spricht (454), wird zum Signum einer elementaren Krisenerfahrung, nach der das Leiden an einer zerbrochenen Welt nicht mehr ohne den gleichzeitigen Zusammensturz des Textgebäudes vermittelbar erscheint. In seinem Aufsatz zu Kleists *Findling* führt Jürgen Schröder aus:

Alle Begriffe, Werte und Rollen scheinen unzulänglich und so vertauschbar, wie die sechs Buchstaben von Nicolo in Colino. Nichts steht mehr fest auf seinem Platz. Eins kann auch das andere sein. Die Welt der Novelle ist längst aus den Fugen.¹⁸²

Und:

Mit seinem eigentümlichen literarischen Verfahren reproduziert Kleist die Funktionsweise und den Zustand der Welt, die er darstellt, ihre Pseudo-Ordnungen, aus denen aller Sinn schon abgeflossen ist – an seine Stelle tritt der Zufall –, ihr Pseudo-Leben, das nur noch den Tod vertritt, ihre Rollen, die nicht mehr authentisch sind. [...] Von den möglichen Sinnsystemen, mit denen man seine Lebensbahn und die Novelle deuten könnte, sind nur noch Fassaden, Ruinen, Perversionen vorhanden.¹⁸³

Genau dies bildet in Hoffmanns *Doge und Dogaresse* den programmatischen Hintergrund eines *Findling*-Bezuges als Berufung auf und Weiterführung von Heinrich von Kleists literarischem Modell.

¹⁷⁹ Vgl. 3.2.2.

¹⁸⁰ Vgl. hierzu auch 3.8.3.3.

¹⁸¹ Vgl. dazu noch Brittnacher (2000), zum *Findling* v.a. S. 329-336, allgemeiner zur Prosa Kleists S. 317: „Gewalt erscheint hier nicht als ein Störfall der schönen Ordnung, sondern als Symptom einer aus den Fugen geratenen Welt“, und S. 338: „Kleists Erzählungen stehen im Zeichen der Revision: sie beschreiben, wie Gewißheiten abhanden kommen, wie Normen zu Bruch gehen und Ordnungen sich auflösen“.

¹⁸² Schröder (1985), S. 113.

¹⁸³ Ebd., S. 118.

Auf der Handlungs- und Figurenebene ist zu beobachten, dass in *Doge und Dogaresse* die Rollen mitunter anders verteilt sind als im *Findling*: Nicht der Elternlose steckt Vater und Sohn an, sondern ein Dritter, wie es aussieht, den ‚Pflegevater‘ und seinen „figliulo“ (448); nicht der Findling Antonio stirbt nach dem Streit, sondern der ‚Pflegevater‘ Blaunas’. Es hat somit ganz den Anschein, als sei der endlose Rollentausch aus Kleists Erzählung in Hoffmanns eigenen Text übergegangen und dort weitergeführt worden. Die Figureneigenschaften Nicolos aus dem *Findling* sind in *Doge und Dogaresse* wenigstens auf drei verschiedene Personen aufgespalten. Was die Figurenbiographie betrifft, so erschiene Hoffmanns Antonio gleichsam als Nicolos ‚Reinkarnation‘, obwohl er ja gerade den Namen des Gegenspielers aus Kleists Erzählung trägt; umgekehrt ist Kleists Antonio nicht etwa in Hoffmanns Antonio verkörpert, sondern, wenn man die Mesalliance in den Blick nimmt, allenfalls in Falieri, also ausgerechnet Antonios Widerpart: Namen scheinen hier grundsätzlich auf ihr eigenes Gegenteil zu verweisen. Eine zweite Figuration des Nicolo aus Kleists Erzählung ließe sich in dem alten Blaunas’ erkennen, der, pestbefallen, wie Kleists Nicolo die Farbe ändert und zu Boden stürzt, obschon er gleichzeitig wieder Züge von Kleists Antonio Piachi trägt, dem alten Pflegevater, der sich um den Jungen zu kümmern vorgibt. Als eine dritte Verkörperung des Kleistschen Findlings Nicolo tritt innerhalb von Hoffmanns Text schließlich die Figur des „Armenier[s]“ (448) hervor, der wie Kleists Nicolo die Pest durch einen Kuss und Händedruck zu übertragen scheint und der überdies als eine Anspielung auf Friedrich Schillers in Venedig spielenden Roman *Der Geisterseher* (ersch. 1787; Fragment) verstanden werden kann, in dem ebenfalls ein Armenier eine Rolle spielt;¹⁸⁴ auch andere Bezüge sind ja nach den hier angestellten Überlegungen keineswegs ausgeschlossen.

Folgt man dem oben angezeigten *Findling*-Bezug, so treten in Hoffmanns Text erneut Verschiebungen, Spaltungen und Verkehrungen in der Personenkonstellation auf. Der Rollenwechsel wird offenbar auch in *Doge und Dogaresse* selbst reflektiert, und zwar an der Stelle, wo sich Antonio über seinen „Kameraden“, den (fiktiven) Lastenjungen Nicolo, entrüstet: „Ha! – Nicolo der Spitzbube der wollte mich lahm schlagen, weil er mich um jeden elenden Quattrino beneidet, den mir eine wohlthätige Hand zuwirft!“ (437) Auch der Nicolo des *Findling* wird (zumindest vom Erzähler) als ein „Spitzbube“ dargestellt, der auf das Geld anderer aus ist, sodass es hier ganz den Anschein hat, als lasse Hoffmanns *Doge und Dogaresse* tatsächlich die Figur aus Kleists Erzählung am Rande der eigenen Textwelt erscheinen, um zu zeigen, wie der Kleistsche „Spitzbube“ seinen ‚Nachfolger‘ Antonio um seine neue Stelle „beneidet“ (437), denn vorher, d.h. bei Kleist, war Nicolo derjenige, dem angeblich „eine wohlthätige Hand“ (437), nämlich die Piachis, Geld zuwarf. Damit wäre im Text das eigene Verfahren kommentiert: Hoffmanns Antonio ist in vielfacher Hinsicht an die Stelle seines Vor-

¹⁸⁴ Vgl. dazu Dieterle (1995), S. 140: „Mit Venedig verband ihn“, d.h. Hoffmann als Autor von *Doge und Dogaresse*, „vor allem die Literatur, nämlich Schillers *Geisterseher*, der zu seinen Lieblingsbüchern gehörte und auf das die Erwähnung eines Armeniers vielleicht anspielt“.

gängers, des Kleistschen Findlings Nicolo, getreten, der seinerseits wiederum seine Spuren in Hoffmanns Werk hinterlässt.

3.5 Mythologische Bezüge

3.5.1 Vulcanus, Venus, Mars und Amor

Mehrere der Figuren aus *Doge und Dogaresse* erscheinen auf der geheimen Bildebene des Textes zugleich in den Rollen von Gestalten der antiken Mythologie. Es ist hier bereits deutlich geworden, dass der Protagonist Antonio, geht man einigen Hinweisen in der Erzählung nach, auf allusiver Ebene in der Rolle Amors auftritt. Daneben figurieren aber auch der alte Falieri und seine Gattin Annunziata sowie der kühne Michael Steno zugleich als Gestalten aus der antiken Mythenwelt, sodass das bildliche Beziehungsgeflecht der Figuren schließlich eine zusammenhängende mythologische Personenkonstellation ergibt.

Von Annunziata, der jungen und „schönen Dogaresse“ (466), heißt es an einer Stelle der Erzählung:

Konnt' es denn fehlen, daß Jeder, der sie sah, in Erstaunen und Entzücken geriet, daß jeder feurige Jüngling von der Signorie aufloderte in hellen Flammen und den Alten mit spöttischen Blicken messend, im Herzen schwur, der Mars dieses Vulkans zu werden, koste es was es wolle? (456)

Durch die Erwähnung von „Mars“ und „Vulkan[...]“ ist in der Erzählung – über eine weitere Antizipation des Geschehensfortgangs¹⁸⁵ – zugleich auch ein konkreter Bezug zur römischen Mythologie gegeben. Vulkan oder Vulcanus, der alt-römische Gott des Feuers und der Schmiedekunst, war der Legende nach so hässlich, dass die Götter Tränen lachten. Seine Gemahlin, die schöne Liebesgöttin Venus, betrog ihn mit Mars, dem Gott des Krieges. Wenn in der Erzählung also die Jünglinge in Hinblick auf den „Alten“, den ausgesprochen hässlichen¹⁸⁶ Falieri, schwören, „der Mars dieses Vulkans zu werden“, d.h. seine Ehefrau zu erobern, dann ist damit ein ganzes mythologisches Personengeflecht entworfen: Bildlich figuriert der alte Falieri als Vulcanus, seine junge und schöne Gattin Annunziata erscheint implizit als Venus, während „der Mars“, der zu ihrer Eroberung ansetzt, in der Figur des Michael Steno gestaltet ist. Die Kühnheit und die unbändige Kampfeslust Stenos entsprechen ganz der Vorstellung von einem Kriegsgott; nicht umsonst ist von der Eroberung Annunzias als von einem zukünftigen „Sieg[...]“ die Rede, Stenos Konkurrenzkampf mit Falieri wird als ein

¹⁸⁵ Klier (2002), S. 79, bemerkt zu dieser Textstelle: „Mit dem Verweis auf das profan-ikonographische Thema von ‚Mars‘ und ‚Vulkan‘ [...] wird auf die ungute Konstellation der Verbindung von altem Mann und junger Frau vorverwiesen“.

¹⁸⁶ Vgl. 455, wo Falieri „mit greisem Bart, tausend Runzeln im braunroten Gesicht“ und „mühsam zurückgebogenem Nacken“ gezeichnet wird.

Ausrücken in die Schlacht dargestellt, wobei auch das Vokabular zur Schilderung dieser Figur in den Bereich des Kriegerisch-Martialischen übergeht:

Keiner von Allen war aber so heftig in wildem Liebesfeuer entbrannt für die schöne Dogaresse, als Michael Steno. Seiner Jugend unerachtet, bekleidete er die wichtige einflußreiche Stelle eines Rats der Vierzig. Darauf, so wie auf seine äußere Schönheit bauend, war er seines Sieges gewiß. Er fürchtete den alten Marino Falieri nicht (456).

Dass der gesamte mythologische Vergleich in Hoffmanns Text mit äußerster Stringenz durchgeführt ist, zeigt sich daran, dass der alte Falieri schon gegen Anfang der Erzählung ausdrücklich mit einem Vulkan, nämlich dem „Vesuv“, in Verbindung gebracht wird.¹⁸⁷

Wenn auf der kryptischen Bildebene des Textes nun aber Steno in der Rolle des Mars, Annunziata in der Rolle der Venus und Falieri in der des Vulcanus erscheinen, dann wird durch die Anspielungen auf den Mythos ein weiterer merkwürdiger Hinweis darauf geliefert, dass Annunziata den alten Falieri, allen vordergründigen Behauptungen zum Trotz, schließlich doch mit dem jugendlichen und stürmischen Michael Steno betrogen habe, denn der antiken Legende zufolge ist es ja tatsächlich zum Ehebruch gekommen. Auch dieser Hinweis relativiert und kompromittiert in eigenartiger Weise die Figuren- und Erzählerperspektive, führt letzten Endes jedoch nicht zu einer anderen „Lösung“ des Geschehens, sondern lässt schließlich die gesamte Erzählung nur umso befremdlicher wirken. Im Widerspruch zum alludierten Mythos steht auch, dass gerade der als Mars figurierende Steno den alten Falieri aus Rache öffentlich diffamiert, indem er ihn mit seinem „Zettelchen“ (467) als düpierten Ehemann der Lächerlichkeit preisgibt, während doch dem antiken Mythos zufolge, wie Ovid in den *Metamorphosen* berichtet, Vulcanus derjenige ist, der den Betrug an ihm mit feiner List zu rächen weiß, indem er Mars und Venus vor aller Augen derart bloßstellt, dass der ganze Himmel von Gelächter widerhallt.¹⁸⁸ Befremdlich wirkt unter Einbezug der mythologischen Bedeutungsebene schließlich auch das familiäre Beziehungsgeflecht in der Erzählung. Annunziata (Venus) trifft als Gattin von Falieri (Vulcanus) auf den stürmischen Anwärter Steno (Mars). Wo nun aber Antonio (Amor) als Geliebter von Annunziata (Venus) hinzukommt, wird die Personenkonstellation problematisch, denn der römischen Mythologie zufolge ist Amor bekanntlich der Sohn der Venus und des Mars, gezeugt durch den Betrug an Vulcanus. Auf der Bildebene des Textes erscheint die Beziehung zwischen Annunziata (Venus) und

¹⁸⁷ „Reicht denn“, fragt Bodoeri, auf den alten Falieri und seine „Braut“, das Meer, gemünzt, „ein ganzer Vesuv voll Glut dazu hin, den eisigen Busen eines falschen Weibes zu erwärmen“ (441). Dadurch wird Falieri von Beginn an mit der „Glut“ eines Vulkans assoziiert, welcher in der Mythologie nicht nur als Schauplatz des Kampfes gilt, sondern auch schon von der Bezeichnung her mit dem Feuergott Vulcanus, dessen Schmiede unter einem Vulkan liegen soll, verbunden ist.

¹⁸⁸ Vgl. Ov 100 (IV,171-189).

Antonio, der als eine deutliche Amor-Figuration inszeniert ist, folglich als ein Liebesverhältnis zwischen Mutter und Sohn, womit latent ein weiteres inzestuöses Familiengeflecht in einem von Hoffmanns Texten entworfen ist. Doch damit nicht genug. Bei einem näheren Blick auf die Mythen des Altertums kommt zum Vorschein, dass die Hauptfigur Antonio in sich bereits eine Zwiegestalt verkörpert, denn er erscheint nicht allein als Amor aus der römischen Mythenwelt, sondern ist gleichzeitig auch mit Zügen des Ikarus aus der griechischen Mythologie behaftet. Auf der Bedeutungsebene des Mythos ist der Held Antonio als ein Zwitterwesen konzipiert, als eine Kontamination aus römischem und griechischem Mythengut, was den bei der Bildbetrachtung gewonnenen Eindruck einer „aus einzelnen Zügen mehrerer Porträts zusammengepinselten Personage“ (SW_{2/1} 169) schließlich noch verstärkt.

3.5.2 Ikarus und der Labyrinthmythos

Einer alten venezianischen Sitte gemäß empfängt die Frau des Dogen „am Giovedi grasso“, so heißt es in der Erzählung, „den Blumenstrauß von dem kühnen Segler, der sich aus den Lüften zu ihr herabschwingt“ (459f.). Einerseits erinnert die Zusammenführung von „Segler“ und „Lüfte[...]“ an das Wortbild „Segler der Lüfte“, das in Schillers Drama *Maria Stuart* (Urauff. 1800, Erstdr. 1801) als Metapher für die Wolken steht (III,1).¹⁸⁹ Gleichzeitig wird jedoch mit der konkreten Beschreibung und Ausgestaltung von Antonios Höhenflug im Text auf den Ikarus-Mythos angespielt, wie er besonders durch die erstmals um 8 n. Chr. in Rom verbreiteten *Metamorphosen* des Ovid, die zu Hoffmanns Zeit in einer deutschen Übersetzung von Johann Heinrich Voß aus dem Jahr 1798 vorlagen, überliefert ist.¹⁹⁰ Bevor Antonio zu dem „Wagestück“ (466) ansetzt und sich mittels der „Maschine“, von „Seile[n]“ angezogen, emporheben lässt, weist Pietro auf die besondere Gefahr hin, die darin bestehe, dass die Luftfahrt diesmal durch ein griechisches „Kunstfeuer“ gehe: „Der Grieche sagt zwar, es sei Alles so eingerichtet, daß kein Haar einem angehen solle vom Feuer, aber – Pietro schüttelte sich“ (466). Dem ungeachtet fliegt Antonio jedoch schließlich empor „in die Lüfte“:

Mitten durch die knisternden zischenden Flammen des Kunstfeuers fuhr mit des Sturmwindes Schnelle Antonio auf in die Lüfte – unversehrt sank er nieder zur Galerie, schwebte er vor der Dogaresa. [...] – Da riß ihn die Maschine, wie das blinde Organ des Schicksals selbst, fort von der Geliebten, hinab ins Meer (467).

¹⁸⁹ FS₂ 617: „Eilende Wolken! Segler der Lüfte! / Wer mit euch wanderte, mit euch schiffte!“

¹⁹⁰ Vgl. Ov 192-194 (VIII,183-235). Zit. hier nach der zeitgenössischen Übertragung von Voß.

Hier sind sämtliche Elemente des griechischen Mythos kryptisch verdichtet. Der antiken Mythologie nach hatte Daedalus, um dem Labyrinth von Knossos zu entfliehen, für sich und seinen Sohn Ikarus eine Vorrichtung erbaut, ein Flügelgestell mit Wachs und Federn, womit sie es vermochten, „in die Lüfte“¹⁹¹ aufzusteigen. Trotz der Warnung seines Vaters, nicht zu hoch und nicht zu tief zu fliegen, erhebt sich Ikarus immer weiter in den Himmel, der Sonne entgegen, deren Feuer schließlich das Wachs zum Schmelzen bringt, sodass er ins Meer hinabstürzt und in den „Wogen“¹⁹² versinkt. So wie Ikarus bleibt auch Antonio bei seinem Aufstieg „in die Lüfte“ zunächst noch „unversehrt“ (467), so wie im Mythos geht aber auch hier Gefahr von einem „Feuer“ aus, auf welche der Luftsegler beide Male vorher ausdrücklich hingewiesen wurde (466), und so wie sein antiker Vorgänger stürzt schließlich auch Antonio dann „hinab ins Meer“ (467). Selbst dass Antonio, bevor es ihn „fort von der Geliebten, hinab ins Meer“ reißt, noch „mit dem schneidenden Ton des trostlosen Jammers: Annunziata!“ ruft (467), entspricht der mythologischen Vorlage, diesmal gar bis in den Textlaut. Dort heißt es, nach der Voßschen Ovid-Übersetzung von 1798, über den geliebten Sohn Ikarus im Moment seines Sturzes: „Und sein Gesicht, wie umsonst des Vaters Namen er ausrief, / Taucht in die bläuliche Flut“.¹⁹³ Wenn in Hoffmanns Erzählung als Feuertechniker und Konstrukteur also ausgerechnet „ein Grieche“ eingebracht wird, der sich freilich „auf solch’ Geheimnis verstand“ (465), dann liegt darin wohl zugleich eine fast spielerische Reminiszenz an Daedalus, den mythischen Erfinder und Baumeister aus dem alten Griechenland. Und wenn Pietro seine Zweifel an der Konstruktion des Griechen und am guten Ausgang des Höhenfluges äußert, dann mag man sich wohl ganz zu Recht an die unglückliche antike Vatergestalt erinnern fühlen, die, dem Mythos entstieg, wie im Spiel noch einmal am Rand von Hoffmanns Textwelt auftaucht: „Der Grieche sagt zwar, es sei Alles so eingerichtet, daß kein Haar einem angehen solle vom Feuer, aber – Pietro schüttelte sich“ (466).

Einer traditionellen Symbolik zufolge kann der Sturz des Ikarus verstanden werden als das tragische Ende von einem, der zu hoch hinauswollte. Er, der der Sonne entgegenstrebte, sinkt zuletzt nieder in die bodenlose Tiefe. Damit spiegelt sich im Ikarus-Mythologem eine zentrale Thematik von *Doge und Dogaresse*. Die gesamte Erzählung vollzieht jene Bewegung von Aufstieg und Niedergang, die auch für die Geschichte des Ikarus strukturbildend ist. Am Anfang befindet sich Antonio in der „unterste[n] Klasse des Volks“ (435), dann gelangt er plötzlich zu „Wohlstand“ (445) und versucht, die Frau des Dogen, des Oberhauptes der

¹⁹¹ Ov 193 (VIII,214).

¹⁹² Ov 193 (VIII,233).

¹⁹³ Ov 193 (VIII,229f.). – Vgl. auch die jeweilige Abschiedsszene vom geliebten Menschen vor dem Sturz. 467: „er fühlte ihren Atem an seinen Wangen spielen [...]. – Sinnlos – rasend vor Verlangen – Entzücken – Qual, ergriff er die Hand der Dogaresse – drückte er glühende Küsse darauf“; und Ov 193 (VIII, 210-212): „Während er schafft und ermahnt, wird naß die Wange des Greises; / Und es erbebt dem Vater die Hand. Noch küßt er das Söhnlein, / Das nie wieder dem Kusse sich beut“.

Republik, für sich zu gewinnen, am Ende jedoch reißt es ihn „hinab in den bodenlosen Abgrund“ (482). Auch räumlich beschreibt die Gesamtzerzählbewegung eine zum Gipfel hin steigende und dann jählings fallende Linie, wenngleich die Raumgestaltung im Einzelnen, mit den zahllosen und geradezu chaotischen Zwischenbewegungen, sehr viel komplexer ausfällt. Zu Beginn sehen wir Antonio auf dem Boden, „auf dem harten Marmorpflaster ausgestreckt“ (434). Dann aber richtet er sich immer mehr empor,¹⁹⁴ bis er schließlich jenen Höhepunkt erreicht, wo er mit der Flugvorrichtung „in die Lüfte“ aufsteigt und dort kurze Zeit mit dem Herrscherpaar, den obersten Repräsentanten in der Gesellschaftshierarchie, auf gleicher Ebene steht (467), wo er mit Doge und Dogaresse übers Meer fährt (473-475) und wo er schließlich „in den herzoglichen Palast“ (476) gelangt. Auch hier wird Antonios sozialer ‚Aufstieg‘ von einem konkreten Weg nach oben bezeichnet; der Handlungsraum ist mit einer gesellschaftlichen Bedeutungsebene ausgestattet, also gleichsam semantisch aufgeladen,¹⁹⁵ zugleich kündigt sich bereits eine Ahnung des Kommenden an: „Als Antonio bebend vor Sehnsucht am andern Abend die große Treppe hinaufschlich, war es ihm plötzlich als wolle er einen ungeheuern Frevel beginnen. Ganz betäubt vermochte er kaum zitternd und schwankend die Stufen zu ersteigen“ (476). Und am Ende führt die Erzählung schließlich dann „hinab“ (482). In dem alludierten Ikarus-Mythologem spiegelt sich somit, wie in einer Miniatur der Geschichte innerhalb der Geschichte, die Erzählbewegung des gesamten Textes wider. Überdies steht die Ikarus-Geschichte in enger Verbindung mit dem Mythos um das Labyrinth von Knossos, der ja auch im *Fräulein von Scuderi* eine zentrale Stellung einnimmt. Daedalus, der Erbauer des Labyrinths, gab Ariadne und damit Theseus den Hinweis, beim Eintritt einen Faden abzuspulen, um den sicheren Ausweg aus dem Labyrinth zu finden. Nachdem Theseus den Minotaurus getötet hat, werden Daedalus und Ikarus vom König Minos zur Strafe in das nun leer stehende Labyrinth gesperrt, worauf sie durch die Lüfte entfliehen müssen. Wo das Labyrinth aber für den Text – und das heißt auch für die Welt – entsteht, aus dem eine Flucht unmöglich ist, da erscheint der Text selbst als etwas Unentschlüsselbares, dessen Öffnung stets zu neuen Widersprüchen führt. Einen Ariadnefaden gibt es hier nicht, und auch Antonio, der immer wieder zu verstehen meint,¹⁹⁶ kann der Unbegreiflichkeit des Labyrinths letzten Endes nicht entkommen. Ein weiteres Mal also erscheint hier das Labyrinth als Chiffre für das Erzählen einer absurden Welt, die zu keinem letzten Sinn mehr führt und zu der jeder Schlüssel offenbar verloren ist.

¹⁹⁴ Vgl. 435: „Antonio erhob sich endlich mühsam mit halbem Leibe“, 437: „Antonio war vom Boden aufgestanden“, usw.

¹⁹⁵ Zur literaturtheoretischen Fundierung von Raumsemantik als dem „Problem des künstlerischen Raums“ vgl. Lotman (1972) [russ. 1970], S. 311-329.

¹⁹⁶ Vgl. 462: „Ich weiß jetzt Alles – Alles!“

3.6 Historiographische Quellenbezüge

3.6.1 Uneindeutige Geschichte

Die Beziehungen zwischen Hoffmanns Erzählung und ihrer historiographischen Quelle sind oben bereits mehrfach zur Sprache gekommen, verschiedene Funktionsweisen der Bezugnahme im Einzelnen schon ausgeführt worden. Zur weiteren Darlegung des Gesamtverfahrens mögen daher im Folgenden einige besonders charakteristische Textbeispiele genügen.

Unter den drei Hauptquellen der Erzählung wird im anschließenden Gespräch der Serapions-Brüder bekanntlich neben dem „Bild unseres wackern Kolbe“ (482) und den „pittoresken Ansichten von den Straßen und Plätzen Venedigs“ (483) auch „Le Bret's Geschichte von Venedig“ genannt, die bei der Abfassung des Textes „immer aufgeschlagen auf dem Tische“ gelegen habe (483). Die ‚Quellenangabe‘ bezieht sich auf Johann Friedrich Le Brets *Staatsgeschichte der Republik Venedig, von ihrem Ursprunge bis auf unsere Zeiten* [...], die in 3 „Theilen“ zwischen 1769 und 1777 in Leipzig und Riga erschien. Die zahlreichen, teils wörtlichen Korrespondenzen zwischen Hoffmanns Erzählung und dem Geschichtswerk Le Brets hat Carl Georg von Maassen im Anmerkungsapparat seiner Textausgabe von 1912 bereits im Einzelnen nachgewiesen.¹⁹⁷ Wie schon bei den historischen Quellen des *Fräulein von Scuderi* kommt es in diesem Kapitel daher nicht mehr auf die mühevollen Sammlung des Materials, sondern allein auf die Ermittlung der spezifischen Funktionsweise der Bezüge an.

Exemplarisch veranschaulicht sich der Rückgriff auf die Geschichtsquelle an derjenigen Textstelle, die die Hinrichtung der „Verschwornen“ schildert. In der Erzählung heißt es:

Der Rat der Zehen hatte noch in derselben Nacht das Todesurteil über die Häupter der Verschwornen, die ergriffen worden, gefällt. Erdrosselt wurden sie auf dem kleinen Platze zur Seite des Pallastes von der Galerie herabgelassen wo der Doge sonst den Feierlichkeiten zuzuschauen pflegte (480).

Le Bret berichtet über diesen Vorfall:

Zum schrecklichen Beyspiele anderer wurde noch in der Nacht das Todesurteil über sie gefällt; sie wurden erdrosselt, und am Strange auf dem kleinen Platze zur Seite des Pallastes am Stricke zu den Fenstern dem Orte gerade gegen über herabgelassen, wo sonst der Doge den Feyerlichkeiten zuzuschauen pflegte. (Le Bret^{2/1} 45)

Neben den offensichtlichen Konkordanzen zwischen ‚Quelle‘ und Erzählung treten jedoch, wie im Vorangehenden bereits mehrfach angesprochen, auch wesentliche Unterschiede zutage, und gerade diesen Differenzen kommt letzten Endes eine entscheidende Bedeutung zu. So ist der Name der männlichen Hauptfigur,

¹⁹⁷ Vgl. HKA₆ 367-381.

„Anton Dalbirger“ (478) alias Antonio, zwar aus Le Brets Werk ‚entlehnt‘, doch nicht allein die Schreibung des Namens weicht auffallend von der historischen ‚Vorlage‘ ab: Le Bret nennt unter den Verschwörern einen „Antonius della Binde“¹⁹⁸ bzw. einen „Antonius Dalebinder, einen Deutschen“,¹⁹⁹ der jedoch keinerlei Beziehung zu der Frau des Dogen unterhält und auch kein Pflegesohn Bertuccio Nenolos ist und der überdies als Verräter gefasst und hingerichtet wird, während Antonio doch, wie es in der Erzählung dargestellt wird, den „Arsenaltruppen“ (479) entkommt.²⁰⁰ So weiß die Geschichte auch nichts von einer Verbindung zwischen Bodoeri und dem Dogen oder von der Verstrickung Bodoeris in die Verschwörung,²⁰¹ und auch Nenolo erhält in Hoffmanns Erzählung nicht nur als Pflegevater Antonios, sondern auch als Vater der Dogaresse eine ganz neue Rolle. Auch Bodoeri und Nenolo erscheinen in der Erzählung in völlig neuem Zusammenhang: Sie werden zu nahen Vertrauten und verbündeten Verrätern und bilden als solche das eigentliche Verschwörerpaar, während Le Bret doch Falieri und Nenolo als die beiden Köpfe der Verschwörung nennt, mit der Bodoeri gar nichts zu schaffen hat. Merkwürdigerweise weicht Hoffmanns Erzählung hier aber in eklatanter Art von der historischen Quelle ab:

Es ist bekannt, daß der Schimpf, den Bertuccio Nenolo von dem über die Seerüstungen gesetzten Dandolo, der ihm bei einem Streit ins Gesicht schlug, erfahren, ihn bewog, mit dem ehrgeizigen Schwiegersohn [d.h. mit Bodoeri] sich wider die Signorie zu verschwören. (478)

„Es ist bekannt“, heißt es hier in den Worten des Erzählers, jenes eigenartigen ‚Historikers‘, und doch ist diese Version der Geschichte alles andere als „bekannt“. Es finden Verschiebungen und Rollenwechsel statt. In dem Maße aber, wie Bodoeri in der Erzählung an die Stelle des zweiten Verschwörers tritt, rückt auch Falieri in ein neues Licht. Nach Le Bret ist er der große Intrigant und Verräter. In Hoffmanns Erzählung hingegen kann man sich letzten Endes doch kaum des Eindrucks erwehren, dass der hier so tapsige und verliebte Alte gar nichts mit der Verschwörung zu tun habe. Überhaupt wird Falieri hier wohl eher als ein Mittel zum Zweck benutzt: „Beide, Nenolo und Bodoeri wünschten dem alten Falieri den Fürstenmantel, um selbst mit ihm zu steigen“ (478f.). Ob der fiktive Doge nun ‚schuldig‘ oder ‚unschuldig‘ ist, wird dabei nicht zu klären sein. Fest steht nur, dass er am Ende sprichwörtlich den Kopf hinhalten muss.

¹⁹⁸ Le Bret_{2/1} 45.

¹⁹⁹ Auch HKA₆ XLVIII.

²⁰⁰ Vgl. auch HKA₆ XLVIII und HKA₆ 379 sowie HKA₆ 380.

²⁰¹ Vgl. auch HKA₆ XLVIII: „Marino Bodoeri taucht bei Le Bret nur ein einziges Mal als Vicedoge auf [...]; von seiner Freundschaft zu Falieri, seinem eigennützigen Interesse, von der Verheiratung seiner Großnichte Annunziata an den Dogen, von der Teilnahme an der Verschwörung erzählt die Geschichte nichts.“

²⁰² Vgl. auch HKA₆ XLIX: „Nenolo, den Le Bret zuerst bei der Verschwörung nennt, macht Hoffmann zu Antonios Pflegevater und zu Annunzias Vater“.

Die Beispiele lassen bereits erkennen, dass sich der Rekurs auf die Geschichtsquelle im Wesentlichen nach zwei Modi ins Werk setzt: dem Modus der Verfremdung und Entstellung einerseits, dem Modus der Verunsicherung oder Veruneindeutigung (Ambivalenz) andererseits. Exemplarisch verdichten sich diese beiden Verfahren an je einer besonders charakteristischen Textstelle. 1. Zum Verfremdungsmodus: Eine eigenartige Verknüpfung zwischen Erzählung und Geschichtswerk ergibt sich in Hinblick auf die Figur des unbeholfenen „Signor Dottore Giovanni Basseggio“ (470), der die Dogaressa nach dem Skorpionbiss zu kurieren versucht und dessen Name merkwürdigerweise aus der bei Le Bret angeführten historischen Liste der Verschwörer entlehnt ist, unter denen sich auch ein „Johannes Basseggio“ befindet.²⁰³ Der Verschwörer wird in Hoffmanns Erzählung zur komischen Figur, die ihrerseits jedoch nach dem Vergleich mit ihrem historischen Doppelgänger plötzlich etwas Befremdendes annimmt. 2. Zum Ambivalenzmodus: Über die Verurteilung der Verräter heißt es in der Erzählung: „Der Rat der Zehen hatte noch in derselben Nacht das Todesurteil über die Häupter der Verschwornen, die ergriffen worden, gefällt“ (480). Erst durch den Vergleich mit der historischen Darstellung wird aber ersichtlich, dass der Satz im Grunde zutiefst ambivalent ist, denn Le Bret berichtet schließlich davon, dass auch einige der Verschwörer entkommen konnten.²⁰⁴ Erst jetzt wird also klar, dass der Satz auch meinen kann: „Verurteilt wurden nur diejenigen unter den Verschworenen, die überhaupt ergriffen wurden“. Die Ambivalenzstruktur des Textes schlägt sich hier in einer sprachlichen Ambiguität nieder.

Genau wie die anderen Arten von Rekursen tragen auch die historiographischen Quellenbezüge gerade nicht zur Eindeutigkeit des Geschehens bei, sondern erhöhen letztlich nur die Fremdartigkeit und Ambivalenz des Textes. In ihnen äußert sich das Befremden an einer doppelsinnigen „Geschichte“, d.h. an der „Erzählung“ wie auch an der „Vergangenheit“ und ihrer historischen Überlieferung, deren ‚Richtigkeit‘ grundsätzlich nicht mehr zum Bereich des Glaubhaften gehört. Daran ändert auch der Erzähler nichts, jener selbsternannte „Historiker“ (431), dessen Auftritt angesichts der dezidierten Ungeschichtlichkeit dieser ‚historischen‘ Erzählung nur umso deplatzierte und groteske wirkt; seine Erscheinung kann als ein hinter sinnig eingesetzter Eigenkommentar verstanden werden, indem die Erzählung den Wahrheitsanspruch ihres vorgeführten ‚Historikers‘ selbst gerade revidiert.

Die Historizitätsfrage wird schon zu Beginn der Erzählung aufgeworfen, wenn darüber gerätselt wird, ob der Künstler auf dem Gemälde „eine wirkliche

²⁰³ Vgl. Le Bret_{2/1} 45; dazu auch HKA₆ 376.

²⁰⁴ Vgl. Le Bret_{2/1} 45: „So geheim alle diese Anordnungen waren, so verursachten sie doch bey einigen Verschworenen Argwohn. Viele von ihnen retteten sich mit der Flucht; und dieses Glück hatten vornehmlich alle Edle, die Antheil an der Verschwörung hatten. Keinen von ihnen erhaschte man [...]. Nur sechzehn wurden in der Nacht ergriffen“; sowie Maassens Ausführung, HKA₆ 380: „Einige Verschworene fassten aber, trotz der noch so geheimen Anordnungen, Argwohn und entkamen, so alle Edle, deren Namen Le Bret anführt, Hoffmann aber nicht nennt“.

geschichtliche Begebenheit habe darstellen wollen“ (430). Der Text selbst aber verwirft durch seine Anlage überhaupt die Möglichkeit und Existenz einer solchen „wirkliche[n] geschichtliche[n]“ Darstellung, da die „Geschichte“ an sich bereits als brüchig erscheint und keine letzte Erkenntnis preisgibt, keine Sicherheit mehr birgt, und in ihr somit auch am Ende des Weges keine Wahrheit mehr zu finden ist.

3.6.2 ‚Damnatio memoriae‘: Die Auslöschung der Erinnerung und der Verlust der Geschichte

Die Uneindeutigkeit der Geschichte, die in *Doge und Dogaresse* obwaltet, geht jedoch zugleich aus einem besonderen historischen bzw. historiographischen Umstand hervor: An den geschichtlichen Dogen Marino Falier, den als Staatsverschwörer Verurteilten, wurde in den Chroniken und Überlieferungen jede Erinnerung ausgelöscht. Zeichenhaft für diese ‚Damnatio memoriae‘, die Verbannung oder Tilgung des Andenkens, steht das schwarze Loch, das in der Galerie der Dogenporträts im venezianischen Palast an die Stelle seines Bildnisses getreten ist und das nichts als einen Leerraum, eine Erinnerungslücke hinterlässt. Heinrich Kretschmayr berichtet in seiner *Geschichte von Venedig*:

Am achten Jänner 1365 beschloß der Rat der Zehn, daß, wohl zum abschreckenden Beispiel, das Urteil über den Getöteten nie sollte kassiert werden dürfen und am 16. Dezember 1366, daß das Bildnis des Gerichteten aus dem Saale des großen Rates für immer zu entfernen und die Stelle zu übermalen sei. Heute trägt sie die Inschrift: Hic est locus Marini Faletri decapitati pro criminalibus.²⁰⁵

Aufgrund der nahezu vollständigen Auslöschung des Gedächtnisses gestaltet sich nun auch die Frage der Überlieferung der geschichtlichen Ereignisse um Marino Falier und ihrer historischen Absicherung äußerst problematisch. Kretschmayr merkt an: „Die Quellenlage ist für die Erkenntnis der Zusammenhänge der Verschwörung sehr ungünstig. Die urkundlichen Quellen sind so gut wie ganz verlorren“, sodass die historischen Überlieferungen der Verschwörung letztlich nichts als eine „offenkundig legendenhaft verbildete Erzählung“ preisgäben.²⁰⁶ Und noch Gerhard Rösch teilt in seiner *Geschichte Venedigs* mit:

²⁰⁵ Kretschmayr (1964) [1920], Bd. 2, S. 215. – Vgl. auch Le Bret_{2/1} 47, der am Schluss seines III. Kapitels, welches sich in seiner Gesamtheit mit der Geschichte Faliers befasst, zu dem paradoxen Umstand ausführt: „Noch jetzo wird das Andenken dieser Begebenheit in dem großen Saale verewiget. Unter andern Bildern der Fürsten ist da, wo Faliers Bildniß seyn sollte, Platz gelassen, und dagegen ein mit schwarzem Tuche bedeckter fürstlicher Thron gesetzt, mit der Zuschrift: Dieß ist der Platz des Marin Falier, der, wegen seiner Verbrechen, enthauptet worden.“

²⁰⁶ Kretschmayr (1964) [1920], Bd. 2, S. 605, dort Anm. 3.

Bereits die Zeitgenossen haben darüber gerätselt, was diesen Greis dazu veranlaßt haben könnte, eine Stadtyrannis wie in Oberitalien zu planen. Niemand wußte Genaueres, aus den Verhörkammern der Zehn drangen keine Einzelheiten nach außen, umso mehr bemächtigte sich die Phantasie der Ereignisse. Das Gerücht kursierte, es hätte genaue Pläne für einen Staatsstreich gegeben, die jedoch verraten worden seien.²⁰⁷

Genau wie im *Fräulein von Scuderi* mit der Geschichte der Marquise de Brinvillier wird in *Doge und Dogaresse* also mit derjenigen Marino Faliers eine bloß gerüchtartige und höchst uneindeutige Geschichte aufgegriffen und wiedergegeben. Ebenso wie sein Kollege im *Fräulein von Scuderi* folgt der Erzähler in *Doge und Dogaresse* gerade diesem „Gerücht“ jedoch bedenkenlos. Es handelt sich hierbei um einen ‚Historiker‘, der letztlich nichts als eine „legendenhaft verbildete Erzählung“ weiterträgt. Und es wird auch noch zu fragen sein, ob die Begründung zu der Verschwörung, wie sie der Erzähler liefert, letzten Endes überhaupt haltbar ist.

Nun scheint es allerdings kein Zufall, dass Hoffmanns Erzählung mit der Verschwörung und der Hinrichtung Marino Faliers erneut ein geschichtliches Sujet auswählt, dass gerade nicht auf erkenntnistmäßig ‚festem‘ Boden steht, sondern das, genau wie die Geschichte der Marquise de Brinvillier, letzten Endes auf ein historisch höchst unsicheres Gebiet führt. Es ist gerade das bloß Legendenhafte und Gerüchtartige, das Uneindeutige und Zweifelhafte, das Widersprüchliche und Brüchige, das hier zur Grundlage der ‚Geschichte‘ wird und das auch im Bereich des ‚Historischen‘ an allem Anfang des Erzählens von einem als uneindeutig erkannten Weltgeschehen steht. Dass das Aufgreifen dieses historisch ungesicherten Sujets nicht ohne weiteres geschieht, zeigt sich auch schon daran, dass die geschichtliche ‚Damnatio memoriae‘, die historische Auslöschung der Erinnerung an Marino Falier, in *Doge und Dogaresse* handlungsintern ihr exaktes fiktionales Pendant findet: Mit dem völligen Gedächtnisverlust des Protagonisten Antonio ist in der Erzählung selbst ein Bild entworfen, das die geschichtliche ‚Damnatio memoriae‘ in bislang unbemerkter Weise widerspiegelt und das letzten Endes als detailgetreues textimmanentes Abbild der Auslöschung historischer Erinnerung als Ausgangspunkt aller nachfolgenden Unsicherheiten zu lesen ist. Über den Pestbefall und seine verheerenden Folgen sagt Antonio:

Die Wut der Krankheit hatte mir alle Erinnerung des Vergangenen gänzlich geraubt. (449)

Und so erzählt die Geschichte *Doge und Dogaresse* zuletzt auch von dem Verschwinden historischer wie erzählerischer Sicherheit. Sie wird auf diese Weise zugleich zu einer Geschichte über den Verlust der Geschichte.

²⁰⁷ Rösch (2000), S. 124.

3.7 Bibelbezüge

Auf der kryptischen Bildebene des Textes sind die einzelnen Figuren nicht allein, wie oben dargelegt, als Verkörperungen von Gestalten der antiken Mythologie inszeniert, sie erscheinen gleichzeitig auch in den Rollen von biblischen Personen, wodurch eine fremdartige Amalgamierung von ‚heidnischem‘ und ‚christlichem‘ Kult- und Gedankengut entsteht. Wie die Erzählung *Das Fräulein von Scuderi*, ja deutlich noch als jene, ist *Doge und Dogaresse* von Anspielungen auf die Bibel und die christliche Glaubenswelt durchzogen. Wie im *Fräulein von Scuderi* stehen diese aber auch hier zuletzt im Zeichen einer Negation der religiösen Inhalte und einer Verweigerung ihrer Sinn- und Glaubensangebote.

3.7.1 Erinnerung an „jenes unbekannte Eden“ – Rausch und Mythos einer brüchigen Paradiesszene – Bezüge zum Volksglauben

Bei einem seiner zahlreichen vergeblichen Versuche, sich an die eigene Vergangenheit zu erinnern, bemerkt Antonio resigniert:

Alles Sinnen, alles Forschen ist vergebens, ich kann es nicht ergründen, was mir früher im Leben so Hochherrliches geschah, dessen dunkler, ach mir unverständlicher Nachklang mich mit solcher Seligkeit erfüllt, aber wird diese Seligkeit nicht zum brennendsten Schmerz, der mich zu Tode foltert, wenn ich erkennen muß, daß alle Hoffnung verloren ist, jenes unbekannte Eden wieder zu finden, ja es nur zu suchen? (450)

Antonio scheint es zunächst also ganz und gar unmöglich, „jenes unbekannte Eden wieder zu finden“, das in seiner Kindheit bestanden habe. Etwas später aber, nachdem er Annunziata zu Gesicht bekommen und die alte Margaretha ihm, um ihn „aus seiner Betäubung“ aufzuwecken, „so eben einige stärkende Tropfen eingeﬂößt“ hat (462), kehrt plötzlich Antonios Erinnerung zurück. Er erkennt nicht allein in der alten Margaretha seine frühere treue Pflegerin, sondern hat in Annunziata seine einstige Kindheitsliebe, die Seligkeit seiner Vergangenheit, wiedergefunden: „Ich habe sie gesehen – sie ist es – sie ist es“ (462). Nun bricht, wie es scheint, Antonios ganze Erinnerung wieder durch: „Ich weiß jetzt Alles – Alles!“ (462) Auch aus seiner Kindheit vermag Antonio nun zu berichten. Er erzählt von dem Aufenthalt bei seinem Pflegevater Nenolo, in dessen „Landhause“, an das sich ein „Pinienwäldchen“ anschließt (462), er als Kind eine Zeit lang gelebt habe:

Es ging mir gut bei dem Bertuccio Nenolo. Ich trug hübsche Kleider – immer war der Tisch gedeckt, wenn mich hungerte, ich durfte, hatte ich meine drei Gebete ordentlich hergesagt, herumschwärmen nach Gefallen in Wald und Flur. (462)

Mit diesem idyllischen, ja geradezu paradiesischen Ort hat Antonio offenbar „jenes unbekannte Eden“ seiner Kindheit, nach dem er vorher vergeblich auf der

Suche war, wiedergefunden, und zwar in einem ganz wörtlichen Sinne. Johannes Wiele hat bereits darauf hingewiesen, dass die gesamte Kindheitsszene, von der Antonio im Folgenden berichtet, Züge des Paradiesgeschehens aus der Genesis trägt, wobei er die wichtigsten Parallelen wie auch Unterschiede zur Geschichte von Adam und Eva schon zusammengetragen hat.²⁰⁸ In der Tat liegt hier ein deutlicher Bezug zwischen Hoffmanns Text und der biblischen Schöpfungsgeschichte vor. Dass es sich dabei um einen intendierten und markierten Rückverweis handelt, machen bereits die expliziten werkimmanenten Erwähnungen von jenem „Eden“ (450) sowie dem „Paradies“²⁰⁹ kenntlich, die im Text Signalcharakter annehmen. Der Bezug sei hier in aller Kürze referiert, jeweils unter Anmerkung dessen, was Wiele bereits dargelegt hat.

Neben dem Landhaus Nenolos befindet sich, wie Antonio erzählt, „ein dunkles kühles Pinienwäldchen“ (462):

Da streckte ich müde vom Springen und Laufen an einem Abend, als schon die Sonne zu sinken begann, mich hin unter einen großen Baum und starrte hinauf in den blauen Himmel. (462f.)

Unter diesem „Baum“ fällt Antonio darauf in einen schlafähnlichen Zustand: „meine Augen schlossen sich unwillkürlich und ich versank in träumerisches Hinbrüten“ (463). Als er durch ein plötzliches Geräusch geweckt wird, steht neben ihm, wie aus heiterem Himmel, ein Mädchen, das er als „Engelskind“ bezeichnet (463). Das Mädchen, das, wie sich etwas später herausstellt, offenbar niemand anders als „Annunziata“ (463) ist, hat ihn wohl vor großer Gefahr gerettet, als er schlief:

Dicht neben meiner Brust erblickte ich eine kleine schwarze Schlange mit gebornstem Haupt, das Kind hatte das giftige Tier mit dem Zweige eines Nußbaums erschlagen, in dem Augenblick, als es zu meinem Verderben sich heranringeln wollte. (463)

Die Ähnlichkeiten mit der berühmten und immer wieder gestalteten Paradiesszene aus der biblischen Schöpfungsgeschichte sind hier kaum zu übersehen. Da ist zunächst einmal der „große[...] Baum“ (463), der an den „Baum der Erkenntnis“ (Gen 2,17) erinnert, um den sich auch in der Genesis das Geschehen abspielt. Da ist die „Schlange“ (463), die aus der Bibel als Verführerin und als Gefahr für den Menschen bekannt ist (vgl. Gen 3,1-24). Da ist aber auch der Schlaf, der sich auf Antonio legt, so wie es schon bei Adam im Garten Eden geschieht: „Da ließ Gott der HERR einen tiefen Schlaf fallen auf den Menschen, und er schlief ein“

²⁰⁸ Vgl. Wiele (1996), v.a. S. 364-368.

²⁰⁹ Vgl. 460: „Man stieß und drängte sich halb tot, um die schöne Dogaressa zu sehen, und wem es gelang sie zu erblicken, der glaubte, er habe ins Paradies geschaut und das schönste Engelsbild sei ihm strahlend und herrlich aufgegangen“, worin eine deutliche Antizipation der späteren Paradiesszene gestaltet ist.

(Gen 2,21). Gemäß dem biblischen Schöpfungsmythos erschafft Gott bekanntlich nun, während Adam schläft, aus dessen Rippe das ‚Weib‘ Eva, das er dem erwachten Mann zuführt: „Und Gott der HERR baute ein Weib aus der Rippe, die er vom Menschen nahm, und brachte sie zu ihm“ (Gen 2,22). Genauso wie vor Adam steht auch vor Antonio, als er aus seinem Schlafzustand erwacht, plötzlich ein ‚Weib‘, Annunziata (463).²¹⁰ Auch die Folgen des biblischen Sündenfalls finden ihre Entsprechung in der Erzählung: So wie der Mensch in der Genesis von Gott aus dem Paradies hinausgetrieben wird (Gen 3,24: „und trieb Adam aus“), wird auch Antonio, nachdem Annunziata schon „fort“ (463) ist, aus dem so idyllischen Ort vertrieben: „Wenige Tage nachher wurde ich hinausgestoßen aus dem Hause“ (464). Durch die Vertreibung aus dem Hause Nenolos scheint Antonio fortan zum Bettlerleben verurteilt. Väterchen Blaunas’, der Antonio mit sich nimmt, sagt: „komm Antonio, armer Junge! für uns Beide ist das Haus dort auf immer verschlossen. Wir müssen nun Beide zusehen, wo wir ein Stück Brot finden“ (447). Auch der Urteilsspruch Gottes über Adam, wie er in der Genesis geschildert wird, bewahrheitet sich damit für Antonio auf bittere Art und Weise: „Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen“ (Gen 3,19).²¹¹

Durch die spezifische Bezugnahme erscheint Antonio bildlich in der Rolle Adams und Annunziata in der Rolle Evas. Antonio und Annunziata, die Träger der beiden „A“-Namen in der Erzählung, stehen damit gleichsam für das erste Menschenpaar, stehen, wie der erste Buchstabe des Alphabets, für Anfang und Ursprung.

Im Unterschied zum Bibeltext ist Antonio in seinem ‚Paradies‘ allerdings nie „nackt“ gewesen wie Adam und Eva (Gen 3,7), im Gegenteil, es heißt ausdrücklich: „Ich trug hübsche Kleider“ (462). Auch kommt es in der Erzählung allem Anschein nach überhaupt zu keinem rechten Sündenfall, da die Schlange hier offenbar nicht mehr in Versuchung führt.²¹² Stattdessen wird sie von Annunziata „erschlagen“ und liegt „mit geborstenem Haupt“ auf dem Boden (463).²¹³ Damit erfüllt sich zugleich, so scheint es, in bisher unbemerkter Weise jenes Urteil, das Jahwe in der Genesis über die Schlange verhängt hat:

Und ich will Feindschaft setzen zwischen dir und dem Weibe und zwischen deinem Samen und ihrem Samen. Derselbe soll dir den Kopf zertreten, und du wirst ihn in die Ferse stechen. (Gen 3,15)

Hingegen geht der zweite Teil von Jahwes Verkündung, nämlich dass die Schlange den Menschen „in die Ferse stechen“ werde, in der Erzählung offenbar

²¹⁰ Bereits Viele (1996), S. 364f., verweist auf diese gemeinsamen Elemente: unbesorgtes Leben, Baum, Schlange, Schlaf und Gefährtin.

²¹¹ Viele, ebd., S. 367, merkt gleichfalls an, dass Gottes Strafe „mit größter Gewalt“ über Antonio hereinbreche.

²¹² Vgl. ebd., S. 365f.: „Die Schlange tritt bei Hoffmann nicht als Versucherin auf“.

²¹³ Vgl. auch Klier (2002), S. 77, dort Anm. 52: „Die Schlange dient nicht der Verführung, sondern wird von dem kleinen Mädchen bekämpft.“

nicht in Erfüllung. Hier scheint also zunächst eine ganz und gar idyllische Szene gestaltet zu sein, eine ‚gereinigte‘, ideale Ursprungsgeschichte ohne Sündenfall, in der schließlich auch der Mensch der Schlange nicht mehr zum Opfer fällt, sondern sie besiegt. Johannes Wiele bemerkt zu diesem Schöpfungsmythos:

Hoffmanns kleiner, begrenzter „Garten Eden“ zeigt sich als Variante des Paradieses, wie es nach dem Sündenfall oder ohne ihn denkbar ist. Das im Genesis-Mythos geschilderte Geschehen kehrt sich um: Das Wissen, welches der Baum der Erkenntnis schenken konnte, wird eingesetzt, um die schlimmste Strafe für den Genuß seiner Früchte, den Tod, zu besiegen.²¹⁴

Und allgemeiner folgert Wiele aus der Paradiesdarstellung:

Hoffmanns Erzählung spricht der Liebe zwischen Mann und Frau also die Möglichkeit der in sich geschlossenen Vollkommenheit zu und schildert die Erfahrung solcher Liebe als ein den Menschen positiv prägendes, sein Handeln und damit schon die Geschichte beeinflussendes Erlebnis.²¹⁵

Doch unter anderem Blickwinkel betrachtet weist diese scheinbare Idylle deutliche Risse auf. Das Idealbild ist aus mehr als einem Grunde brüchig. Einen ersten Hinweis gibt Johannes Wiele selbst. Annunziata wird in der Erzählung als ein „Engel des Lichts“ bezeichnet (463). Nun bezieht sich dieser Ausdruck aber wörtlich auf den zweiten Brief des Apostels Paulus an die Korinther, in dem es an einer Stelle heißt: „er selbst, der Satan, verstellt sich zum Engel des Lichtes“ (2Kor 11,14), was ja auch bereits in der Vorstellung von Luzifer als dem Lichtbringer enthalten ist.²¹⁶ Im Übrigen ist dies die einzige Stelle in der gesamten Lutherbibel, die von einem „Engel des Lichtes“ berichtet. Was somit von der Figur Antonio einfältig als Lobpreis und Dank an Annunziata gerichtet ist: „du bist ja ein Engel des Lichts, den der Herr sandte mich zu retten vom Tode“ (463), das erweist sich auf der verborgenen Bildebene des Werks als ein hintersinniges Indiz gerade in entgegengesetzter Richtung: Wo Annunziata als „Engel des Lichts“, als Luzifer, erscheint, da wäre die Versuchung des Menschen in diesem Paradiesgarten wohl doch gar nicht so fern wie man geglaubt hat.

Ein zweites Indiz für die Brüchigkeit der Paradiesszene liefert ein Detail aus Antonios Rückerinnerung, genauer gesagt: die Umstands- und Zeitbestimmung, die an entscheidender Stelle in seiner Erzählung auftaucht und die eine frühere Beschreibung aus dem Text, die ihrerseits allerdings vom Erzähler stammte, bis in inhaltliche Einzelheiten sowie bis in den Wortlaut wieder aufnimmt:

²¹⁴ Wiele (1996), S. 367.

²¹⁵ Ebd., S. 366.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 367.

Da streckte ich müde vom Springen und Laufen an einem Abend, als schon die Sonne zu sinken begann, mich hin unter einen großen Baum und startete hinauf in den blauen Himmel. (462f.)

[...] abends, da schon die Sonne zu sinken begann, lag [...] auf dem harten Marmorpflaster ausgestreckt, ein armer unglücklicher Mensch (434) [...] und startete [...] hinein in das Meer. (435)

Beide Male wird die Figur Antonio in ähnlicher Haltung gezeigt, wobei die Paradiesschilderung, nach der Antonio immer genug zu essen hat²¹⁷ und nur „müde vom Springen und Laufen“ ist, gleichsam die glückliche Variante der bedrückten Anfangsszene darstellt, wo seine „Wunde“ und gerade der „Hunger“ den Helden „kraftlos und elend“ machen (436). Besonders markant ist die wortgenaue Wiederholung der Zeitbestimmung und ihr Übergehen von Erzähler- zu Figurenrede: „an einem Abend, als schon die Sonne zu sinken begann“, bzw. „abends, da schon die Sonne zu sinken begann“. Durch das vorliegende Rekurrenzphänomen, das in einer Art Eindringen der Erzählerrede in die davon überlagerte Figurenrede besteht, wird auch hier – wie schon vorher diagnostiziert – ein Abhängigkeitsverhältnis und damit eine Situation der Fremdbestimmtheit des Figurendiskurses konstruiert, die Antonios Erinnerung als von außen her beeinflusst und daher als solche fragwürdig erscheinen lässt. Auch hier leuchtet hinter diesem Phänomen die Problematik von Duplikation, Individualitätsverlust und Gefährdung der eigenen Geschichte auf, die sich störend über die scheinbare Idyllenszene legt.

Einen dritten Hinweis auf die Brüchigkeit des Paradiesgeschehens liefert das Bild des Sturzes. In der Gartenszene wird Antonio zunächst, wie gesagt, als ein Adam gleichsam ohne Sündenfall dargestellt. In der Chronologie des Erzählens²¹⁸ geht der Paradiesschilderung jedoch unmittelbar die Szene voran, in der Antonio beim Anblick Annunziatas ohnmächtig „auf das harte Marmorpflaster niederschlug“ (460f.). Schon der Wortgebrauch in diesem Passus lässt kaum Zweifel an einer gezielten Evozierung der Sturz-Thematik. Von dem „Jüngling“ heißt es ausdrücklich, dass er „niederstürzte“ (461), und selbst in die Reaktion Falieris auf das Unglück sind durch einen doppelbödigen Sprachgebrauch „Sturz“ und „Fall“ mit eingeschrieben: Der Doge zeigt „Bestürzung über den Unfall“ (461). Antonio (Adam) ist unmittelbar vor der Paradiesszene also buchstäblich ‚gefallen‘. Und es ist bezeichnend, dass die hintersinnige Lexik der Erzählung diesen „Fall“ noch in die scheinbare Idylle mit hinüberführt: Wenn Hoffmanns Text den Helden sagen lässt, er habe im Wald „herumschwärmen“ dürfen „nach Gefallen“ (462), dann ist damit noch in der Paradiesbeschreibung der „Fall“ dieser Figur enthalten, deren Erinnerung ja überhaupt erst einsetzt, „nach[dem]“ sie bereits „[g]efallen“ ist.

Ein viertes Indiz wird ebenfalls durch die ambivalente Lexik übermittelt. Bevor Antonios Erinnerung wiederkehrt, hat die alte Margaretha ihm, wie erwähnt, „einige stärkende Tropfen eingeblößt“ (462). Es ist in Hoffmanns Texten keine Seltenheit, dass besondere Erscheinungen oder Erkenntnisse der Figuren in ei-

²¹⁷ Vgl. 462: „immer war der Tisch gedeckt, wenn mich hungerte“.

²¹⁸ Nicht in der Chronologie der erzählten Ereignisse.

genartiger Verbindung stehen mit der vorherigen Einnahme von Rauschmitteln, oftmals dem bekannten Punsch, und sie dadurch doch in gewisser Weise fragwürdig erscheinen.²¹⁹ Wo die Alte, die sich, wie sie selbst sagt, auf die Wirkungen des „Krauts“, „die verschiedene Mischung der Säfte“ (453) und auf geheime „Wissenschaft“ (454) versteht, Antonio zuerst „einige stärkende Tropfen“ geben muss, bevor er sie selbst plötzlich als seine treue Pflegerin wiedererkennen²²⁰ und sich mit einmal an alles erinnern kann, da ist im Grunde eine recht zweifelhafte Situation geschaffen,²²¹ zumal das alte Bettelweib selbst durch diese plötzlich herbeigeführte Erinnerung deutliche Vorteile, auch materieller Art, erlangt.²²² Wahrhaft merkwürdig wird die Szene jedoch erst durch die dort vorliegende Wortwahl, die in auffälliger Weise das Bild des „Rausches“ aufnimmt und damit die Figurenperspektive diskreditiert. Bei jener Paradiesschilderung, zu der Antonio nach Einnahme der „Tropfen“ ansetzt, erzählt der Held, wie der Geruch der „Kräuter“ in dem Garten ihn „betäubte“ (463), wie er einem „träumerische[n] Hinbrüten“ (463) erlag und wie er schließlich in dem Gras, in dem er ausgestreckt war, ein „Rauschen“ (463) gehört hat. Dieses „Rauschen“ kehrt kurz darauf noch einmal in Verbindung mit der wundersamen ‚Erscheinung‘ in dem Pinienvald zurück: „als ich es nicht lassen konnte, von dem Engelskinde zu reden, das mir erschienen und dessen süße Stimme ich zu vernehmen glaubte in dem Rauschen der Bäume“ (464). Und wenn, wie zur Erinnerung, Antonios Kamerad Pietro unmittelbar danach in der Erzählung auch noch ausgerechnet „Rauschgold auf der blanken Mütze“ tragen muss (465), dann verdichten sie die Anzeichen darauf, dass der Text – über die Redeintention der Figur hinaus – bestimmte Signale einstreut, die auf die Unzuverlässigkeit oder wenigstens die Unsicherheit der

²¹⁹ Vgl. zum Thema Drogen bei Hoffmann die Unternehmungen von Kupfer (1996a), S. 136-151, der mit eher biographischer Ausrichtung die „künstlerische Relevanz des Alkoholrausches“ (S. 141) bespricht; und – in Verbindung mit dem „Traum“ – Kupfer (1996b), S. 137f.; sowie Lohr (2000), der den *Goldenen Topf* als „Drogenliteratur“ interpretiert und – bei anderer Schlussfolgerung als hier – allgemeiner festhält: „Tatsächlich ‚dampft‘ oder ‚qualmt‘ es in Hoffmanns Erzählungen ständig, und zwar stets an solchen Stellen, denen eine Begebenheit folgt, die mit ‚normalen‘ Sinnen so nicht wahrgenommen werden kann, also ‚wahnsinnig‘, zumindest aber tendenziell traumähnlich ist“ (S. 310).

²²⁰ Vgl. 462: „Ja du bist *die* Margaretha, die mich nährte, die mich hegte und pflegte“.

²²¹ Vgl. auch Neumann (1999), S. 116, der über Antonios Erinnerung schreibt: „Was in sein Blickfeld gerät, nachdem die Alte ihm ‚einige stärkende Tropfen‘ eingeﬂößt hat, ist eine Paradiesesszene ohne Sündenfall, eine Bildphantasie voll Glücksversprechen“, wobei er das Paradiesgeschehen als „Antonios Traumphantasie“ bezeichnet (S. 117).

²²² Vgl. 464, wo Antonio die Alte, weil sie ja seine gute Pflegerin war, bei sich aufnimmt und an seinem neu erlangten Wohlstand teilhaben lässt: „Das Bettelweib auf der Franziskanertreppe war verschwunden und statt ihrer sah man die Haushälterin des Herrn Antonio in anständigen Matronenkleidern auf San Marco herumhinken und die Bedürfnisse der Tafel einkaufen.“

Erinnerungen hindeuten. Dadurch aber wird die gesamte Erkenntnisszene, sowohl die Wiedererkennung Margarethas als auch die Episode im ‚Garten der Erkenntnis‘, mit Symptomen des Zweifels durchsetzt und der absolute Wahrheitsanspruch der Szene unterwandert. Erkenntnis gibt es in dieser ‚Erkenntnisszene‘ also gerade nicht mehr, was den Bewusstseinshorizont der Figur jedoch bei weitem übersteigt. Antonio selbst meint ja nur: „Ich weiß jetzt Alles“ (462). Wirklich?

Einen fünften Anhaltspunkt liefert die „kleine schwarze Schlange“, die von dem „Mädchen“ Annunziata zunächst im Pinienwäldchen zwar „erschlagen“ (463) wird, später jedoch zurückkehrt, und zwar in Gestalt von dem „Skorpionchen“, das die Dogaresse Annunziata „an der linken Hand“ sticht (469),²²³ womit dann – eigenartig verschoben – die Strafe Gottes letztlich dennoch über den Menschen hereinbricht, über den Jahwe zur Schlange sagte: „du wirst ihn in die Ferse stechen“ (Gen 3,15).

Ein sechster und letzter Hinweis auf die innere Ungeschlossenheit der Ursprungsidylle besteht darin, dass das Mädchen die Schlange ausgerechnet „mit dem Zweige eines Nußbaums“ erschlägt (463). Im Volksglauben²²⁴ dient der Haselzweig der Vertreibung von Dämonen: „Die biegsame, zähe Gerte spielt im Zauber eine wichtige Rolle: bei der Abwehr böser Geister und Hexen“.²²⁵ Der Hasel wird dadurch eine „magische Schutzwirkung“ zugesprochen.²²⁶ Besonders wirksam soll sie bei der Bekämpfung von Schlangen sowie zum Schutz vor den damit als verwandt betrachteten Skorpionen sein; in Hanns Bächtold-Stäublis Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens liest man: „Sehr alt scheint, der weiten Verbreitung nach zu schließen, der Glaube zu sein, daß die H[asel] den Schlangen und ähnlichem Getier besonders feind sei. Es scheinen hier uralte mythische Beziehungen vorzuliegen“,²²⁷ und: „Nach Plutarch bindet man an die Bettfüße eine H[asel]nuß, damit der Skorpion nicht herankomme“.²²⁸ Umgekehrt gilt der Haselzweig nun aber auch als ein Werkzeug des Dämonischen: „Im Dienst des Teufels wird die H[asel]gerte – entgegen der schon aufgezeigten apotropäischen Bedeutung – zum Instrument der Hexen“,²²⁹ so „erscheint die H[asel] auch als böser Strauch [...]“. In H[asel]n verwandelt einmal der Teufel al-

²²³ Vgl. dazu im Ansatz bereits Viele (1996), S. 361: „Hoffmann läßt eine Schlange gleicher Art später noch einmal auftreten und nennt sie dann ‚Skorpion‘“.

²²⁴ Vgl. „in nuce“ auch ebd., S. 362: „Daß Hoffmann Annunziata den ‚Nußzweig‘ vielleicht absichtlich oder wenigstens nicht rein zufällig in die Hand gab, ergibt sich aus einer Tradition deutschen Volksglaubens: Haselnußzweige galten explizit als eine besonders wirksame Waffe gegen Schlangen“.

²²⁵ WdS 278, Sp.1.

²²⁶ KLA 126.

²²⁷ HDA₃ 1531.

²²⁸ HDA₃ 1532.

²²⁹ WdS 278, Sp.1.

le Bäume [...]. Unter den H[asel]stauden begegnet der Teufel den Hexen“;²³⁰ und gerade die „Schläge mit einer H[asel]rute (die sonst vielfach als glückbringend gelten [...]) sind von unheilvoller Wirkung“.²³¹ Damit wird in Hoffmanns Text die systematische Ambivalenz der gesamten Szene, wie sie schon in der Chiffre vom „Engel des Lichts“ als doppelbödiger Bezeichnung für Annunziata zum Ausdruck kommt, auch durch den volksmythologischen Bezug durchgehalten, ja verstärkt, sodass vollkommen unklar bleibt, ob Annunziata nun ein ‚himmlisches‘ oder ‚dämonisches‘, ein schützendes oder Unheil bringendes Wesen verkörpern soll. Dabei ist auch Antonios Schlaf unter dem Nussbaum²³² im Volksglauben verwurzelt; durch den Vergleich nimmt die Episode zuletzt beunruhigende Züge an, wobei sie insgeheim bereits eine Ankündigung des unheilvollen Endes in sich birgt:

Schon antik ist der Glaube, daß es sehr schädlich (ja tödlich) sei, unter dem W[alnuß]baum zu schlafen, daß der Schatten des Baumes gefährlich sei [...]. In einem altjüdischen Buch (Jalk. Chad.) heißt es: „Dieweil sich die Teuffel zu neunt zusammengesellen, so ist es gefährlich wann einer unter einem Nußbaum schlaffet, dann siehe die Teuffel wohnen auf demselben, dann an einem jeden Zweig, der an einem Nußbaum ist, hangen neun Blätter“ [...]. Der Schatten des Nußbaums ist giftig [...], wenn einer unter einem Nußbaum liegt, so stirbt er noch im gleichen Jahr [...]“.²³³

Und: „Als ‚unheimlicher‘ Baum ist der N[uß]baum ein Totenbaum. Unter jedem N[uß]baum sollen Tote wohnen“.²³⁴ Eine Verankerung im Volksglauben (wie in der Botanik) findet womöglich gar das ‚Rauschen‘ aus Antonios Geschichte: „Eine gewisse Begründung findet diese ‚Schädlichkeit‘ des W[alnuß]baums darin, daß der starke Geruch den unter dem Baum Schlafenden wohl Kopfschmerzen verursachen könnte“.²³⁵

Durch den konkreten Rekurs auf die Volksmythologie werden in Hoffmanns Erzählung nicht allein die bestehenden Ambivalenzmerkmale erweitert und vertieft, sondern es wird zugleich auch eine fremdartige und geradezu blasphemische Verbindung von Religion und Aberglauben hergestellt, die charakteristisch ist für die systematische Zusammenführung von Widersprüchlichem im Text.

²³⁰ HDA₃ 1537.

²³¹ HDA₃ 1538.

²³² Dass es sich bei dem „großen Baum“ (463) um einen solchen handelt, wird durch die anschließende Erwähnung eines „Nußbaums“ (463), mit dessen Zweig Annunziata die Schlange tötet, zumindest nahegelegt.

²³³ HDA₉ 72.

²³⁴ HDA₉ 73.

²³⁵ HDA₉ 72.

3.7.2 Verkündigung und ‚Maculata‘: Annunziata

Am deutlichsten ist unter den Figuren der Erzählung die Protagonistin Annunziata mit biblischen Personenmerkmalen versehen. Sie tritt in der Paradiesszene bereits in der Rolle Evas sowie als „Engel des Lichts“ (463) auf, was sie ja zugleich mit dem Lichtbringer Luzifer in Verbindung bringt. Auch an anderer Stelle wird Annunziata noch als „Engel des Lichts“ bezeichnet (451), wodurch ihre Engeltätigkeit, wie sie im Gesamttext immer wieder von den Figuren und dem Erzähler²³⁶ betont wird,²³⁷ mit einmal zutiefst ambivalente Züge annimmt. Schon ihr Name weist aber darauf hin, dass ihr in der Erzählung noch eine andere Aufgabe zukommt. Melanie Klier bemerkt hierzu: „Bereits der Name ‚Annunziata‘ spielt motivgeschichtlich auf die Verkündigungs-Madonna an [...]. Die Dogaressa wird bildhaft gemäß den Madonnen-Attributen skizziert“.²³⁸ Wie weit dieser Bezug auch inhaltlich reicht, soll im Folgenden sichtbar werden.

Als Bodoeri seine Nichte Annunziata vor den Dogen führt, um eine Vermählung in die Wege zu leiten, und Marino Falieri, „ganz bestürzt über das Wunder von Schönheit“ (443), dann auch tatsächlich um ihre Hand anhält, antwortet Annunziata in demutsvoller Ergebntheit:

O Herr, wollt Ihr mich denn würdigen Euch zur Seite den fürstlichen Thron zu besteigen? – Nun so will ich Euch aus dem Grunde meiner Seele verehren und Eure treue Magd sein bis zum letzten Atemzuge. (443)

Was die „jungfräuliche“ (451) Annunziata (lat. *annuntiatio* „Verkündigung“) hier erwidert, ist wörtlich an die im Lukasevangelium überlieferte Verkündigung der Empfängnis Jesu Christi durch die „Jungfrau“ (Lk 1,27) Maria angelehnt. Als der Engel Gabriel zu Maria kommt, um ihr die Geburt eines Sohnes zu verkünden, bezeugt diese ihre Demut und Freude mit den Worten:

²³⁶ Wie bereits bei Madelon geht der volksreligiöse Entwurf eines ‚Engelsbildes‘ auch hier auf die Ebene der Figuren- und Erzählerperspektive zurück, im Gegensatz zu den tatsächlichen Bibelbezügen, die allein auf der Bildebene des Textes zustande kommen. Auf dieser höheren, allusiven Ebene werden die volksreligiösen Vergleiche mit zusätzlichen, konträren Bedeutungen belastet, die weit über den Figuren- und Erzählerhorizont hinausgehen und die deren Perspektive letztlich unterwandern.

²³⁷ Vgl. [S.,Z.]: 443,22: „das Engelskind“; 451,12: „welcher holde Engel des Lichts“; 455,37-456,1: „fromme Engelsmilde im himmlisch schönen Antlitz“; 456,7f.: „ihr kennt wohl solche Engelsingestalten“; 456,17: „Ihr engelreines Gemüt“; 458,12f.: „mit ruhigem engelsmildem Ton“; 460,18: „das schönste Engelsbild“; 463,9f.: „ein Engelskind mit himmlischem Antlitz“; 463,19: „Engel“; 463,23: „ein Engel des Lichts“; 464,9: „von dem Engelskinde“; 471,24: „die Himmelsaugen des rettenden Engels“.

²³⁸ Klier (2002), S. 74; vgl. auch Klier (1999), S. 38.

Siehe ich bin des HERRN Magd; mir geschehe, wie du gesagt hast. Und der Engel schied von ihr. (Lk 1,38)

Wie Maria bei der Verkündigung durch den Engel bezeichnet sich auch das so genannte „Engelskind“ (443) Annunziata als die „Magd“ des „Herr[n]“ (443). Wie diese bekundet auch Annunziata ihre demutsvolle Freude über die Erhebung auf den „Thron“ (443) des Höchsten: „O Herr [...]“ (443). Und auch später in der Erzählung ist noch die Rede davon, dass Annunziata den Dogen „wie ihren hohen Herrn verehren“ und ihm „mit der unbedingten Treue einer unterwürfigen Magd“ begegnen würde (456). Annunziata erscheint somit bildlich in der Rolle Marias, und so verwundert es auch nicht, dass Antonios staunende Verehrung des „Engelskind[s]“ (463) vielmehr wie eine Marienanbetung beschrieben wird, als er vor Annunziata wie vor einer Madonnenstatue niederkniet: „ich sank nieder auf die Knie, ich erhob die gefalteten Hände“ (463). Dabei weicht die ikonische Repräsentation der „Dogaresse“ in der Erzählung deutlich von ihrer Bildvorlage ab, denn wo Kolbes Gemälde ja eine ‚Mater dolorosa‘ darstellte, da handelt es sich in Hoffmanns Text offensichtlich um eine Verkündigungsmadonna, also einen ganz anderen Marientypus: nicht die schmerzensreiche Mutter nach dem Tode ihres Sohnes Jesus, sondern die gebenedeite Jungfrau vor der Geburt Christi. Als Madonneninsignie erscheint in der Erzählung das Bild der Lilie, das als „Mariensymbol“ in der christlichen Ikonographie bekanntlich „auf die jungfräuliche Mutterschaft“ deutet²³⁹ und das ausdrücklich mit Annunziata in Verbindung gebracht wird. Erwähnt werden ihre „lilienweißen Arme“ (451), und auch von ihrer „lilienweißen [...] Stirne“ (456) bzw. ihrer „Lilienstirn“ (482) ist die Rede. Das Bild der Taube, das wiederholt auf Annunziata bezogen wird, verbindet sie symbolisch mit dem Heiligen Geist, der in der christlichen Bildtradition in Gestalt einer Taube dargestellt wird. So wird Annunziata, „die das Köpfchen mit geschlossenen Augen über die Brust hing, wie eine kranke Taube“ (461), mehrmals als „Täubchen“ (469, 474, 475) sowie als „die kranke Taube“ (471) bezeichnet.

Nun erscheint Annunziata im Text ja aber nicht allein als Mariengestalt, sondern zugleich als Eva sowie als „Engel des Lichts“, wodurch an sich schon eine fremdartige Kontamination einander widerstreitender Wesensbereiche geschaffen wird: Maria, die Mediatrix und Überwinderin der Sünden, geht eine Verbindung ein mit ihrem genauen Gegenbild Eva, der alttestamentlichen Sündenbringerin, sowie mit dem gefallenem Engel Luzifer, dem biblischen Teufel. Noch blasphemischer aber gestalten sich die werkinternen Anspielungen auf die Körperlichkeit dieser Mutterjesufigur. Wo die alte Margaretha die Dogaresse vorausdeutend als „jungfräuliche Witwe“ bezeichnet (451) und im Text nachdrücklich von „Annunziata’s unentweihtem Gemach“ die Rede ist (457) – sie und Falieri haben schließlich auch getrennte Zimmer im Palast –, da entspricht das auf der allusiven Ebene noch ganz dem Bild der Jungfrau Maria aus der christlichen Glaubenstradition. Dabei liefert die Bemerkung, in „Annunziata’s Gemächern“ sei alles „still wie im Grabe“ (458), ein makaberes Gleichnis für ihren toten Schoß. Wo jedoch be-

²³⁹ WdS 436, Sp.1.

stimmte Hinweise auf die Verletzung ihrer Unberührtheit sich verdichten, da treten letztlich eklatante Widersprüche zu jenem Bild auf. In der Paradiesszene hatte Annunziata die „Schlange [...] erschlagen“ (463), was auf der einen Seite zwar, wie erwähnt, im Gegensatz zur Rolle Evas steht, auf der anderen Seite aber vollkommen der Aufgabe Marias entspricht:²⁴⁰ Als ‚Immaculata‘, als Unbefleckte, fällt es der Jungfrau Maria anheim, die Ursünde zu überwinden und damit die Schlange zu besiegen. Nach jahrhundertealter ikonographischer Tradition wird sie auf Heiligenbildern daher idealtypisch mit der zertretenen Schlange unter ihrem Fuße dargestellt (vgl. Abb. 12). Wenn in Hoffmanns Erzählung diese „kleine schwarze Schlange“ (463) aber wiederkehrt in der schon vom Volksglauben her mit ihr verwandten Gestalt des „Skorpionchen[s]“ (469), das Annunziata „an der linken Hand“ trifft und von dessen „jungen Zähnchen“ (469) auch „ein bißchen ins Blut gegangen“ ist (470), dann ist damit mindestens dreierlei bewirkt. Zunächst wird der kosmische Gewaltenkampf schon rein sprachlich auf ein verniedlichendes, nicht mehr ernstzunehmendes Niveau heruntergespielt, also travestiert; bereits die Form zeigt damit eine derbe Distanzierung von dem einstigen großen Religionsgedanken an, der nur mehr auf grotesk-komischer Ebene verhandelt wird. Zweitens wird hier die Rückkunft der „Schlange“ geschildert – und das heißt: die Persistenz und Unüberwindbarkeit der Übelkeit der Welt. Drittens schließlich wird durch die Verwundung der Mariengestalt das heile Bild ihrer Unberührtheit zerschlagen: Die Unbefleckte wird von einem Skorpion gestochen bzw. gebissen, der nicht zuletzt als ein überdeutliches Phallussymbol zu lesen ist. Dahin weist auch noch eine andere Textstelle, die ihrerseits unmissverständlich als eine Entjungferungsszene konzipiert ist. Kurz nachdem Annunziata von dem „Skorpionchen“ gestochen wurde, sagt sie, laut Bericht der alten Margaretha, über die vorherige Begegnung mit Antonio:

[I]ch hab' es gefühlt – ich hab' es gefühlt – als er meine Hand an seine Lippen drückte, als er meinen Namen nannte – ach ich wußt' es ja nur nicht, was so seltsam mein Innerstes durchdrang, es war wohl Lust, aber auch zugleich Schmerz! – Bring' ihn her – her zu mir – den holden Knaben. (471)

Dies ist, mit Verlaub, die wortgetreue Übersetzung einer sexuellen Entjungferung: „was so seltsam mein Innerstes durchdrang, es war wohl Lust, aber auch zugleich Schmerz!“

In der Dogaresse Annunziata wird somit ein gleichsam blasphemisches Marienbild entworfen. Sie figuriert auf der Ebene biblischer Anspielungen zu glei-

²⁴⁰ Vgl. dazu bereits Neumann (1999), S. 117f., der in dem „Paradiesesbild“ eine „Umdeutung des Sündenfalls zum Heilsgeschehen“ sieht: „Was im erzählten Traum geschieht, ist nichts Geringeres als die Verwandlung der Verführerin Eva in die Erlöserin Maria. Eva, die in der biblischen Erzählung durch die Schlange verführt wird, erscheint im Wunschtraum Antonios als Madonna, die die Schlange tötet – mit einem Nußzweig, der in traditioneller christlicher Ikonographie auf die reine Erlösungstat Christi deutet.“

cher Zeit als Eva und Luzifer wie als Heilige Jungfrau, die allerdings bildlich entjungfert wird und überhaupt der „Lust“ nicht ganz abgeneigt zu sein scheint: „Bring’ ihn her – her zu mir – den holden Knaben“. Damit in Einklang steht auch, dass sie auf der Ebene mythologischer Verweise zudem in der Rolle der ‚heidnischen‘ Liebesgöttin Venus erscheint, was ebenso dem christlichen Madonnenbild zuwiderläuft. Annunziata ist auf diese Weise als eine verkehrte Madonna gestaltet, die sowohl durch die Anspielungen auf die Körperlichkeit als auch durch die bildhafte Amalgamierung mit bestimmten Gegenfiguren ‚verunreinigt‘ wird, d.h. sie erscheint nicht als eigentliche ‚Immaculata‘, sondern im Gegenteil als eine Art ‚Maculata‘.

3.7.3 Sohn und Vater: Falieri

Neben Annunziata treten auch andere Figuren der Erzählung in biblischen Rollen auf. Als eine Jesusgestalt und zugleich als eine Gottesfiguration erscheint auf der Bildebene der Doge Marino Falieri.

Schon die Wahl des Dogen zu Beginn des Textes enthält Anspielungen auf den religiösen Bereich. Nicht allein erscheint die Kür Marino Falieris „wie eine Eingebung des Himmels“ (433), sie lässt in ihren Auswirkungen bereits an das Schaffen Jesu Christi denken. So stellt die wahrlich wundersame Wirkung des „neuerwählten Dogen“ (434) auf die gelähmten und verkrüppelten Soldaten eine grotesk-komische Reminiszenz an die Heilung der Lahmen, der Krüppel und der Kranken durch den biblischen Messias²⁴¹ dar, wobei die Schilderung auch sprachstilistisch (schon durch die Voranstellung des „Und“) an die Bibel erinnert:

Und verkrüppelte Soldaten streckten mühsam die lahmen Arme hoch aus in die Lüfte und schrien: „Das ist der Falieri, [...] der tapfere Heerführer [...]“ (433)

Mit überzogenem Pathos wird auch der „Jubel“ (433) dargestellt, mit dem das ganze Volk dem „Heerführer“ begegnet: Es „erhalten die Lüfte von wildem Jubelgeschrei“ (434), was nicht nur die Eigenheiten von Bibelstil und Glaubenssprache nachstellt, sondern zugleich auch auf den Lobgesang der „himmlischen Heerscharen“ (Lk 2,13) und die Glorie des Herrn hindeutet.²⁴² Damit trägt Falieri,

²⁴¹ Vgl. u.a. Mt 9,1-8 (Heilung eines gichtbrüchigen Gelähmten); sowie Mt 11,5: „die Blinden sehen und die Lahmen gehen, die Aussätzigen werden rein und die Tauben hören, die Toten stehen auf und den Armen wird das Evangelium gepredigt“; und Mt 15,30f.: „Und es kam zu ihm viel Volks, die hatten mit sich Lahme, Blinde, Stumme, Krüppel und viele andere und warfen sie Jesu vor die Füße, und er heilte sie, / daß sich das Volk verwunderte, da sie sahen, daß die Stummen redeten, die Krüppel gesund waren, die Lahmen gingen, die Blinden sahen; und sie priesen den Gott Israels.“

²⁴² Vgl. Ps 103,21: „Lobet den HERRN, alle seine Heerscharen, seine Diener, die ihr seinen Willen tut!“ Vgl. auch die Zusätze zum Buch Daniel in der Lutherbibel von

der Alte, Züge nicht nur des Sohnes, sondern auch des Vaters. Angesichts der deutlichen Übertreibungen bei der Darstellung von Falieris Herrlichkeit wie auch bei der stilistischen Übernahme religiös geprägter Muster ist hier letztlich schon von einer zynischen *Bibelparodie* zu sprechen.

Als eine Verkörperung des „Auserwählten“ Jesus Christus ist die Figur des „neuerwählten“ (434) Marino Falieri jedoch vor allen Dingen in der Szene gestaltet, die den Dogen bei seinem „Triumphzuge“ (434), dem feierlichen Einzug in Venedig, schildert:

Da ergriff Volk und Signorie eine Art fanatischer Verzückung über die glückliche Wahl und man beschloß, damit das Außerordentliche geschehe, den neuerwählten Dogen wie den Himmelsboten, der Ehre, Sieg, die Fülle des Reichtums bringt, zu empfangen. Zwölf Edle, jeder von zahlreicher glänzender Dienerschaft umgeben, hatte die Signorie bis nach Verona geschickt, wo die Gesandten der Republik dem Falieri, so wie er angekommen, nochmals seine Erhebung zum Oberhaupt des Staats feierlich ankündeten. Fünfzehn reich verzierte Staatsbarken [...] nahmen darauf in Chiozza den Dogen mit seinem Gefolge auf, der nun wie im Triumphzuge des mächtigsten siegreichsten Monarchen nach St. Clemens ging, wo ihn der Bucentoro erwartete. (434)

Die Darstellung dieses „Einzuges“ (439) lässt sich unmittelbar auf Jesu „messianischen Einzug in Jerusalem“ beziehen, von dem die vier Evangelien berichten²⁴³ und der ebenfalls ausdrücklich als ein „Triumphzug“ (2Kor 2,14)²⁴⁴ gefeiert wird. Als sich Jesus mit seinen Jüngern der Stadt Jerusalem nähert und nach Bethphage an den Ölberg kommt, trägt er seinen Jüngern auf, eine „Eselin“ und ihr „Füllen“ zu ihm zu führen (Mt 21,2), auf denen er vom Volk umjubelt in Jerusalem einzieht:

Aber viel Volks breitete die Kleider auf den Weg; die andern hieben Zweige von den Bäumen und streuten sie auf den Weg.

Das Volk aber, das vorging und nachfolgte, schrie und sprach: Hosianna dem Sohn Davids! Gelobt sei, der da kommt in dem Namen des HERRN! Hosianna in der Höhe!

Und als er zu Jerusalem einzog, erregte sich die ganze Stadt und sprach: Wer ist der?

Das Volk aber sprach: Das ist der Jesus, der Prophet von Nazareth aus Galiläa. (Mt 21,8-11)

Verbindungen zwischen dem Einzug des Messias und dem des Dogen bestehen – außer in dem Jubel des Volkes – auch darin, dass man Falieri, „damit das Außerordentliche geschehe“, wortwörtlich „wie den Himmelsboten“ empfängt. „Zwölf

1545, ZusDan 38: „AlLe Heerscharen des HERRN / lobet den HERRN / Preiset vnd rühmet jn ewiglich.“

²⁴³ Vgl. Mt 21,1-11; Mk 11,1-11; Lk 19,28-38; Jo 12,12-19.

²⁴⁴ Zit. hier nach dem Textlaut der Jerusalemer Bibel („im Triumphzug“).

Edle“ sind als „Gesandte[...]“ ausgeschiedt, um des Dogen Spur zu folgen,²⁴⁵ so wie auch die zwölf Jünger Jesus begleiten und in die Welt ausgesandt werden, um ihm nachzufolgen;²⁴⁶ auch von Falieris „Gefolge“ ist die Rede. Und wenn der Doge dann „wie im Triumphzuge des mächtigsten siegreichsten Monarchen“ in die Stadt einzieht, dann lässt sich das als Allusion auf Jesus als unumschränkten „König“ (Apg 17,7) verstehen. Befremdlich wirken allerdings die Unterschiede, die letztlich erst den Schlüssel zur Bedeutung des Bezuges liefern. Während Jesus bewusst ganz schlicht und dürftig, nur mit dem Notwendigsten ausgestattet, auf einfachem Tier in die Heilige Stadt einzieht, wird in *Doge und Dogaresse* auffallend genau das Gegenteil davon geschildert: Falieri soll „die Fülle des Reichtums“ bringen, die „Zwölf Edle[n]“ sind „jeder von zahlreicher glänzender Dienerschaft umgeben“, und der Doge zieht nicht auf einem Esel, sondern mit „Fünfzehn reich verzierte[n] Staatsbarken“ in die Stadt ein. Erneut aufgenommen wird dieses Szenario etwas später in der Erzählung mit dem bereits erwähnten Einzug des „Bucentoro“ (438), wo die Situation sich dann allerdings plötzlich umkehrt und zu einem Schreckensereignis wandelt:

Umringt von tausend Barken und Gondeln schien er, sein fürstlich kühnes Haupt erhoben, zu gebieten über ein jubelndes Heer, das mit glänzenden Häuptern aufgetaucht war, aus dem tiefen Meeresgrunde [...], aber wie Antonio in Vergessenheit alles Kummers ganz entzückt hinschaute, wurde der Schein immer blutiger und blutiger. Ein dumpfes Sausen ging durch die Lüfte und wie ein furchtbares Echo hallte es wider aus der Tiefe des Meers. Der Sturm kam daher gefahren auf schwarzen Wolken und hüllte Alles in dicke Finsternis ein, während aus dem brausenden Meere höher und höher die Wellen wie zischende schäumende Ungeheuer emporstiegen und Alles zu verschlingen drohten. (438)

Hoffmanns Text erzählt eine neue, ganz andere Bibelgeschichte, und zwar eine, die schlecht ausgeht. Es ist eine verkehrte Heilsgeschichte, eine Unheilsgeschichte, die nicht mehr von dem Triumphzug und dem Sieg Jesu Christi berichtet, sondern von den „Unfälle[n] des Einzuges“ (439), der hier verheerend endet. Darin ist auch der Wandel eines Welt- und Menschenbildes angezeigt, das nicht mehr im einstigen Glauben Zuflucht findet, sondern den Stürmen und Finsternissen einer neuen Erfahrungswirklichkeit ausgeliefert ist. Der frühere „Jubel“, der bildlich für den Lobgesang des Herrn steht, verstummt mit einmal und weicht nunmehr den verzweifelten Hilferufen einer bedrängten Menschheit: „Statt des fröhlichen Jubels der Zinken und Trompeten hörte man durch den Sturm das Angstgeschrei der Bedrängten“ (438).

Durch eine drastische Umkehrung der biblischen Glaubensbotschaft wird in der Erzählung selbst die Existenz Gottes radikal negiert. Wo Jesu Worte von seiner und seines himmlischen Vaters Allgegenwart künden: „Denn wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen“ (Mt 18,20), da

²⁴⁵ Le Bret^{2/1} 38 berichtet indessen ebenfalls bereits von „zwölf Edlen“.

²⁴⁶ Vgl. Mt 10,1-16; Mk 6,7-13; Lk 9,1-6 (Die Aussendung der Zwölf).

gibt der Text mit der eingangs geschilderten Abwesenheit Falieris, der ja bildlich Sohn und Vater darstellt, eine desillusionierte Antwort auf dieses als uneingelöst abgelehnte Heilsversprechen, – es gibt hier keinen Gott mehr: „Die Senatoren versammelten sich, aber da sah man nichts als trübe Gesichter, starre Blicke, zu Boden gesenkte in die Hand gestützte Häupter. [...] Hier um uns, unter uns, [...] hier werdet ihr ihn nicht finden“ (432). Da kann es dann auch kaum verwundern, dass Antonio vergebens auf „frohe Botschaft“ hofft: „Antonio konnte kaum den andern Abend erwarten, weil er auf frohe Botschaft hoffte von seiner geliebten Annunziata“ (475), als dann aber „endlich“ Margaretha eintritt (475), hat sie statt der erhofften ‚guten‘ lediglich eine ‚schlechte Nachricht‘ von der ‚Angebeten‘,²⁴⁷ und auch die darauf folgende Ankündigung der Alten²⁴⁸ erfüllt sich nicht, sie erweist sich allenfalls als ein Teil des Intrigenplans. Auf eine „frohe Botschaft“ wartet man in diesem Text vergeblich, die einstige Gute Nachricht der Bibel ist hier systematisch in ihr Gegenteil verkehrt, und eine Hoffnung auf Erlösung scheint nicht mehr zu bestehen.

3.7.4 Jonas Untergang und das Scheitern des Messias: Antonio als gefallener Heiland

Eine messianische Aufgabe kommt außer Falieri aber noch einer anderen Figur des Textes zu. Auch der Protagonist Antonio erscheint nämlich bildlich in der Rolle Jesu, und zwar in noch ausgeprägter Weise als der Doge.

Bereits die erste Vorstellung des Protagonisten beginnt mit einer Wiederauferstehungsszene. Antonio liegt in einem todähnlichen Zustand auf dem Boden, „sein mattes Haupt“ (435) ist herabgesunken: „Man hätte denken sollen, das Leben sei von ihm gewichen“ (435), und er selbst sieht sich schon als „Leichnam“ (435). In diesem Zustand, „kraftlos und elend“ (436), befindet er sich „seit drei Tagen“ (436), da er seit dieser Zeit „keinen Quattrino verdient“ hat (436) und da auch genau „vor drei Tagen“ (437) der „tückische Nicolo“ ihn „zu Boden warf“ (437); „und da bin ich hier umgesunken und werde wohl niemals wieder aufstehen“ (436), meint Antonio. Wieder aufstehen wird er aber doch. Als nämlich die alte Margaretha ihm „Fische und Brot“ (436) gibt, findet eine wundersame „Heilung“ (436) statt: „Antonio ganz erquickt, von neuem Lebensfeuer durchglüht, hatte sich ganz aufgerichtet“ (437), und so ist nach drei Tagen schließlich wieder neues Leben in ihn gefahren. – Diese ganze Szene ist durchtränkt von Anspielungen auf die Bibel, genauer: auf die Wiederauferstehung Jesu Christi und ihre alttestamentliche Präfiguration in der Geschichte Jonas. Denn der im Text aufgeru-

²⁴⁷ Vgl. 476: „Um Christus, um aller Heiligen willen – nein – nein ich kann ihn nicht sehen“. Fragt sich dann nur noch, wer hier nicht mehr zu „sehen“ ist: Christus? Oder Antonio, der aber bildlich auch ein Christus ist?

²⁴⁸ Vgl. 476: „Einfältig Knäblein, morgen am tiefen Abend schleiche dich in den herzoglichen Palast. In der zweiten Galerie rechts der großen Treppe wirst du mich finden“.

fene Bildkomplex von Tod („Leichnam“) und Wiederauferstehung („wieder aufstehen“) nach „drei Tagen“ verweist mit großer Deutlichkeit auf Christi Tod und seine Auferstehung am dritten Tage, und eine zusätzliche Verbindung wird über bestimmte Anspielungen auf das Buch Jona hergestellt, die an dieser und anderen Stellen der Erzählung in Erscheinung treten. Die Geschichte Jonas, der drei Tage im Bauch des Fisches eingeschlossen war, bevor er schließlich daraus freikam, ist nach dem Matthäusevangelium als eine Vorausdeutung auf das Begräbnis und die Auferstehung Jesu zu begreifen, der den Pharisäern und Schriftgelehrten, als sie ein Zeichen von ihm verlangen, entgegnet:

Die böse und ehebrecherische Art sucht ein Zeichen; und es wird ihr kein Zeichen gegeben werden denn das Zeichen des Propheten Jona.

Denn gleichwie Jona war drei Tage und drei Nächte in des Walfisches Bauch, also wird des Menschen Sohn drei Tage und drei Nächte mitten in der Erde sein. (Mt 12,39f.)

Dem alttestamentlichen Bericht zufolge bekommt Jona den Auftrag von Jahwe, nach Ninive zu gehen und der Stadt das Strafgericht zu verkünden. Stattdessen flieht er aber vor dem Herrn nach Tharsis. Auf dem Weg dorthin besteigt er ein „Schiff“ (Jon 1,3), auf dem ihn die Strafe Gottes für seinen Ungehorsam ereilt, indem er in Sturm und Seenot gerät und „ins Meer“ geworfen wird (Jon 1,15). Jahwe zeigt jedoch Gnade und schickt „einen großen Fisch, Jona zu verschlingen“, in dessen „Leibe“ er „drei Tage und drei Nächte“ gefangen bleibt (Jon 2,1), bis er schließlich „aus ans Land“ gespien wird (Jon 2,11). Darauf nun folgt Jona Gottes Ruf nach Ninive und predigt dort den Untergang. Da die Menschen sich aber „bekerhten von ihrem bösen Wege“, verschont Jahwe die Stadt (Jon 3,10). Aus Verdruss hierüber zürnt Jona seinem Gott und möchte „lieber tot sein als leben“ (Jon 4,3). Am Ende gibt Jahwe seinem eigenartigen Propheten zu verstehen, warum es ihm um die Stadt Leid getan habe, die Gottes Werk ist (Jon 4,11).

Auffallende Korrespondenzen ergeben sich zunächst zwischen Gottes Zorn über Jona auf dem Schiff und dem tosenden letzten Strafgericht des Meeres über Antonio und Annunziata; die Schilderung in Hoffmanns Erzählung erscheint als ein Echo auf die Geschichte Jonas, wobei zudem auch der biblische „Herr des Himmels“ um Hilfe angerufen wird:

Da ließ der HERR einen großen Wind aufs Meer kommen, und es erhob sich ein großes Ungewitter auf dem Meer, daß man meinte, das Schiff würde zerbrechen. (Jon 1,4)

Der Sturm erhob sich und jagte die düstern, zusammengeballten Wolken mit zornigem Toben vor sich her. Hoch auf und nieder flog die Barke. „O hilf, o Herr des Himmels!“ (481f.)

Zu teils wörtlichen Übereinstimmungen kommt es zwischen den verzweifelten Gnadenrufen der Schiffsleute im Buch Jona und Antonios flehender Bitte um Verschonung:

Da riefen sie zu Jahwe: Ach Herr,
lass uns nicht untergehen wegen die-
ses Mannes (Jon 1,14).²⁴⁹

Herr des Himmels, nur jetzt, nur jetzt
laß mich nicht untergehen in irgend
einem ungeheuern Schicksal (471).

Deutliche Parallelen zur Geschichte Jonas treten schließlich auch in der bereits skizzierten Szene auf, wo Antonio bei der Dogana vor Venedig liegt. Um abzuwarten, was mit Ninive geschieht, setzt sich Jona vor die Stadt in den Schatten (Jon 4,5). Doch dann wird Jona „matt“:

Als aber die Sonne aufgegangen war, verschaffte Gott einen dünnen Ostwind; und die Sonne stach Jona auf den Kopf, daß er matt ward. Da wünschte er seiner Seele den Tod und sprach: Ich wollte lieber tot sein als leben. (Jon 4,8)

Auch Antonio ist zu Beginn „ganz matt“ (435), und auch Antonio gedenkt zu „sterben“ (435), wobei selbst die Zeitbestimmung aus dem Buch Jona („Als aber die Sonne aufgegangen war“) sich unter verkehrten Vorzeichen, sozusagen in Umkehrform, in Hoffmanns Erzählung wiederfindet:

[...] da schon die Sonne zu sinken begann (434), [...] als sein mattes Haupt herab-sank (435). [...] Wer kommt, meinen Leichnam ins Meer zu werfen (435), [...] willst hier umkommen – willst hier sterben (435).

Als Jesusgestalt erscheint Antonio somit zugleich in der Rolle Jonas, desjenigen Propheten also, der eine Präfiguration des auferstandenen Christus verkörpert. Dabei handelt es sich hier aber erneut um eine Umkehrung des Bibelstoffes, die letztlich als Negation der christlichen Heilsbotschaft entworfen ist. In Hoffmanns Erzählung ist kein Zeichen eines gnädigen Gottes mehr zu finden, alle Hilferufe sind vergebens, und der neue Jona versinkt ohne jede Rettung in der Tiefe: „Da streckte das Meer, die eifersüchtige Witwe des enthaupteten Falieri, die schäumenden Wellen wie Riesenarme empor, erfaßte die Liebenden und riß sie samt der Alten hinab in den bodenlosen Abgrund!“ (482)

Insgesamt kommt es auf der Bildebene des Textes dreimal zu einer Wieder-auferstehung Antonios. Auch nach der Eingangsschilderung, die ja eine erste Wiedererweckungsszene enthält, wird von Ereignissen berichtet, die auf die Geschichte Jesu anspielen. Eine deutliche Bibelreminiszenz liegt an der Stelle vor, wo Antonio von seiner Vertreibung aus dem Hause Nenolos erzählt und sich erinnert, wie eines Tages, in Abwesenheit des Pflegevaters, „fremde Leute“ (447) kamen und fragten, wer er sei:

„Ich bin ja Antonio, der Sohn vom Hause“; Als ich das erwiderte, lachten sie mir ins Gesicht, rissen mir die guten Kleider vom Leibe und stießen mich zum Hause hinaus (447).

²⁴⁹ Zit. hier nach der Einheitsübersetzung. Nach der zu Grunde gelegten Lutherübersetzung lautet der Passus: „Da riefen sie zu dem HERRN und sprachen: Ach HERR, laß uns nicht verderben um dieses Mannes Seele willen“ (Jon 1,14).

Die Episode verweist bis ins Detail auf die Passion und Erniedrigung Christi vor der Hinrichtung. Auf die Ankündigung Antonios, dass er „der Sohn“ (447) sei, verhöhnen ihn die Fremden und reißen ihm die „Kleider vom Leibe“ (447). Gleiches tun auch die Soldaten bei der Kreuzigung Jesu. Auf seine Aussage, er sei der ‚Sohn‘, der König der Juden, wird Jesus von ihnen „verspottet“ (Mk 15,20),²⁵⁰ indem sie ihm die „Kleider“ (Mk 15,20) vom Leib reißen.²⁵¹ „Und da sie ihn gekreuzigt hatten, teilten sie seine Kleider und warfen das Los darum, wer etwas bekäme“ (Mk 15,24).²⁵² Der Anspielung auf die Geißelung und Leiden Christi vor der Hinrichtung folgt im Text konsequenterweise dann der bildliche Tod der Messiasgestalt. Von der „Pest“ befallen, bricht Antonio bei dem „Leichnam“ von Blaunas’ zusammen: „In dem Augenblick ergriff mich eine dumpfe Betäubung, mir schwand der Sinne“ (449). Diesem symbolischen Sterben folgt aber bald darauf der „Augenblick des Erwachens“ (449), die zweite Wiedererweckungsszene der Erzählung, indem Antonio wie aus der Leichenkammer eines Grabgewölbes aufersteht:

Als ich erwachte, fand ich mich in einem geräumigen Zimmer auf einer geringen Matratze mit einem wollenen Tuche bedeckt. Um mich herum lagen auf ähnlichen Matratzen wohl zwanzig bis dreißig elende bleiche Gestalten. (449)

Es ist, „als wäre in die todstarre Bildsäule plötzlich der Lebensfunken gefahren“ (449). Und wo Antonio später meint, dass er ein ganz anderer sei, „seitdem ich im Spital zum Leben erwachte“ (450), da wird auf der Bildebene der Bezug zu Jesu Tod und Auferstehung, der Erweckung zu neuem Leben und der Wandlung, nachdrücklich und eindeutig kenntlich gemacht. Auch dass an einer Textstelle vom „heiligen Osterfeste“ (432), an einer anderen vom „Fronleichnamsfeste“ (457) die Rede ist, lässt sich als ein Signal verstehen, das auf den Bildkomplex der Auferstehung und Verwandlung hinweist. Und selbst der Kuss des Judas, durch den Jesus verraten wird, findet seine Entsprechung in der Erzählung. Der „Armenier“, dem Antonio einst begegnet, sieht ihn zunächst „mit freundlichem Blick“ an, „dann küßte er mich und drückte mir ein Paar Zechinen in die Hand“ (448). Insoweit es sich hierbei um einen Todeskuss (Pestkuss) handelt, bildet diese Geste eine umgestellte Bibelreminiszenz: Judas, der Freund, „küßte“ Jesus (Mt 26,49) und erhielt dafür „dreißig Silberlinge“ (Mt 27,3). In beiden Fällen führt der mit Geld verbundene Kuss zum (symbolischen) Tod der Messiasgestalt.

Zu einer dritten bildlichen Wiederauferstehung kommt es nach Antonios großem Sturz. „Alles lief herbei und umringte den Toten“, heißt es, nachdem Antonio auf den Boden beim Palast „niederstürzte“ (461). Diesmal ist wörtlich von seinem „Tode“ (461) die Rede. Doch auch hier findet symbolisch eine Auferstehung statt, als Antonio nämlich bald darauf „mit einem tiefen Seufzer die Augen

²⁵⁰ Vgl. auch Mt 27,29: „und beugten die Kniee vor ihm und verspotteten ihn“; Lk 23,36: „Es verspotteten ihn auch die Kriegsknechte“.

²⁵¹ Vgl. auch Mt 27,28: „und zogen ihn aus“.

²⁵² Vgl. auch Mt 27,35; Lk 23,34; Jo 19,23f.

aufschlug“ (462). Bezeichnend ist dabei, dass Hoffmanns neuer Christus ausdrücklich ein Gefallener ist. So wie Antonio gleichzeitig als Adam figuriert und daher das Bild vom Fall schon mit sich trägt, so erscheint er auch in der Rolle Jesu noch als ein Gestürzter, dessen unaufhaltsamer Niedergang, die allzeit spürbare Fallbewegung, ihn am Ende dann „hinab in den bodenlosen Abgrund“ reißt (482).

In anderem Licht erscheinen nun auch manche der auf den Protagonisten bezogenen Anreden. Die immer wiederkehrende Bezeichnung Antonios als „Sohn“²⁵³ bzw. „Söhnlein“²⁵⁴ lässt sich zugleich auf den Gottessohn/Menschensohn Jesus deuten, und die Ausrufe, die die alte Margaretha vor Antonio von sich gibt, erhalten über ihren Primärsinn als bloße Exklamationen hinaus ebenfalls eine allusive Zweitbedeutung, indem sie sich zugleich wörtlich auf den biblischen Heiland und damit bildlich unmittelbar auf ihr Gegenüber beziehen lassen: „O du Herr des Lebens“ (451); „O Herr des Himmels“ (452, 470); „dir zum Heil muß ich schweigen“ (455). – „Um Christus, um aller Heiligen willen“ schwört auch Annunziata beim Gedanken an Antonio (476).²⁵⁵

In einem Text, in dem so oft vom „Himmelfahrtstage“ (474) die Rede ist wie in *Doge und Dogaresse*, kann es wohl auch kaum ein reiner Zufall sein, wenn die Christusfigur Antonio an einer Stelle anmerkt: „Ich fuhr auf in die Höhe“ (463), was zugleich gegen den Strich der bloßen Figurenredeintention zu lesen ist. Zu einer wahren Himmelfahrt Christi aber kommt es nicht mehr, so wie es auch trotz dreifacher Ankündigung am Ende zu keiner Auferstehung kommt. Interferierend mit dem Ikarus-Bezug verdichtet sich dies exemplarisch in Antonios „Luftfahrt“ (471) als einer Gestaltwerdung der „Himmelfahrt“: Wie zum Spaß fährt ausgerechnet Antonio, der neue Messias, am Giovedì grasso in einer „Maschine“ (466) hinauf „in die Lüfte“ (467), um nur einige Augenblicke später „hinab ins Meer“ (467) gerissen zu werden. Der neue Jesus braucht eine Maschine, um einige Augenblicke die Illusion zu wahren, er steige tatsächlich in den Himmel auf.

In der Zusammenschau erscheint die Jesus/Jona-Figur Antonio zugleich in der Rolle Adams wie auch – auf der Bildebene des Mythos – in der Rolle Amors aus der römischen und Ikarus’ aus der griechischen Sagenwelt, wodurch auch hier ein innerer Widerstreit entsteht, das ikonische Bildmaterial beschädigt wird und ihm plötzlich Züge des Fremden anhaften. Seine messianische Aufgabe löst Antonio letztlich nirgendwo mehr ein; als ein gefallener Messias erfährt er daher in der bildhaften Verschmelzung von Jesus und Adam/Ikarus eine adäquate Darstellung.

²⁵³ Vgl. [S.,Z.]: 440,3: „mein guter Sohn“; 447,22: „der Sohn“; 449,28f.: „für dessen Sohn ich allgemein gegolten“.

²⁵⁴ Vgl. [S.,Z.]: 436,25 (2x); 437,3; 438,1f. (3x); 444,33 (2x); 445,7f. (2x); 445,19f. (2x); 464,31; 469,24.

²⁵⁵ Vgl. zum Verweisungssinn von solcherart Ausrufen im *Fräulein von Scuderi* bereits 2.5.3; im Hinblick auf das Werk Heinrich von Kleists: Gerrekens (1988), S. 176; Schrader (1991), S. 46.

3.7.5 Umkehrung der Glaubensbotschaft: Margaretha

Eine dritte Jesusgestalt der Erzählung ist in der Figur der alten Margaretha entworfen. Auch ihr fällt auf der Bildebene eine messianische Aufgabe zu, was in Anbetracht des Auftretens der hexenhaften Alten an sich schon befremdend wirkt.

Bereits die wundersamen Heilungen der Kranken durch die alte Margaretha erinnern an das Wirken Jesu Christi:

Ich heilte die bedenklichsten Übel in kurzer Zeit. Kam nun noch hinzu, daß meine Erscheinung auf die Kranken wohlthuend wirkte, daß oft das sanfte Bestreichen mit meiner Hand in wenigen Augenblicken die Crisis löste [...]. (454)

Bildlich sind der Biographie der Figur Margaretha entscheidende, aufeinander folgende Stationen des Lebens-, Leidens- und Heilsweges Jesu Christi mit eingeschrieben. Wie Christus wegen seines gesamten Wirkens wird Margaretha wegen ihrer Heilungen „verhaftet“ und vor „Gericht gestellt“ (454). Wie für Christus darauf die Leiden und das Martyrium der Kreuzigung folgen, so folgen auch für Margaretha die „gräßlichen Martern“ und die „entsetzlichste Folter“ (454). Zum symbolischen Tod Margarethas kommt es, als sie im Anschluss daran in dem Gewölbe eines „unterirdischen Kerkers [...] gefangen“ ist (454), so wie Jesus nach der Hinrichtung in dem Grabmal eingeschlossen ist. Schließlich wird mit dem „Erdbeben“ dann auch die bildliche Wiederauferstehung Margarethas herbeigeführt und der Bezug zu Tod und Auferstehung durch die Worte der Figur hindurch nun eindeutig gekennzeichnet: „ich wankte wie aus tiefem Grabe durch Schutt und Trümmer hervor“ (454), so wie auch Jesus aus dem Grabe ersteht. Die Figurenbiographie verdichtet somit auf gedrängtem Raum zentrale Stationen aus dem Leben Christi in chronologischer Aufeinanderfolge: das Wirken („heilte“) – die Festnahme („verhaftet“) – die Verhörung („Gericht“) – das Martyrium („Martern“) – den Tod („unterirdischen Kerker[...]“) – die Auferstehung („wie aus tiefem Grabe [...] hervor“). Ein verstelltes Bibelzitat liegt auch dort vor, wo die alte Margaretha dem verhungerten Antonio, der ja selbst eine zweite Jesusgestalt verkörpert, „Brot“ und „Fische“ gibt und damit eine wundersame „Heilung“ bewirkt (436), was auf die Wunder der Brotvermehrung anspielt, bei denen Christus das hungernde Volk in der Wüste durch wenige „Brote“ und „Fische“ satt macht.²⁵⁶ Entscheidend sind jedoch auch hinsichtlich dieser Figur gerade die Verkehrenungen der biblischen Vorlage. So erhält die alte Margaretha nicht nur messianische, sondern zugleich auch diabolische Züge. Mit den Worten „laß ab von mir“ (452) wehrt Antonio sich der Alten, worin ein Anklang an Jesu Abwehr des Teufels bei der Versuchung in der Wüste liegt.²⁵⁷ Und so gibt eigenartigerweise auch schon Margaretha selbst die gegen sie erhobenen Beschuldigungen in direkter Rede wieder, was auf der Figurenebene beinahe wie eine ungewollte Selbst-

²⁵⁶ Vgl. Mt 14,13-21 u. Mt 15,32-39.

²⁵⁷ Vgl. etwa Mt 4,10: „Hebe dich weg von mir Satan!“

bezeichnung wirken könnte, unabhängig davon aber in jedem Fall auf der bildlichen Ebene des Werkes einen befremdlichen Hinweis darstellt: „Ich stehe mit dem leidigen Satan im Bündnis“ (454). Wenn der durch das „Martyrium“ Jesu Christi erneuerte „Bund“ zwischen Gott und den Menschen, wie ihn das biblische „Glaubensgeheimnis“ enthält, in Hoffmanns Erzählung allerdings zum „abscheulichsten Bündnis[...]“ wird, dessen Geheimnis („Geständnis“) die „Martern“ der neuen Jesusgestalt nunmehr preisgeben, statt dass das „Geheimnis“ am Ende der Zeiten durch Jesus, das Lamm Gottes, nach der frohen Botschaft gelöst würde, dann ist hier mit beeindruckender Präzision und Dichte eine vollständige Umkehrung der christlichen Heilslehre ins Werk gesetzt:

O mein Tonino, mit welchen gräßlichen Martern suchte man mir das Geständnis des abscheulichsten Bündnisses zu erpressen. (454)

Diese Umkehrung findet ihren bildhaften Ausdruck in der Verschränkung von Jesus und „Satan“, dem Verkehrter, wie sie in der Margaretha-Figur gestaltet ist.

3.7.6 Das Ende der „heiligsten Versicherungen“: Pietro als verkehrter Petrus

Eine im Hinblick auf die biblische Gestaltenwelt überaus bemerkenswerte Figur der Erzählung ist Pietro, der „Freund“ (481) der Jesusfiguration Antonio. Bildlich erscheint er in der Rolle des Jesusjüngers Simon Petrus, jener herausragenden Gestalt aus dem Kreis der Zwölf.

Eine erste, offensichtliche Gemeinsamkeit zwischen Petrus und Pietro besteht in ihrem Namen. Der Namenskoinzidenz kommt erneut Signalcharakter zu, indem sie auf die weiteren inhaltlichen Bezüge bereits hindeutet. Ähnlich fällt nämlich auch der Beruf beider Figuren aus: Simon Petrus ist ein Fischer, Pietro ein Schifferjunge. Zudem findet in der Erzählung die erste Begegnung zwischen der Jesusgestalt Antonio und seinem „Freund“ Pietro am Wasser statt, als nämlich Antonio „am Gestade des Meeres hin und her“ geht (465); auch der biblische Jesus begegnet seinem späteren Freund Petrus zum ersten Mal am Wasser, und zwar als er am Galiläischen Meer entlanggeht:

Als nun Jesus an dem Galiläischen Meer ging, sah er zwei Brüder, Simon, der da heißt Petrus, und Andreas, seinen Bruder, die warfen ihre Netze ins Meer; denn sie waren Fischer. (Mt 4,18)

Die wesentliche Verbindung aber stellt sich über die weiteren Beziehungen zwischen der jeweiligen Jesus- und Petrusfigur her. Dreimal wird Antonio im Laufe der Geschichte von seinem „Kameraden“ Pietro gerettet. Beim ersten Mal verhindert der Schiffer, dass Antonio sich ins „Meer“ stürzt:

- [1] Viel hätte nicht gefehlt, er wäre hineingesprungen in das Meer, schon stand er auf der letzten Stufe, die hinabführt, als eine Stimme aus einer kleinen Barke hinaufrief: Ei, schönen guten Abend, Herr Antonio! Im Widerschein der Erleuchtung des Platzes erkannte Antonio den lustigen Pietro, einen seiner vormaligen Kameraden (465).

Das zweite Mal rettet Pietro seinem Kameraden das Leben, indem er ihn mit seiner Gondel vor den „Arsenaltruppen“ (479) in Sicherheit bringt:

- [2] Von plötzlichem Todesschreck ergriffen stäubte sein Haufen auseinander, er selbst entwichte in der Dunkelheit der Nacht. Dicht hinter sich hörte er Tritte eines Menschen, der ihm nachsetzte, er fühlte sich ergriffen, schon wollte er den Verfolger niederstoßen, als er bei einem plötzlich aufschimmernden Licht den Pietro erkannte. „Rette dich, rief dieser, rette dich Antonio! in meine Gondel, es ist Alles verraten [...]“ – Halb sinnlos ließ sich Antonio hineinschleppen in die Gondel. (479f.)

Beim dritten Mal schließlich verhilft Pietro seinem Freund zur Flucht, indem er ihm „eine kleine Barke“ verschafft:

- [3] Die Alte riet nach Chiozza zu fliehen, Antonio wollte dann zu Lande in umgekehrter Richtung weiter herauf nach seinem Vaterlande. Freund Pietro verschaffte ihm eine kleine Barke, die an der Brücke bei der hintern Seite des Pallastes angelegt wurde. (481)

Dreimal bringt Pietro die Rettung für Antonio, und dreimal geschieht dies mittels einer „Barke“ ([1], [3]) bzw. einer „Gondel“ ([2]). Darin liegt nun ein doppelter Umkehrbezug zur Bibel, gleichsam als Zitat „in umgekehrter Richtung“ (481), vor. Als die Jünger einst mit ihrem „Schiff“ in „Not“ geraten und „von den Wellen“ und vom „Wind“ bedroht sind (Mt 14,24), kommt Jesus, auf dem Wasser wandelnd, zu ihnen; zum Zeichen, dass er wirklich der Messias sei, gebietet er Petrus, aufs Wasser zu steigen; als dieser jedoch zu sinken beginnt, rettet Jesus seinen Jünger vor den Fluten.²⁵⁸ Hiervon geht ein erster Umkehrbezug aus. Jesus rettet seinen Jünger und bringt ihn auf dem „Schiff“ in Sicherheit (Mt 14,32). Ähnliches geschieht in der Erzählung (besonders prägnant am Ende von Auszug [2]), allerdings mit verkehrten Rollen: Hier rettet die Petrusfigur (Pietro) seinen Freund, die Jesusgestalt (Antonio), nicht andersherum. Ein zweiter Umkehrbezug

²⁵⁸ „Petrus aber antwortete ihm und sprach: HERR, bist du es, so heiß mich zu dir kommen auf dem Wasser.

Und er sprach: Komm her! Und Petrus trat aus dem Schiff und ging auf dem Wasser, daß er zu Jesu käme.

Er sah aber einen starken Wind; da erschrak er und hob an zu sinken, schrie und sprach: HERR, hilf mir!

Jesus reckte alsbald die Hand aus und ergriff ihn und sprach zu ihm: O du Kleingläubiger, warum zweifeltest du?

Und sie traten in das Schiff, und der Wind legte sich“ (Mt 14,28-32).

betrifft die Dreizahl der Einschreitungen Pietros. Dreimal wird der biblische Jesus von seinem Jünger Petrus verleugnet. „Jesus sprach zu ihm: Wahrlich ich sage dir: In dieser Nacht, ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen“ (Mt 26,34). Nach Jesu Auslieferung sollte sich diese Voraussagung schließlich auch erfüllen:

Petrus aber saß draußen im Hof; und es trat zu ihm eine Magd und sprach: Und du warst auch mit dem Jesus aus Galiläa.

Er leugnete aber vor ihnen allen und sprach: Ich weiß nicht, was du sagst.

Als er aber zur Tür hinausging, sah ihn eine andere und sprach zu denen, die da waren: Dieser war auch mit dem Jesus von Nazareth.

Und er leugnete abermals und schwur dazu: Ich kenne den Menschen nicht.

Und über eine kleine Weile traten die hinzu, die dastanden, und sprachen zu Petrus: Wahrlich du bist auch einer von denen; denn deine Sprache verrät dich.

Da hob er an sich zu verfluchen und zu schwören: Ich kenne diesen Menschen nicht. Und alsbald krähte der Hahn.

Da dachte Petrus an die Worte Jesu, da er zu ihm sagte: „Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verleugnen“, und ging hinaus und weinte bitterlich. (Mt 26,69-75)

Und doch musste Petrus ihn verleugnen, damit sich das Wort erfülle. Petrus, die tragische Gestalt, ist zugleich das Felsenfundament, auf das sich die Herrschaft Gottes gründet: „Und ich sage dir auch: Du bist Petrus, und auf diesen Felsen will ich bauen meine Gemeinde, und die Pforten der Hölle sollen sie nicht überwältigen“ (Mt 16,18). Wenn in Hoffmanns Erzählung der neue Petrus (Pietro) seinen Messias (Antonio) also dreimal rettet, statt ihn, wie es die Schrift vorsieht, dreimal zu verleugnen, und die dritte Rettung ([3]) letzten Endes scheitert, da die von Pietro bereitgestellte „Barke“ (481) Antonio schließlich in den Tod führt, dann ist darin eine Umkehrung der Heilsgeschichte gestaltet, die an deren Fundament geht und damit auch den Fortbestand der Glaubensbotschaft unterwühlt. Das Wort Gottes geht hier nicht mehr in Erfüllung. An die Stelle der Verleugnung als Erfüllung der Heilsgeschichte tritt der letzte Untergang des Messias. Dabei wird im Text auch bereits die allusive Bilderreihe selbst durchbrochen, denn als eine Art vierter ‚Rettung‘ könnte man immerhin die Szene betrachten, wo Pietro seinen Kameraden in die fürstliche „Gondel“ (472) aufnimmt und ihn dadurch von den „tausend Qualen der Sehnsucht“ (472) befreit, also auch in gewisser Weise ‚rettet‘. Schon die Bilderkette selbst ist hier durchstoßen; zu einem Heilsgeschehen führt sie trotz der „heiligsten Versicherungen Pietros“ (473), die sich auf der allusiven Ebene auch durchweg wörtlich deuten lassen, nirgends mehr.

3.7.7 Der „Vater“: Nenolo als ‚Deus malus‘

Eine letzte Figur des Textes, die bildlich in der Rolle einer Glaubensgestalt erscheint, ist Antonios früherer „Pflegevater“ (462) Bertuccio Nenolo.

Auf der reinen Handlungsebene erscheint Antonio als der ‚Sohn‘ Nenolos, denn so wie Antonio auf dessen Landsitz „der Sohn vom Hause“ (447) ist, so stellt Nenolo selbst ausdrücklich „den Vater“ (447) dar: „Das Bild eines Mannes tritt hervor, den ich ‚Vater‘ nannte“ (447). Exakt parallel dazu verläuft jedoch die Bildebene des Textes, auf der die Jesusgestalt Antonio ebenfalls als der „Sohn“ erscheint, dessen „Vater“ (Nenolo) zugleich den Gott des Christentums verkörpert. Als gegen Ende der Erzählung dem Protagonisten Antonio unerwartet sein einstiger Pflegevater erscheint, geschieht das im Text unter Aufbietung aller zur Verfügung stehenden Verweisungsmittel:

Aus dem dunklen Hintergrunde des Zimmers trat eine hohe edle Gestalt hervor. So wie Antonio das Antlitz des Mannes, den er nun erst im Schein der Kerzen bemerken und erkennen konnte, erblickte, stürzte er nieder auf die Knie und rief, ganz außer sich selbst gebracht durch die nicht geahnte Erscheinung: O heiliger Herr des Himmels! mein Vater Bertuccio Nenolo, mein teurer Pfleger! (477)

Sämtliche Elemente spielen hierbei auf den religiösen Kontext an. Da ist zunächst die Hell/Dunkel-Metaphorik, die Nenolo vom „dunklen Hintergrunde“ abhebt und als Lichtgestalt erscheinen lässt. Da sind auch die Begriffe „Antlitz“ und „Erscheinung“, die die „hohe edle Gestalt“ ganz wie eine göttliche Erscheinung wirken lassen, deren Gesicht wie Gottes „Antlitz“ im Glanz und „Schein“ des Lichts erstrahlt. Da ist auch Antonios Körpergeste, die sich genau wie die Anbetung des Höchsten darstellt, so „stürzte er nieder auf die Knie“. Da ist aber vor allen Dingen auch jener Ausruf der Sohnesgestalt Antonio, als dieser die „Erscheinung“ wahrnimmt: „O heiliger Herr des Himmels! mein Vater“, was sich über den primären Ausdruck des Erstaunens hinaus auch direkt und wörtlich auf das Gegenüber beziehen lässt und somit eine allusive Zweitbedeutung erhält, wonach Nenolo bildlich in der Tat als „heiliger Herr des Himmels“ und als „Vater“ der ihn anrufenden Jesusgestalt erscheint.

Hier scheint sich der Kreis der allusiven Bildergalerie zu schließen, denn zu einer logischen Abrundung kommt die Kette der Bibelanspielungen offenbar nicht allein dadurch, dass die Gottesgestalt (Nenolo) bildlich als „Vater“ der Jesusfigur (Antonio) erscheint, sondern auch dadurch, dass ebendieser „Herr des Himmels“ (Nenolo) konsequenterweise zugleich der „Herr“ (447) jenes Anwesens war, das den Garten Eden vorstellte, und er insgeheim wohl auch für die Vertreibung Antonios (bildlich in seiner Rolle als Adam) aus diesem ‚Paradies‘ verantwortlich war.²⁵⁹ Dennoch ist letzten Endes auch diese Bilderreihe in sich bereits brüchig, allein schon deshalb, weil die Gottesfiguration Nenolo gleichzeitig als Vater von Annunziata, d.h. von Eva-Maria-Luzifer, erscheint, weil nur eine der drei verschiedenen Jesusgestalten als sein ‚Sohn‘ auftritt und diese auch eigentlich nur in der Rolle Adams, nicht Jesu, weil Nenolo nicht deren richtiger Vater, sondern nur Ersatzvater ist, usw.

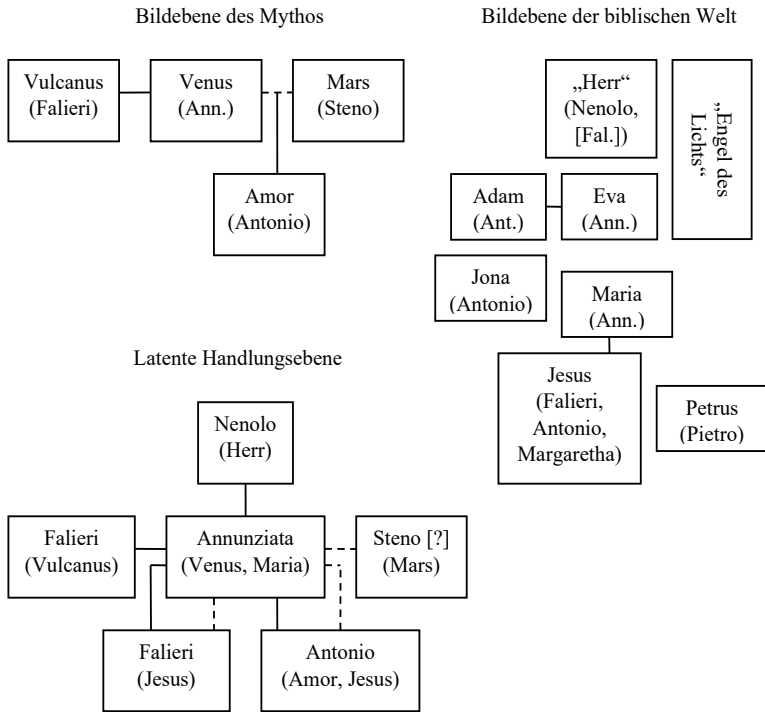
²⁵⁹ Vgl. 477f. sowie hier Punkt 3.2.2.

Aussage-reich ist bei alledem die Rolle Nenolos in der Handlung, wenn man sie im Lichte seiner bildlichen Funktion betrachtet. Als der große Intrigant der Erzählung kann Bertuccio Nenolo allem Anschein nach doch keinen wohlwollenden Himmelsherrn mehr repräsentieren, sondern allenfalls eine Art ‚Deus malus‘, einen schlechten oder böswilligen Gott. Selbst die „Erscheinung“ vor dem „Sohn“ dient ganz offenbar nur dazu, diesen Letzteren zu manipulieren und für seine eigenen Zwecke zu missbrauchen. In dem neuen Bild Gottes als eines verkehrten, heimtückischen Herrschers scheint jede Vorstellung einer gütigen Gottesordnung, wie sie die Zeitalter der christlichen Welt überdauerte, mit erschreckender Radikalität negiert.

3.7.8 Figurenidentitäten und latentes Beziehungsgeflecht

Deutlicher noch als *Das Fräulein von Scuderi* spielt *Doge und Dogaresse* in unzähligen Verweisen auf die Bibel an. Deutlicher noch als dort erscheinen auf der Bildebene des Textes auch die Figuren selbst in den Rollen von biblischen Gestalten und zugleich als Personifizierungen aus der antiken Welt des Mythos. Die drei angefügten Graphiken mögen die figuralen Verflechtungen schematisch illustrieren und somit einen zusammenfassenden Überblick verschaffen. Mit Sicherheit aber bedeutet eine solche Schematisierung angesichts der Komplexität des Gegenstandes immer auch eine unzulängliche Vereinfachung und Vergröberung: Die so weit verzweigten Beziehungen im Text lassen sich letztlich nicht durch die schematische Darstellung auf einen Nenner bringen; vieles lässt sie ungesagt. So müssen hier etwa schon die vielfach verflochtenen Figurenrollen, die sich aus den dargelegten Bezügen zu anderen literarischen Texten sowie zu Werken der Malerei ergeben, ganz ausgespart bleiben, obwohl sie ebenso zur kryptischen Bildebene der Erzählung gehören. Zumindest zweierlei aber vermögen die Schemata, abgesehen von dem Ergebnis, dass Hoffmanns Werk nicht schematisierbar ist, dennoch zu zeigen. Sie veranschaulichen einerseits die nun schon vielfach beobachteten Verfahren der personalen Kontamination (Amalgamierung) und Dissoziation/Disjunktion (Aufspaltung, Fragmentierung) in eindringlicher Weise: Annunziata ist zugleich Venus, Eva, Maria und Engel des Lichts, umgekehrt ist die Jesusrolle auf Faleri, Antonio, Margaretha aufgespalten, usw. Andererseits zeigen sie, wie konsequent der Text an einer Personenkonstellation arbeitet, die auf eine latent inzestuöse Situation verweist, da sowohl Faleri als auch Antonio (sogar zweifach), also die beiden Figuren, die mit Sicherheit Beziehungen zu Annunziata unterhalten (als ihr Gatte und als ihr Liebhaber),²⁶⁰ bildlich jeweils als ihr Sohn erscheinen; d.h. die auf den Bildebenen hergestellten Konnotationen führen sozusagen zu einer latenten Handlungsebene, die jedoch alles andere als ‚versöhnlich‘ ist.

²⁶⁰ Bis zu welchem Grade diese Beziehungen tatsächlich (manifest) sexuell sind, bleibt allerdings, wie so vieles in der Erzählung, unbestimmt.



3.8 Gattungsbezüge und immanente Poetologie

Wie *Das Fräulein von Scuderi* weist auch *Doge und Dogaresse* spezifische, die Grenzen einzelner literarischer Formen überschreitende Gattungsbezüge sowie Aspekte einer textimmanenten Dichtungstheorie auf, Verweise also, die sich nunmehr auf einer rein literaturreflexiven Ebene bewegen und die bislang ebenfalls im Verborgenen blieben.

3.8.1 Immanente Gattungstheorie: Boccaccios *Decamerone* und die werkinhärente Novellenreflexion

Auch *Doge und Dogaresse* enthält bestimmte Anspielungen auf die Theorie und Geschichte der Novelle. Anhand von gezielten poetologischen Verweisen führt der Text eine werkimmanente Diskussion über Fragen der eigenen Gattungszu-

gehörigkeit. Selbst wenn dies hier in etwas weniger ausgeprägtem Maße geschieht als im *Fräulein von Scuderi*, so sind Hoffmanns Erzählung um Antonio, Annunziata und Faleri doch zugleich auch recht deutliche Elemente einer Novellenreflexion mit eingeschrieben.

Die Schilderung der Pestepidemie in *Doge und Dogaresse* lässt sich, wie oben bereits angemerkt,²⁶¹ interferierend auf zwei verschiedene Textfolien beziehen: Le Brets Historiendarstellung auf der einen Seite, Kleists literarisches Werk *Der Findling* auf der anderen. Nun will es das Gestaltungsprinzip der Interferenz jedoch, dass in diesem Punkt noch ein dritter Bezugstext mit ins Spiel kommt, nämlich Giovanni Boccaccios weltberühmte Novellensammlung *Il Decamerone* (vermutlich zwischen 1349 und 1352 entstanden). In Hoffmanns Erzählung heißt es über den Ausbruch der Pest, im Anschluss an die Schilderung des Erdbebens:

Aber mit diesem entsetzlichen Ereignis kündigte sich nur das herannahende Ungeheuer an, das bald seinen giftigen Atem aushauchte über Stadt und Land. Man wußte, daß die Pest aus der Levante zuerst nach Sicilien gedrungen, schon in Toscana wütete. (448)

Obwohl sich die Beschreibung – insbesondere die Erwähnung der Gegenden „Levante“, „Sicilien“ und „Toskana“ – auf einen Hinweis bei Le Bret rückbeziehen lässt,²⁶² merkt bereits von Maassen zudem an: „Bekanntlich beginnt Boccaccios Decamerone mit der Schilderung dieser Pestepidemie in Florenz“.²⁶³ Tatsächlich lässt ein Blick auf Boccaccios Werk auch im Einzelnen Analogien zwischen *Doge und Dogaresse* und dem *Decamerone* zutage treten. So wird die Pest etwa beide Male zu einer Art „Ungeheuer“ personifiziert, was bei Le Bret kaum zu finden ist. Im *Decamerone* aber wird in ähnlich anthropomorphisierender Weise wie in Hoffmanns Text geschildert, dass

über das ehrwürdige Florenz, die erhabenste aller Städte Italiens, die todbringende Pest hereinbrach. Diese [...] war schon einige Jahre früher im Morgenland aufgeflammt, wo sie eine unendliche Anzahl von Opfern dahingerafft hatte, um sich dann, ohne Aufenthalt von einem Ort zum andern eilend, gen Westen auf grauenvolle Weise auszubreiten. (B:D₁ 14)²⁶⁴

²⁶¹ Vgl. 3.4.5, dort Anm. 175.

²⁶² Le Bret_{2/1} 19: „Kaum hatten sich die Venetianer von diesem Schrecken erholet, so entstand unter ihnen eine mörderische Pest, die nach dem einmüthigen Berichte ihrer Schriftsteller in der Tartarey ihren Anfang nahm, und sich über ganz Romanien ausbreitete. Die wenige Vorsicht, die man damals anwandte, hatte die traurige Folge, dass sie sich aus der Levante nach Sicilien, von hier nach Toscana zog, und endlich im Märzmonate auch in Venedig eindrang. Hier wüthete sie auf eine ganz ausserordentliche Weise“.

²⁶³ HKA₆ 372.

²⁶⁴ Was die spezifischen Zeitangaben zu den berichteten Ereignissen in beiden Texten betrifft, so wird das Geschehen in *Doge und Dogaresse* auf das Jahr „eintausend-

Vor diesem Hintergrund erscheint es nur folgerichtig, dass sich in Hinblick auf *Doge und Dogaresse* bereits eine ganze Reihe von Literaturwissenschaftlern an Boccaccio und das *Decamerone* erinnert fühlten.²⁶⁵ Entscheidend ist jedoch die Funktion dieser Verbindung.

Wie im *Scuderi*-Kapitel bereits angedeutet, gilt in der literaturtheoretischen Diskussion zu Hoffmanns Zeit das Werk Boccaccios und insbesondere sein *Decamerone* als das Paradigma der Novellengattung überhaupt. Friedrich Schlegel bezeichnet den Autor in der *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio* (ersch. 1801) als den „Vater und Stifter der Novelle“ (KFSA₂ 390f.). Sein Bruder August Wilhelm Schlegel verweist in *Boccaccio und das Decamerone* (ersch. 1804) bei seinen Ausführungen zur „Novelle“ auf „den Boccac als das große Muster“ (AWS₄ 215). Und in den Rahmengesprächen zu Hoffmanns eigener „Novelle“ *Signor Formica* schickt Ottmar seiner Geschichte die entschuldigende Bemerkung voraus, er habe „jene gemächliche aber anmutige Breite nachzuahmen“ versucht, „die in den Novellen der alten Italiäner, vorzüglich des Boccaccio, herrscht“ (SW₄ 921). Im Anschluss an Ottmars Geschichte, die „„Novelle“, zu nennen, ihm beliebt hat“ (SW₄ 1011), sinnieren die Serapions-Brüder dann über Merkmale der Gattung „Novelle“ (SW₄ 1011f.), wobei sie „Boccaccio“ als Modell hochhalten (SW₄ 1012).

Im *Decamerone* stellt gerade die „Pest“, also das Hauptverbindungselement zwischen *Doge und Dogaresse* und Boccaccios Text, den Anlass und Ausgangspunkt des gesamten Erzählens dar. Dabei lässt sich in Boccaccios „Schilderung der Pest“, mit Bernhard Greiners Worten, „eine grundlegende Verunsicherung der Stellung des Menschen zur Welt“ erblicken.²⁶⁶ Wenn in Hoffmanns Erzählung also dieselbe „Pest“ erwähnt wird, die in dem berühmten *Decamerone* als das zentrale Ereignis erscheint, und dies zudem noch mit ähnlichen Mitteln geschieht, dann ist all das ohne eine Reminiszenz an Boccaccio wohl kaum vorstellbar. Vielmehr scheint hierin ein poetologischer Verweis auf die *Decamerone*-Sammlung als „Muster“ novellistischen Schaffens zu liegen. Dies bestätigt sich bei einem genaueren Blick auf die in der Erzählung verwendete Begrifflichkeit. In unmittelbarer Nähe zur Schilderung der Pestepidemie, noch in demselben Passus, ist von einem „entsetzlichen Ereignis“ (448) die Rede, womit das Erdbeben bezeichnet wird, das der Pest vorangeht. Etwas weiter wird auf eine „unerhörte Frechheit“ (458) hingewiesen, was sich auf den Vorfall mit Michael Steno be-

drehundertundvierundfünfzig“ (HKA₆ 122) datiert, das *Decamerone* spielt im Jahr „tausenddreihundertachtundvierzig“ (B:D₁ 14).

²⁶⁵ Vgl. in noch anderem Zusammenhang Feldt (1982), S. 177: „der Bezug auf das von Boccaccio vorgeprägte Modell der Kunstprosa – die Einkleidung einer Erzählung in Rahmengespräche, die das Erzählte reflektieren – nimmt auch jene im *Decamerone* manifeste Form des Integrierens von Volkskultur [...] auf“; sodann Dieterle (1995), S. 146: „Die Pestepidemie ist mit derjenigen identisch, die Boccaccio schildert“; und Schmidt (2003), S. 195, der ebenfalls von einem „Bezug“ auf „die italienische Novellentradition à la Boccaccio“ ausgeht.

²⁶⁶ Greiner (2000), S. 274.

zieht, der den Kernpunkt einer ganzen Handlungsepisode bildet. Durch die Evokation des ‚Unerhörten‘ sowie des einschneidend ‚Ereignishaften‘ wird dabei nun auf zentrale Begriffe der Novellendefinition angespielt, wie sie in der zeitgenössischen Gattungsdiskussion formuliert wurden.²⁶⁷ Im Zusammenspiel mit der Verbindung zu Boccaccios *Decamerone* als historischem Gattungsparadigma knüpft die „Erzählung“ (482) *Doge und Dogaresse* an theoretische Positionen der Novellendiskussion an und führt diese in literarischer Form fort, indem sie zentrale Begriffe und Modelle aufnimmt und damit zugleich auch ihre eigene Novellenhaftigkeit erwägt. In einem Akt gesteigerter Selbstreflexion sind dem Text auf diese Weise Elemente einer immanenten Gattungstheorie mit eingeschrieben, die schließlich auch die Frage nach der eigenen Zugehörigkeit aufwerfen, loben die Serapions-Brüder die Geschichte doch noch ausdrücklich als „Erzählung“ (482), und nicht etwa als „Novelle“. All dies geschieht – über die Gattungsreflexion hinaus – letztlich im Zeichen einer tiefgreifenden Erschütterung in Bezug auf das Verhältnis des Menschen zur Welt, welche in dem Verweis auf die Krisensituation der Pest, in der Reminiszenzen an Boccaccios Novellensammlung lagern, ein adäquates Bildnis findet.

3.8.2 „Wie aus schwerem Todestraum“ – Das Märchen als Kontrastmodell: *Dornröschen*

Neben der Novelle verweist *Doge und Dogaresse* noch auf eine andere Literaturgattung, nämlich auf die des Märchens: Die Begegnung zwischen den beiden ‚Liebenden‘ Antonio und Annunziata gegen Ende der Erzählung nimmt auf der bislang unentdeckten Ebene der Selbstreflexion Elemente aus dem Volksmärchen *Dornröschen* auf, allem voran das Wachküssen der ‚Prinzessin‘ aus tiefem Schlaf. Vergleicht man die Schilderungen aus *Doge und Dogaresse* mit der *Dornröschen*-Fassung aus den *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm (Erstausgabe 1812), so zeigen sich in der Tat erstaunliche Parallelen zwischen den beiden Texten.²⁶⁸ Auf der Suche nach Annunziata „stürzt[...]“ Antonio zum Schluss „in den Pallast“ (480) des Dogen. Dort steht ihm der Weg zum Zimmer Annunzias völlig frei, denn alle Bedienten sind nach dem Tod des Dogen wie erstarrt: „Niemand hielt ihn auf, die Trabanten starrten ihn an wie betäubt von dem Fürchterlichen, das sich so eben zugetragen“ (480). Ganz ähnlich ergeht es dem „Jüngling“ (Gr 227) aus Grimms *Dornröschen*, als er auf der Suche nach der Prinzessin in das Schloss stürzt:

²⁶⁷ Vgl. 2.6.2.1, wo die Debatte ja bereits skizziert worden ist.

²⁶⁸ Allerdings erlangte die Erstausgabe der Grimmschen Märchen noch nicht die Berühmtheit ihrer Nachfolgeausgaben. Von Hoffmanns Kenntnis der Textgrundlage ist daher nicht mit jener Selbstverständlichkeit auszugehen, wie sie sich heute aufdrängen möchte.

Er kam ins Schloß, da lagen im Hof die Pferde und scheckigen Jagdhunde und schliefen, auf dem Dache saßen die Tauben, und hatten das Köpfchen unter den Flügel gesteckt. Und als er ins Haus kam, schliefen die Fliegen an der Wand, der Koch in der Küche hielt noch die Hand, als wolle er den Jungen anpacken, und die Magd saß vor dem schwarzen Huhn, das sollte gerupft werden. Da ging er weiter, und sah im Saale den ganzen Hofstaat liegen und schlafen [...]. (Gr 227f.)

So wie in *Dornröschen* scheint auch in *Doge und Dogaresse* bei der Ankunft des jungen Mannes „der ganze Hofstaat“ (Gr 227) zu schlafen, sodass dem Ankommenden unvermuteterweise der Weg zur ‚Geliebten‘ freisteht. Der Palast aus *Doge und Dogaresse* wie auch das Schloss aus *Dornröschen* sind gleichsam erstarrte Orte, die Zeit steht dort offenbar still. Darauf braucht es nur „noch einige Schritte“, und Antonio findet zu „Annunziata’s Gemach“ (480), so wie auch der Prinz am Ende des Weges zu *Dornröschen* findet: „Und endlich kam er zu dem Turm, und öffnete die Türe zu der kleinen Stube, in welcher *Dornröschen* schlief“ (Gr 228). Genauso wie der Prinz aus *Dornröschen* küsst dann schließlich auch Antonio die Schlafende wach. An dieser Textstelle stimmen die Schilderungen aus *Doge und Dogaresse* bis in den Wortlaut mit denen aus der *Dornröschen*-Niederschrift überein:

Dornröschen:

Da lag es und war so schön, daß er die Augen nicht abwenden konnte, und er bückte sich, und gab ihm einen Kuß. Wie er es mit dem Kuß berührt hatte, schlug *Dornröschen* die Augen auf, erwachte, und blickte ihn ganz freundlich an. (Gr 228)

Doge und Dogaresse:

Da lag die Arme entseelt auf den Polstern. Antonio stürzte hin zu ihr, er bedeckte ihre Hände mit glühenden Küssen, er rief die Geliebte mit den süßesten, zärtlichsten Namen. Da schlug sie die holden Himmelsaugen langsam auf, sie sah Antonio (480f.).

Auch das Motiv des Spindelstichs aus *Dornröschen* findet in *Doge und Dogaresse* seine Entsprechung. Gemäß einem „Zauberspruch“ (Gr 226) sollte *Dornröschen* sich „in ihrem funfzehnten Jahr an einer Spindel stechen“ (Gr 225f.); die Voraussage geht bekanntlich in Erfüllung, und *Dornröschen* sinkt in jenen hundertjährigen Schlaf, aus dem der Prinz sie dann erweckt. Das Motiv des Stichs findet sich in ähnlicher Weise auch in *Doge und Dogaresse* wieder, hier in Form des Skorpionstichs,²⁶⁹ den Annunziata eines Tages erleidet: „An der linken Hand der kleine Finger, an dem hat ein Skorpionchen die jungen Zähnnchen probiert“ (469f.). Im Gegensatz zu dem hundertjährigen Schlaf *Dornröschens* folgt dem Stich in *Doge und Dogaresse* jedoch ausdrücklich nur ein „leichte[r] Schlummer“ (471), von dem Annunziata sich dank der Hilfe „der Alten“ (472) offenbar sehr bald erholt; außerdem scheint jener Schlaf, aus dem Antonio die Dogaresse am Ende

²⁶⁹ Warum es ein Skorpion ist, erklärt sich ja, wie die meisten ‚Abweichungen‘, durch die Interferenz mit anderen Bezügen (hier: Bibel, Aberglaube).

erweckt, auch weniger durch den Stich wie bei Dornröschen als durch den Tod des Dogen verursacht worden zu sein.

Obwohl in dieser Hinsicht keine letzte Gewissheit zu erzielen ist, scheinen die Schilderungen aus *Doge und Dogaresse*, die zum Teil die Qualität von wörtlichen Zitaten erreichen, eine konkrete Bezugnahme auf die Grimmsche *Dornröschen*-Niederschrift von 1812 darzustellen. Da allerdings die Erstausgabe von Grimms Märchen, wie angemerkt, weit weniger verbreitet war als ihre Nachfolgerinnen, ist mangels entsprechender Zeugnisse in diesem Punkt keine endgültige Festlegung möglich. In jedem Fall legen die Gemeinsamkeiten jedoch nahe, dass es sich hierbei um einen Rekurs zumindest auf das Erzählgut des *Dornröschen*-Stoffes handelt, wie es ja auch in mündlicher Tradition überliefert war. Von einem Bezug kann man daher sowohl nach der einen als auch nach der anderen Möglichkeit reden.

Bei der Ermittlung der Funktion dieses Bezuges kommt es nun erneut auf die Unterschiede an. Auffallend gegensätzlich gestaltet sich gerade der Ausgang der beiden Geschichten. Während sich in *Dornröschen* alles zu einem glücklichen Ende fügt mit dem traditionellsten aller Märchenschlüsse: „Und sie lebten vergnügt bis an ihr Ende“ (Gr 228), kommen die zwei „Liebenden“ (482) am Schluss von *Doge und Dogaresse* auf besonders dramatische Weise ums Leben. In Hoffmanns Erzählung geht das klassische Märchen offenbar nicht auf. Hinter dem *Dornröschen*-Bezug lässt sich demnach ein selbstreflexiver Verweis auf ein Gattungsparadigma erkennen, dessen Aufgabe aber letztlich gerade darin besteht, die eigene Abkehr von diesem Paradigma zu signalisieren. Auf das Märchen rekurriert *Doge und Dogaresse* nur noch als augenfälliges Kontrastmodell, zu dem die Erzählung selbst einen Gegenentwurf darstellt. Damit wird das Märchenhafte in jenen Bereich des ‚Traums‘ verwiesen, der im Laufe der Erzählung so oft explizit zur Sprache kommt. Immer wieder wird der „Traum“, werden „Träume des Himmels“ (469) angekündigt.²⁷⁰ Doch als am Ende, und zwar in unmittelbarer Nähe des Märchenbezugs, nur noch von einem „Todestraum“ die Rede ist,²⁷¹ der auf den diesmal tödlich endenden Dornröschenschlaf wie auf den kommenden Untergang der Protagonisten vorausdeutet, wird plötzlich klar, dass die bisherigen Träume und Hoffnungen und Märchenhaftigkeiten tatsächlich nichts als Träume, nichts als Illusionen waren, die vor der Übermacht der Wirklichkeit letztlich keinen Bestand haben. Und so sagt auch noch der Held Antonio:

[D]ann kam der Traum und goß, mir in lindem Säuseln die heiße Stirn fächelnd, alle Seligkeit irgend eines glücklichen Moments, in dem mir die ewige Macht die Wonne des Himmels ahnen ließ und dessen Bewußtsein tief in meiner Seele ruht,

²⁷⁰ Vgl. 429: „träumerisches Verlangen“; 440: „wie aus einem Traum erwachend“; 450: „Traum“ (2x); 463: „träumerisches Hinbrüten“; 464: „was man im Traum geschaut“; 469: „Wie es denn zu gehen pflegt, daß der Liebende [...] Träume des Himmels träumt“; 474f.: „wie jemand der aus tiefem Traum erwacht“; 475: „wie im Traume“.

²⁷¹ Antonio fährt auf „wie aus schwerem Todestraum“ (480).

in mein Inneres [...], aber erwache ich aus dem Traum oder kommt mir wachend das Bewußtsein jenes Moments in den Sinn, so fühle ich, daß mein armes verlassenes Dasein mir ja eben so wie damals eine drückende Bürde ist, die abzuwerfen ich trachten möchte. (450)²⁷²

3.8.3 Immanenter Theaterbezug: *Doge und Dogaresse* als eine verstellte Komödie mit überhöht tragischem Ende

So wie die Erzählung *Das Fräulein von Scuderi*, ja deutlicher noch als diese, rekurriert auch *Doge und Dogaresse* auf die Gattung Drama. Wo die Erstere allerdings als eine Tragödie mit vordergründigem Komödienende erschienen ist, da tritt hier diese umgekehrt als eine Komödie mit einem ins Tragische überhöhten Ausgang hervor. Zugleich wird auch hier der Gattungsbezug im Text selbst bereits reflektiert.

3.8.3.1 Der Komödienaufbau der Erzählung

In seinen Ausführungen zur Komödie als dem „Mythos des Frühlings“ liefert Northrop Frye eine deskriptive Bestandsaufnahme von Elementen und Charakteristiken des urtypischen Komödienmodells, wie es schon seit der griechischen Neuen Komödie von Plautus und Terenz vorherrsche.²⁷³ Die Grundkonstellation folge dabei zumeist einem einfachen Schema: „Für gewöhnlich dreht es sich darum, daß ein junger Mann ein junges Mädchen will, daß diesem Wunsch eine Opposition, meist von elterlicher Seite, entgegensteht und daß gegen das Ende des Stückes eine plötzliche Wendung dem Helden zustatten kommt, so daß er sich durchsetzen kann“.²⁷⁴ Später greift Frye dieses Modell spezifisch in Bezug auf die Shakespeareschen Komödien erneut auf, wo er es dann zu der Beschreibung eines dreistufigen Komödieschemas zusammenfasst,²⁷⁵ mit dem auch schon Heide Eilert in ihrer Hoffmann-Studie gearbeitet hat, um an dem Capriccio

²⁷² Wie im *Fräulein von Scuderi* folgt überdies auch hier die Konstruktion der Erinnerung oftmals einer Architektur des Traums. Es treten Brüche im Raum- und Zeitkontinuum auf. Vgl., um nur ein Beispiel zu nennen, 447, wo eine traumähnliche, assoziative Bilderfolge mit abruptem Ortswechsel einsetzt: „Seit diesem Augenblicke schweigt meine Erinnerung. Ich finde mich wieder in einem prächtigen Hause, das in der anmutigsten Gegend lag. Das Bild eines Mannes tritt hervor“ usw. Wie im *Fräulein von Scuderi* wird auch in dieser Erzählung das Geschehen durch seine Traumähnlichkeit aber nicht etwa einer Utopie zugeführt, sondern gerade umgekehrt die Zuverlässigkeit der Erinnerung noch stärker in Zweifel gezogen.

²⁷³ Vgl. Frye (1964) [engl. 1957], S. 165-188.

²⁷⁴ Ebd., S. 165.

²⁷⁵ Vgl. Frye (1966) [engl. 1965], S. 92-100.

Prinzessin Brambilla Strukturmerkmale einer ‚erzählten Komödie‘ nachzuweisen.²⁷⁶ Nach Frye geht dieses archetypische Komödieschema auf drei wesentliche Elemente aus uralten „rituellen Formen“ zurück: „Das eine ist die Zeit der Vorbereitung und Erwartung [...]. Das zweite Element ist der Zeitraum der Lizenzen und der Umkehrung der Werte [...]. Das dritte ist die Zeit des Festes selber, das Gelage oder der *komos*, der der Komödie den Namen gegeben haben soll“.²⁷⁷ Analog dazu unterscheidet Frye drei verschiedene Phasen, aus denen sich das typische Schema der Komödie zusammensetzt:

1. Den „Ausgangspunkt“ bildet „eine anti-komische Gesellschaft, eine gesellschaftliche Ordnung, die der komischen Teleologie entgegensteht und die im Verlauf der Komödienhandlung umgangen oder überwunden wird. Sie hat häufig die Gestalt eines barbarischen oder widervernünftigen Gesetzes“. „Zugleich steht die vernunftwidrige Gesellschaft für die gesellschaftliche Realität, die Widerstände, auf die unsere Wünsche in der Welt, in der wir leben, stoßen“.²⁷⁸
2. Der zweite Zeitraum besteht in einer „Periode der Verwirrung und sexuellen Lizenzen“, einer „Phase der vorübergehend verlorenen Identität“. Es ist dies die Zeit der „Verkleidungen“, und „es entspricht dem zentralen Thema der Komödie, daß der Verlust der Identität in den meisten Fällen den Verlust der geschlechtlichen Identität bedeutet“.²⁷⁹
3. „Die dritte und abschließende Phase bringt die Enthüllung bzw. den Wiedererwerb der Identität“. Diese „Identität am Ende einer Komödie ist im einen Fall die neue Gesellschaft, zu der die Mehrzahl der Personen sich verbunden haben, im andern das erneuerte Individuum, das eine Wandlung seines Bewußtseins und seiner Gesinnungen durchgemacht hat“.²⁸⁰

Was nun die Erzählung *Doge und Dogaresse* betrifft, so entspricht bereits das Verhältnis zwischen Antonio, der dem „gemeinste[n] Volk der Lastträger und Ruderknechte“ angehört (434), und Annunziata, die mit dem alten Dogen Falieri verheiratet wird, also das soziale Missverhältnis und die gesellschaftliche Trennung, von der jener Hauptstrang der Handlung ausgeht, der die amouröse Beziehung entwickelt, genau der Basiskonstellaton einer typischen Komödie, wie sie Northrop Frye beschreibt: „Die Handlung besteht gewöhnlich in den Anstrengungen eines jungen Mannes, in den Besitz einer jungen Frau zu kommen, die durch gesellschaftliche Schranken mannigfacher Art von ihm getrennt ist: ihre niedrige Geburt, seine Mittellosigkeit, den Einspruch der Eltern, die älteren Ansprüche eines Rivalen“.²⁸¹ Doch auch im Einzelnen lassen sich die von Frye be-

²⁷⁶ Vgl. Eilert (1977), S. 126-137.

²⁷⁷ Frye (1966) [engl. 1965], S. 93.

²⁷⁸ Ebd., S. 93f. u. S. 95f.

²⁷⁹ Ebd., S. 96.

²⁸⁰ Ebd., S. 99.

²⁸¹ Ebd., S. 92.

schriebenen Phasen der Komödie – bis auf die letzte – in der Erzählung *Doge und Dogaresse* nachweisen.

1. Den Ausgangspunkt der Handlung bildet ein Zustand der Zwänge und Beschränkungen. Zu Beginn der Erzählung werden die Widerstände geschildert, mit denen der Held zu kämpfen hat, und dadurch eine Situation entworfen, die der komödienhaften Entwicklung zunächst entgegensteht: Antonio wird als „ein armer unglücklicher Mensch“ vorgestellt (434), der hungrig, mittellos und verwundet auf dem Boden liegt und „in trostloser Hilflosigkeit seinen Schmerz verseufzt[...]“ (435). Eine mögliche Zusatzkomponente des typischen Komödienanfangs sieht Frye in der „Melancholie“: „Das komische Gegen thema kann auch statt durch ein Strukturelement oder zusätzlich dazu durch eine Stimmung zum Ausdruck kommen. Ein Teil der Komödien beginnt in einer Stimmung tiefer Melancholie.“²⁸² Und in der Anfangsphase von *Doge und Dogaresse* klagt der Held Antonio, nachdem sich seine finanzielle Lage bereits gebessert hat: „Ach! dieses trostlose Alleinstehen in der Welt, das läßt mich zu keiner Fröhlichkeit kommen, so gut es mir nun auch gehen mag“ (449). Dabei wird Antonios melancholischer „Schmerz“ gerade durch seine dunkle Erinnerung an frühere Zeiten, durch die Ahnung einer glücklicheren Vergangenheit wachgerufen. Auf die Frage der alten Margaretha: „magst du dich denn gar nicht der früheren Zeit erinnern, wie es ging, wie es war mit dir, ehe du hier, ein armer elender Mensch, kaum dein Leben fristen konntest?“ (446), antwortet Antonio, indem er das Bild eines früheren goldenen Zeitalters, eines verlorenen Paradieses aufruft: „Ein unaussprechliches Verlangen, eine mein Innerstes verzehrende Sehnsucht nach einem Etwas, das ich nicht zu nennen, nicht zu denken vermag, hat [...] mein ganzes Wesen erfaßt“, „ich kann es nicht ergründen, was mir früher im Leben so Hochherliches geschah, dessen dunkler, ach mir unverständlicher Nachklang mich mit solcher Seligkeit erfüllt, aber wird diese Seligkeit nicht zum brennendsten Schmerz, der mich zu Tode foltert, wenn ich erkennen muß, daß alle Hoffnung verloren ist, jenes unbekannte Eden wieder zu finden, ja es nur zu suchen?“ (450) Antonio ist zu Tode betrübt, und doch weiß er nicht genau, warum. Der Protagonist Antonio aus Shakespeares *The Merchant of Venice*,²⁸³ dessen erster Satz im Stück lautet: „In sooth, I know not why I am so sad“ (WS 388), ist daher mehr als nur der Namensvetter des Hoffmannschen Helden; über den Gattungsbezug hinaus ließe sich hier ein spezifischer Rekurs auf Shakespeares Venedig-Drama erkennen. Zugleich entspricht Antonios Paradies-Erinnerung in der Erzählung aber jenem urtypischen „*mythos* der Komödie“, wie ihn Northrop Frye rekonstruiert: „es werden hier in der Umkehrung der gesellschaftlichen Werte Erinnerungen an ein Goldenes Zeitalter wachgerufen, das in der vor der Handlung des Stückes liegen-

²⁸² Ebd., S. 95.

²⁸³ Ausdrücklich wird Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ zitiert in Hoffmanns *Brautwahl*, SW₄ 706, sowie in den *Seltsamen Leiden eines Theater-Direktors*, SW₃ 479.

den Vergangenheit zu denken ist“.²⁸⁴ Mit dem Bild jenes verlorenen Paradieses ist in der Erzählung zugleich schon das zentrale, vorerst noch zum antikomischen Bereich gehörende Thema angezeigt, aus dem heraus sich der Fortgang der Komödienhandlung dann entwickelt, nämlich die brennende „Liebe“ (467) des Schifferjungen zu der Frau des Dogen, die er aus früheren Zeiten kenne: „Diese Annunziata – es ist die Dogaresa! – Damit hüllte sich vor unsäglichem Schmerz weinend und schluchzend Antonio in die Kissen ein“ (464). Das Gesetz der Väter, das der jugendlichen „Liebe“ und somit der Komödienentwicklung opponiert, erscheint dabei in Gestalt des alten Falieri, der als Oberhaupt der Republik und als Ehegatte Annunzias gleichsam ein doppeltes Verbot verkörpert.

2. Die zentrale Phase der Komödie, die vorübergehende Zeit der sexuellen Lizenzen, der Verkleidungen und verlorenen Identitäten, setzt in der Erzählung mit dem Rollentausch Antonios und Pietros ein, bei dem es – wie in einer typischen Komödie – zu einem ersten Kleiderwechsel kommt. Mit den Kleidern werden auch die Identitäten und Positionen vertauscht: „Nun, fuhr Antonio fort, so nimm diese zehn Zecchinen, wechsele mit mir die Kleider und überlasse mir deine Stelle. Statt deiner will ich hinauffahren. [...] Beide warfen schnell die Kleider ab“ (466). Auf diesen Rollentausch folgt, als Antonio zur Dogaresse hinaufgefahren ist, sogleich auch ein Moment der sexuellen Freiheiten: „Sie war aufgestanden und vorgetreten, er fühlte ihren Atem an seinen Wangen spielen – er reichte ihr den Strauß; aber in der unsäglichsten Himmelswonne des Augenblicks faßte ihn wie mit glühenden Armen der brennende Schmerz hoffnungsloser Liebe. – Sinnlos – rasend vor Verlangen – Entzücken – Qual, ergriff er die Hand der Dogaresa – drückte er glühende Küsse darauf“ (467). Zu einer zweiten komischen Verkleidungsszene kommt es, nachdem Antonio Pietro überredet hat, ihn, als Ruderer ausgegeben, in die fürstliche Gondel mit hineinzuschmuggeln, wobei sich durch das Herabsteigen des Dogenpaars überdies auch hier, wie vorhin durch das Hinaufsteigen Antonios, eine soziale Zusammenbringung verschiedener Gesellschaftsschichten ereignet: „Antonio rannte fort und kaum war er wieder an der Brücke in schlechten Schifferkleidern, mit gefärbtem Gesicht, einen langen Zwickelbart über die Lippen gehängt, als der Doge herabstieg mit der Dogaresa“ (473). Auf diesen Wechsel der Kleider wie der (auch gesellschaftlichen) Identität folgt wieder unmittelbar ein Moment sexueller Lizenzen. Die Erotik der anschließenden Szene verbindet die Motive der heimlichen Schaulust mit der Phallussymbolik des ‚Ruders‘ zu einer bildhaften Masturbationsszene: „So vermochte Antonio, dicht neben der holden Annunziata, berührt von dem Saume ihres Kleides, seine Liebesglut zu verbergen, indem er mit kräftiger Faust das Ruder regierte und größeres Wagstück scheuend, kaum die Geliebte dann und wann flüchtig anblickte“ (473).

²⁸⁴ Frye (1964) [engl. 1957], S. 173.

3. Zu der dritten und letzten Phase der Komödie kommt es in *Doge und Dogaresse* jedoch nicht. Hier entsteht weder eine „neue Gesellschaft“ noch tritt ein „erneuertes Individuum“ in Erscheinung. Stattdessen setzt sich bis zuletzt die „Inbrunst“ (482) der zweiten Phase fort, d.h.: Die Erzählung verharrt bis zum Schluss auf den „Verwirrungen“ des zweiten Zeitraums, dessen „verlorene Identitäten“ sie nicht mehr überwindet. Bis über das Ende hinaus besteht der Identitätsverlust hier fort. Zwar wird eine gewisse Art von Vereinigung der ‚Liebenden‘ herbeigeführt, doch an die Stelle des glücklichen Ausgangs tritt zuletzt die Katastrophe: der Untergang der Hauptpersonen. Selbst der ‚Liebestod‘ – der aber eigentlich, wie noch genauer zu sehen sein wird, nur der inszenierte Tod der beiden ‚Hauptdarsteller‘ ist – bietet schließlich alles andere als ein Komödienende; denn auch wenn hierin eine gezielte Komik liegt, so ist dies letztlich eine rein absurde Komik, die zu keiner Lösung und zu keinem Heil mehr führt. Darin besteht zum Schluss eine drastische Abkehr von dem Komödienmodell, welches ein Ende erfordert, das hier nur noch in den Zeichen seiner Abwesenheit erscheint. In diesem Sinne lässt sich *Doge und Dogaresse* zuletzt als eine Art ‚Komödie ohne Utopie‘ bezeichnen, da ihr Ende allein das Scheitern des Utopischen inszeniert.²⁸⁵ Dass schließlich aber selbst die vordergründige ‚Tragik‘ dieses Endes nicht mehr ernst zu nehmen ist, wird später noch zu zeigen sein.

3.8.3.2 Komödienhafte Elemente

Abgesehen von der Komödienstruktur, d.h. dem Komödieschema im Aufbau der Erzählung, lassen sich in *Doge und Dogaresse* aber auch zahlreiche komödienhafte Einzelelemente ausmachen, die wesentlich erst zu der komischen Wirkung des Gesamttextes beitragen. Manche dieser Elemente sind bereits zur Sprache gekommen, so etwa die zynische Komik der Bibelparodie („verkrüppelte Soldaten streckten mühsam die lahmen Arme hoch aus in die Lüfte“) oder die schlechthin lächerliche Verkleidung Antonios mit seinem „langen Zwickelbart“. Anderes soll hier zusammengetragen werden.

Komödienhaft wirkt zuvörderst die Szene, in der die komische Figur des „Dottore“ auftritt, welcher die geliebte Frau des Dogen auf seine Art zu kurieren versucht und darauf aus dem Haus geworfen wird; sein Diener, „ein großer ungeschlachter roter Kerl“ (469), meint:

²⁸⁵ Zum Zusammenspiel von „Satire und Utopie“ in der Komödie vgl. Grimm/Hinck (1982), einl. S. 7-19, hinsichtlich des traditionellen Komödienendes S. 11f.: „Es ist [...] der Komödieneschluß, der gegen alle satirischen Widerstände das Utopische rettet. Und es wird überhaupt durch die Geschichte der europäischen Komödie hindurch das Stück-Ende bleiben, mit dem die Komödie ihren konventionellen Tribut an die Utopie entrichtet“. In *Doge und Dogaresse* ist gerade dieser utopische Schluss nicht mehr vorhanden.

[N]un, mein Herr der Signor Dottore Giovanni Basseggio ist eben oben, der wird nun wohl schon das Händchen mit samt dem Finger weggeschnitten haben. Und in dem Augenblick, daß der Kerl das spricht, entsteht ein großes Geschrei auf der breiten Treppe und ein kleines ganz kleines Männlein kugelt, von Fußstößen der Trabanten wie ein Kegel getrieben, die Stufen herab uns vor die Füße, schreiend und lamentierend. (470)

Die erwartete Reaktion des Komödienpublikums (bzw. des Lesers) auf diese Szene ist ebenfalls im Text selbst bereits enthalten, die Komik des ‚Vor-Falls‘ erzielt ihre Wirkung auch schon innerhalb der Erzählung: „Das Volk sammelt sich um ihn herum, laut lachend“ (470); dabei erscheint das „Volk“ ganz wie ein Publikum ‚auf der Bühne‘,²⁸⁶ d.h.: im Text selbst. Im Folgenden entfaltet die Szene dann eine groteske und letztlich absurde Komik:

[D]er Kleine zerarbeitet sich und strampelt mit den Beinen, ohne in die Höhe kommen zu können, da springt aber der rote Kerl herbei, rafft sein Doktorchen auf, nimmt ihn in die Arme und rennt mit ihm, der immer fort aus vollem Halse schreit und heult, was die Beine laufen können, fort nach dem Kanal, wo er mit ihm in die Gondel hineinsteigt und davon rudert. (470)

Am Rande immerhin erwähnenswert ist auch, dass diese Hoffmannsche Szene bereits auf die befremdlichen Tiergrotesken in Theodor Storms *Der Herr Etatsrat* (ersch. 1881) sowie in Franz Kafkas *Die Verwandlung* (ersch. 1915) vorausweist. So wie „der Kleine“ in *Doge und Dogaresse*, auf dem Boden liegend, vergeblich mit den Beinchen in der Luft strampelt und dadurch wie ein hilfloses, auf dem Rücken liegendes Insekt erscheint, so versuchen auch der wie ein „Roßkäfer“ wirkende Herr Etatsrat sowie der zu einem Käfer verwandelte Gregor Samsa vergebens, in die Höhe zu kommen, indem sie, auf dem Rücken liegend, mit den kleinen Beinen in der Luft arbeiten:

[A]uf dem Fußboden neben seinem Altar lag der Herr Etatsrat gleich einem ungeheuren Roßkäfer auf dem Rücken und arbeitete mit seinen kurzen Beinen ganz vergebens in der Luft umher (TS₃ 13).

Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken [...]. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen. (FK 96)

Die Darstellung der Vergeblichkeit von Individualprozessen und die groteske Komik einer Tierwerdung des Menschen werden letzten Endes auch zum Ausdruck der ‚unmenschlichen‘ Erfahrung eines absurden Weltgeschehens, als deren Vorläufer E.T.A. Hoffmann hier in einer weiteren Hinsicht erscheint.²⁸⁷

²⁸⁶ Vgl. in dieser Hinsicht etwa Tiecks Bühnenstücke *Der gestiefelte Kater* (LT₆ 490-564) oder *Die verkehrte Welt* (LT₆ 567-660).

²⁸⁷ Schuster (1970), S. 221-223, zeigt Korrespondenzen auf zwischen Hoffmanns *Das*

E.T.A. Hoffmann und Franz Kafka verbindet daher wohl noch weitaus mehr als die Bezugnahme auf Hoffmanns *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* in Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* (FK 322-337).²⁸⁸ Die innere Gemeinsamkeit zwischen Hoffmann und Kafka scheint vielmehr gerade in der Gestaltung des Absurden zu bestehen: der absurden Logik einer sinnentleerten Welt, auch wenn es die Absurdität in Hoffmanns Texten – im Unterschied zu Kafkas Werk – aufgrund ihrer Verborgenheit erst mühsam aufzudecken gilt.

Komödienhafte Züge trägt in *Doge und Dogaresse* des Weiteren auch die Figur des „lustigen Pietro“ (465). Auf Antonios Frage etwa, ob die Luftfahrt denn „nicht ein halsbrechendes Wagestück“ sei (466), antwortet Pietro: „Nun, erwiderte dieser, den Hals kann man wohl ein wenig brechen“ (466). Mit der Banalisierung der Gefahr und vor allem mit der Verschiebung von bildlicher zu wörtlicher Redebedeutung²⁸⁹ werden typische Stilmittel des niederen Lustspiels und des Schwanks verwendet, deren komische Wirkung bekanntlich oft auf Missverständnissen und Verwechslungen beruht. Auf der Ebene des Werkes werden diese Mittel gezielt eingesetzt, und auch die Figur selbst, der gewitzte Pietro, ist sich offenbar seiner sprachlichen Verdrehung sehr wohl bewusst.

Eine eigenartig komische Wirkung geht auch von der Figur der alten Margaretha aus. Als Antonio sie „Hexenweib!“ nennt (445), „kugelt[...] die Alte, wie vom Blitz getroffen, die hohen Marmorstufen herab“ (445), was zunächst ein typisches Element der Situationskomödie darstellt, hier aber in ganz fremdartigem Zusammenhang erscheint und mit dem vielfach konnotierten Bild vom „Fall“ (445) zugleich auch gänzlich unkomische Züge annimmt: Der Schreckensbotschaft von der Gefallenheit des Menschen, seinem Sturz in die Körperlichkeit, kann nur noch eine entsetzliche und schauerhafte Komik innewohnen.²⁹⁰ Einer

fremde Kind, Storms *Etatsrat* und Kafkas *Verwandlung*. Artiss (1989) bespricht das Groteske bei Storm mit Blick auf die Entwicklung von Hoffmann und Heine bis Kafka und Hesse. Wie Schuster geht auch Artiss eher von einer progressiven literarhistorischen Evolution aus. Weitere Bezüge zwischen Storms *Etatsrat* und Kafkas *Verwandlung* macht Detering (2000) sichtbar. Zu anderen Rekursen Storms auf das Werk E.T.A. Hoffmanns vgl. Gerrekens (2000) und meinen Aufsatz in den Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 54 (2005), S. 93-111.

²⁸⁸ Vergleiche zwischen Hoffmann und Kafka liefern mit unterschiedlicher Sichtweise Loeb (1962); Struc (1968); Wöllner (1971); Späth (1973); Nagel (1981); Krollop (1981).

²⁸⁹ Zu anderen Verschiebungen zwischen Wörtlichem und Figurativem in den *Nachtstücken* E.T.A. Hoffmanns vgl. Pollet (1998) [frz. 1992].

²⁹⁰ Vgl. etwa in weiterem Kontext den Ansatz von Pusse (2004), hier S. 56: „Der Fall bezeichnet eine Zerrissenheit, ein Heraustreten aus dem eigenen Körper, der sein Gleichgewicht verloren hat und von einem Schwindel ergriffen ist, eine Zerrissenheit, die tragisch aufgelöst oder komisch ausgehalten werden kann“. – Vgl. grundlegend zur Komik des Körperlichen, geboren aus dem Widerstreit zu der Idee, Bergson (1912) [1900], S. 52f.: „*Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause.* [...] Dès que

ausdrucksstarken, wenn auch latenten Komik wird die Figur der alten Margaretha an der Stelle zugeführt, wo sie berichtet, wie der Doge sie „hinein in das Gemach“ geschoben habe, „daß ich beinahe der Länge nach hingestürzt wäre“ (470); und wie zur Schilderung der Folgen ihres Falls setzt sie direkt danach hinzu: „Ach Tonino, da lag das holde Kind hingestreckt auf die Polster“ (470), was sich in der primären Bedeutung zwar auf die erst im nachfolgenden Satz erwähnte Annunziata bezieht, durch den sich geradezu aufdrängenden Zweitbezug auf die Sprecherin selbst, die „häßliche[...]“ (461) Alte, jedoch eine dezidiert groteske Komik entfaltet, die bezeichnenderweise auch hier rückgebunden bleibt an die Hässlichkeit des Leibes wie an den Sturz in die Körperlichkeit und damit vollkommen im Gegensatz steht zu einer Ästhetik des „Schönen“, die allein im „naiven“ Zustand vor dem Fall denkbar wäre.

Komisch wirkt schließlich auch die Erscheinung des alten Dogen Marino Fallieri, die sich im Text zu einer unübersehbaren Herrschersatire verdichtet. Auf die in dem Dogenbild enthaltenen komödienhaften Elemente ist später, in Zusammenhang mit Aspekten einer Gewaltenkritik, noch gesondert einzugehen. Als Beispiel für die gezielt komische Wirkung der Herrscherdarstellung mag daher hier das Bild der impotenten „Rakete“ genügen:

Die Signorie war längst unzufrieden mit einem Haupt, das, statt die gerechten Erwartungen des Staats zu erfüllen, täglich bewies, wie der kriegerische zornige Mut in dem erkalteten Herzen des abgelebten Greises nur dem Kunstfeuer gleicht, das aus der Rakete ganz gewaltig emporknistert, aber sogleich in schwarzen toten Flocken wirkungslos dahin schwindet. (468)

3.8.3.3 Bezüge zur *Commedia dell'arte*

Neben dem Komödieschema der Erzählung und den komödienhaften Elementen lässt sich in *Doge und Dogaresse* noch ein spezifischerer Gattungsbezug nachweisen: Der Text rekurriert auf bestimmte Handlungselemente und auf eine ganze Reihe von Figurenrollen aus der italienischen Stegreifkomödie, der *Commedia dell'arte*. Ein allererster Hinweis auf die Verknüpfung mit der *Commedia*-Tradition lässt sich schon in der Erwähnung von „Turandots Rätsel“ (430) zu Beginn der Erzählung erkennen. Carlo Gozzis (1720-1806) Schauspiel *Turandot* (1762) „gehört zu den von Hoffmann besonders geschätzten Werken aus dem Umkreis der *Commedia dell'arte*“.²⁹¹ Die Anspielung auf das Theaterstück kann daher als ein erstes Verweisungssignal verstanden werden, das einen Bezug zwischen *Doge und Dogaresse* und der *Commedia dell'arte* innerhalb der Erzählung selbst bereits andeutet.

le souci du corps intervient, une infiltration comique est à craindre“.

²⁹¹ SW₄ 1407 [Stellenkommentar]. Kritisch zur Verbindung Gozzis mit der *Commedia dell'arte* vgl. Krömer (1987) [1976], S. 63-65.

Ein zentrales inhaltliches Element der Erzählung *Doge und Dogaresse* besteht in der ungleichen Verbindung zwischen einem alten, fast achtzigjährigen Mann, Marino Falieri, mit einer neunzehnjährigen, also noch „blutjungen“ (455) Frau, Annunziata. Bei dieser Beziehungskonstellation handelt es sich um ein typisches Element der *Commedia dell'arte*, wo die Mesalliance durch die Figuren des Pantalone, des alten, eifersüchtigen Ehemanns, manchmal auch Vaters, und seiner blutjungen, heiß begehrten Frau, oder Tochter, verkörpert wird. Die *Commedia dell'arte*, vermutlich um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden,²⁹² ist eine Form des Schauspiels, die weitgehend ohne festgesetztes Szenario funktioniert, d.h. die Schauspieler selbst entwickeln durch Improvisation auf der Bühne das eigentliche Stück. Einzige Richtlinien sind ein grober Sujetplan („Canevas“)²⁹³ und das Standardrepertoire an *Commedia*-Figuren, das zugleich auch bestimmte Charaktereigenschaften, Verhaltensmuster und Sprachregister für die verschiedenen Personen des Stücks bereithält. Bekanntlich hatte E.T.A. Hoffmann eine große Vorliebe für die *Commedia dell'arte*, war mit ihren Traditionen und Gattungseigenarten vertraut und ließ diese auch zunehmend in seine Werke einfließen.²⁹⁴ Dass die ungleiche Verbindung zwischen Falieri und Annunziata aber in der Tat ein Handlungselement ist, mit dem die Erzählung *Doge und Dogaresse* auf den Themenkreis der *Commedia dell'arte* zurückgreift, wird an einer Textstelle signalisiert, an der ausdrücklich auf die Figur des „vechio Pantalone“ verwiesen wird; dort heißt es,

daß das Bündnis mit der jungen schönen Frau [...], seine Eifersucht, den alten Falieri nicht mehr als Kriegsheld sondern als vecchio Pantalone erscheinen ließ (468).²⁹⁵

²⁹² Die Anfänge der *Commedia dell'arte* lassen sich heute nur schwer zurückdatieren; das erste diesbezügliche Schriftdokument stammt aber aus dem Jahr 1545, vgl. Mehnert (2003), S. 12: „Der erste überlieferte Kontrakt einer professionellen Schauspielertruppe in Italien datiert aus dem Jahre 1545 (25. Februar)“.

²⁹³ Vgl. Spörri (1977), S. 3: „Kein Text, kein Dichter; der Schauspieler allein war Erfinder und Träger des ganzen theatralischen Ereignisses. Ein grober ‚Fahrplan‘ legte in großen Zügen den Ablauf des zu erfindenden Stücks fest, die Intrige in ihren Grundzügen – das *soggetto*, das *Sujet* – wurde aufgeschrieben und in zwei Exemplaren links und rechts hinter der Bühne aufgehängt.“

²⁹⁴ Vgl. dazu Steinecke (2002). – Zum Verhältnis Hoffmanns zur *Commedia dell'arte* vgl. auch Dieterle (1999) und Pikulik (2002) sowie ferner Eilert (1977), v.a. S. 66–68, und Götting (1992), S. 177: „Hoffmanns Beschäftigung mit der *Commedia dell'arte* läßt sich zurückverfolgen bis zu der [...] Aufführung von ‚Die lustigen Musikanten‘, einem Singspiel, das Hoffmann zu einem Libretto Brentanos komponierte [...]. Eine nähere Bekanntschaft mit den einzelnen Masken dürfte vor allem durch die Lektüre Gozzis vermittelt sein“.

²⁹⁵ Auch Schmidt (2003), S. 195, bezeichnet den Vergleich mit einem ‚vechio Pantalone‘ als einen „Bezug“ auf „die *commedia dell'arte*“.

Pantalone gehört zu den ‚Vecchi‘ (dt.: den Alten) der *Commedia dell'arte*; seiner traditionellen Rolle gemäß tritt er im Stück als alter Mann auf. Zugleich ist er eine der ältesten und typischsten Figuren aus der Tradition der *Commedia dell'arte*:

Pantalone gehörte von Anfang an der *Commedia dell'arte* an [...] und] setzt die jahrtausendealte Rolle des Alten in der Komödie fort: Er ist der lächerliche alte Mann oder der zum Opfer eines Streichs werdende Vater.²⁹⁶

In Hoffmanns *Doge und Dogaresse* vereint die Figur Marino Falieri nun alle Wesenszüge eines typischen Pantalone. Pantalone ist der eifersüchtige alte Mann, dem die jüngeren Konkurrenten zumeist übel mitspielen. Trotz seines Alters ist er stets auf Liebschaft aus. Seine Verbindung zu einer jungen Frau wird allenfalls belächelt und setzt ihn einer ständigen Gefahr aus:

Jungeselle, Witwer, aber auch verheiratet, bei jungem Weib oft in Gefahr, von jüngeren Liebhabern Hörner aufgesetzt zu bekommen; als Vater einer ins Heiratsalter geratenden Tochter ein Ausbund an Mißtrauen und strenger Aufsicht, die jedoch hinters Licht geführt wird [...].²⁹⁷

In *Doge und Dogaresse* geht diese Gefahr vor allen Dingen von Michael Ste-no aus, den die „Schwäche“ (457) Falieris, des „weichlichen verliebten Alten“ (457), „zu den rasendsten Unternehmungen“ (457) anspornt:

Annunziata sah sich bald von Anbetern umringt [...]. Keiner von Allen war aber so heftig in wildem Liebesfeuer entbrannt für die schöne Dogaresse, als Michael Ste-no. Seiner Jugend unerachtet, bekleidete er die wichtige einflußreiche Stelle eines Rats der Vierzig. Darauf, so wie auf seine äußere Schönheit bauend, war er seines Sieges gewiß. Er fürchtete den alten Marino Falieri nicht (456).

Pantalone ist eine typische Spottfigur. Schon seine Erscheinung wirkt komisch: Mit Schlappschuhen und einer Art langer Unterhose bekleidet, darüber ein würdiger schwarzer Mantel (‚zimarra‘) – Zeichen seiner hohen sozialen Stellung –, wird der täppische, unbeholfene Mann umso mehr der Lächerlichkeit preisgegeben. Auch der Doge Falieri wird vom Volk (wie vom Leser) „mit spöttischen Blicken“ (456) gemessen. Wie ein typischer Pantalone versucht auch der eifersüchtige Falieri, seine Frau vor der (Männer-)Welt zu verbergen, indem er sie einschließt: „[E]r sperrte Annunziata ein in die innern Gemächer des herzoglichen Pallastes und kein Mensch bekam sie mehr zu sehen“ (459).²⁹⁸ Selbst die

²⁹⁶ Krömer (1987) [1976], S. 35.

²⁹⁷ Riha (1980), S. 28.

²⁹⁸ Vgl. dazu noch Ben Jonsons in Venedig spielende Komödie *Volpone* (1607). Dort sperrt der ängstlich eifersüchtige Corvino, der sich zu Beginn der dritten Szene des zweiten Aktes selbst schon als „Pantalone“ sieht (BJ 101), seine Frau ebenfalls ins Innere des Hauses ein, um sie vor der Männerwelt zu verbergen, wie Mosca in Akt 1, Szene 5, Verse 118-120, gegenüber Volpone resümiert: „She's kept as wari-

Kleidung und die äußerlichen Merkmale Falieris entsprechen dem typischen Erscheinungsbild der Pantalone-Maske: Die „krumme Mütze“ (440) des Dogen wird hier vom Herrschersymbol zum Komödienelement degradiert und erinnert ebenso an die Mütze Pantalones wie die immer wieder hervorgehobene „Kinn und Bart“-Partie Falieris (474)²⁹⁹ an dessen Kinnbart denken lässt (vgl. Abb. 13).

Marino Falieri erscheint demnach in der Rolle eines typischen Pantalone.³⁰⁰ Eine weitere Analyse ergibt jedoch, dass sich in Hoffmanns Erzählung darüber hinaus noch zahlreiche andere Typen aus dem Hauptfigurenrepertoire der Commedia dell'arte wiederfinden und dass auch der Handlungskern von *Doge und Dogaresse* in manchen Zügen auf den typischen Intrigenaufbau der Commedia recurriert. Das Basisfigurenpersonal der Commedia dell'arte umfasst im Wesentlichen folgende Gestalten:³⁰¹

1. Maschere (Masken), darunter:
 - a) Vecchi (Alte): Pantalone, Dottore
 - b) Zanni (Diener): Brighella, Arlecchino
2. Capitano
3. Innamorati (Verliebte)
4. Servetta/Colombina

Für den Handlungsaufbau der Commedia-Stücke von zentraler Bedeutung sind die Innamorati (oder Amorosi), „deren ernst aufgefaßte amouröse Beziehungen den Ausgangs- und Zielpunkt aller dramatischen Verwicklungen abgeben“.³⁰² Dasselbe Muster liegt in *Doge und Dogaresse* vor: Auch hier bilden die ‚Verliebten‘, Antonio und Annunziata, den zentralen Fluchtpunkt des Handlungsablaufs; ihr Liebesbestreben ist Antrieb und Zielpunkt der dramatischen Bewegung der Erzählung. Das Konfliktpotential nun resultiert in der Commedia dell'arte wie auch in *Doge und Dogaresse* daraus, dass der Verwirklichung dieser Liebe die

ly as is your gold – / Never does she come abroad, never takes air / But at a window“ (BJ 71).

²⁹⁹ Feldt (1982) bespricht solcherlei auf Singuläres beschränkte Personendarstellungen in *Doge und Dogaresse* als Reduktionen auf das bloß Partikulare und Uneingebundene, in denen er ein allgemeineres Textmerkmal erkennt: „Die Figurenwahrnehmung ist reduziert auf entsprechend Einzelhaftes“ (S. 119).

³⁰⁰ McGlathery (1985), S. 106, sieht einen anderen Pantalone in Bodoeri, der als ängstlich behütender Vormund seine Großnichte von der Männerwelt fernzuhalten versuche „and therefore wants to marry her to his elderly bachelor friend to preserve the adored niece’s virginity“.

³⁰¹ Vgl. Spörri (1977), S. 4. Zur Illustration der traditionellen Typen der Commedia dell'arte dienen die Figuren (Abb. 13, Abb. 14, Abb. 15, Abb. 16) nach den Zeichnungen von Maurice Sand (1823-89) aus seiner Darstellung *Masques et bouffons (comédie italienne)* (Paris 1860). Die Daten in Klammern und Kursivschrift gehören zum jeweiligen Bildtitel und geben nach Sand die Zeit an, zu der das Kostüm getragen wurde.

³⁰² Riha (1980), S. 41.

Interessen bestimmter anderer Figuren im Wege stehen: „Der Realisierung ihrer Liebe stehen mit eigenen Liebesambitionen Pantalone, Dottore bzw. Capitano entgegen“.³⁰³ Letzten Endes wird das Zusammenkommen der Liebenden in der *Commedia dell'arte* aber dennoch erreicht, und zwar typischerweise durch das Eingreifen einer (männlichen oder weiblichen) Dienerfigur, die sich mit den *Innamorati* verbündet und ihnen zur Verwirklichung ihrer Ziele verhilft. So wie in der *Commedia* steht auch in *Doge und Dogaresse* ein Pantalone, in Gestalt von Marino Falieri, zunächst dem ‚Liebesglück‘ der *Innamorati* im Wege. Doch wie in der typischen *Commedia dell'arte* wird der Konflikt auch hier durch das Eingreifen einer anderen Figur gelöst: Die weibliche Dienerin aus der *Commedia* (*Servetta*, häufig auch unter dem Namen *Colombina*) schreitet in Gestalt des alten Bettelweibs Margaretha³⁰⁴ in das Geschehen ein, indem sie durch ihre Arrangierkünste die ‚Liebenden‘ zusammenzuführen versucht. Das zeigt sich an der Stelle, wo Annunziata von dem „Skorpionchen“ (469) gebissen worden ist und die Heiltherapie *Basseggios* offenbar nicht wie gewünscht verläuft; das alte Bettelweib hat, auf der Bildebene des Werks betrachtet, nun Gelegenheit, ihre (Kupplerinnen-)Rolle als *Colombina* wahrzunehmen, wobei der Dienerstatus hier verbildlicht wird durch ihren tiefen „Knix“:

Ich dachte es wohl, daß, so wie der Signor Basseggio das Messer ansetzen wollte an das schöne Händchen, der Doge ihn die Treppe hinabstoßen ließ. Ich dacht' aber noch weiter! – Geschwind – ganz geschwind' nach Hause – das Sälbchen kochen – hinauf damit in den herzoglichen Pallast! – Da stand ich auf der großen Treppe, mein blankes Fläschlein in der Hand. Der alte Falieri kam gerade herab, der blitzte und prustete mich an: ‚Was will das alte Weib hier?‘ – Aber da machte ich einen Knix tief – tief bis an die Erde, so gut es nur gehen konnte, und sprach, daß ich wohl ein Mittelchen hätte, daß die schöne Dogaresa geheilt sein solle gar bald. (470)

Ihr Einstand gelingt, und in der Folgezeit weiß Margaretha überzeugend die Rolle der *Colombina* zu spielen, indem sie allem Anschein nach Annunzias Interesse an Antonio schüren kann:

Nun sprach ich von dir, daß du in Venedig wärst, daß du noch alle Liebe, alle Wonne jenes Augenblicks im Herzen trügest – daß du, nur um noch *einmal* in die Himmelsaugen des rettenden Engels zu schauen, die gefährliche Luftfahrt gewagt, daß *du* ihr den Blumenstrauß gegeben hättest am Giovedì grasso! (471)

³⁰³ Ebd., S. 44.

³⁰⁴ McGlathery (1985), S. 105, weist am Rande darauf hin, Margaretha sei „obviously the type of the *ruffiana* [d.i. die Figur einer hexenähnlichen Alten] from the *commedia dell'arte*“, was in dieser Hinsicht wohl auf eine weitere Überblendung in der Charakterdarstellung schließen lässt.

Zuletzt arrangiert Margaretha dann, wie sie selbst sagt, auch eine Zusammenkunft der beiden Innamorati, wodurch sie ihre Aufgabe als Kupplerin zu vollenden scheint:

Morgen am tiefen Abend schleiche dich in den herzoglichen Palast. In der zweiten Galerie rechts der großen Treppe wirst du mich finden – und dann wollen wir sehen was sich weiter begibt. (476)

Schließlich kommt auch Margarethas Stellung in der Erzählung mit derjenigen von Colombina zur Deckung. Letztere tritt in der *Commedia dell'arte* zumeist als Magd oder Köchin auf, und über Margaretha heißt es im Text, als ob die Metamorphose der Figur nur der Anpassung an die Rolle diene: „Das Bettelweib auf der Franziskanertreppe war verschwunden und statt ihrer sah man die Haushälterin des Herrn Antonio in anständigen Matronenkleidern auf San Marco herumhinken und die Bedürfnisse der Tafel einkaufen“ (464). Allerdings wirkt die äußere Gesamterscheinung der betont „häßliche[n]“ Alten (461), mag sie nun auch, wie ‚verkleidet‘, in „Matronenkleidern“ stecken, durch den Vergleich mit der jungen, verführerischen Colombina (Abb. 14) nur umso merkwürdiger und grotesker. Bei dieser Figur folgt, in Bezug auf den entsprechenden *Commedia*-Typus, das äußere Erscheinungsbild gerade nicht dem Gesetz der Analogie, sondern dem des auffallenden Kontrastes.

Das gesamte Handlungsschema von *Doge und Dogaresse* entspricht soweit dem typischen Intrigenaufbau der *Commedia dell'arte*.³⁰⁵

Wird das Mädchen um seinen wahren Liebhaber betrogen und z.B. durch die Eltern [hier den Großonkel Bodoeri] einem dieser unerwünschten Liebhaber ausgeliefert, treten die männliche und die weibliche Diener-Figur in ihre intrigante Funktion ein, verbünden sich den *Amorosi* und sind ihnen auf vielfache Weise bei der Erreichung ihres Zieles behilflich [...].³⁰⁶

In Hoffmanns Erzählung finden sich aber noch zwei weitere Bestandteile aus der *Commedia dell'arte* wieder, nämlich zwei ihrer typischsten Figuren: die Figur des Dottore und die Figur des Arlecchino. Die erste, die Figur des Dottore, begegnete bereits in der komödienthaften Szene vor dem Palast, und zwar in der Gestalt des „Signor Dottore Giovanni Basseggio“ (470), der dort unglücklich zu Fall gerät und vom „Volk“ (470) deswegen weidlich ausgelacht wird. Die Gestalt des „einfältigen Doktors“ (470), wie er in der Erzählung ausdrücklich genannt wird, rekurriert eindeutig auf die Tradition der *Commedia dell'arte*.³⁰⁷ Dort ist der Dottore

³⁰⁵ Ähnliches weist Eilert (1977), S. 69f., in Hinblick auf Hoffmanns *Signor Formica* nach, indem sie das „Komödienschema der Erzählung“ aufdeckt, zusammenfassend S. 69: „Salvator Rosas Stegreifdarbietungen greifen in ein Geschehen ein, das seinerseits einem *Commedia dell'arte*-Scenario entlehnt zu sein scheint“.

³⁰⁶ Riha (1980), S. 44.

³⁰⁷ Bisher hat auch schon Götting (1992), S. 143, eine mögliche Verbindung des Dottore mit der *Commedia dell'arte* angedeutet: „So finden sich auch in dieser ‚italie-

meist entweder Jurist oder Arzt,³⁰⁸ tritt aber stets als naiver Tölpel und Scheingelehrter auf; er ist immer „Karikatur“³⁰⁹ und Spottfigur. Auch bei „Dottore Giovanni Basseggio“, dem „Doktorchen“ (470) aus *Doge und Dogaresse*, handelt es sich um eine komische Figur. In absurder Übersteigerung wird er hier in seiner körperlichen Hilflosigkeit gezeigt, die ihn in eine Art tierischen oder infantilen Zustand zurückfallen lässt. Durch die Verbindung mit der Verschwörerliste bei Le Bret haftet dieser Komik aber, wie gesehen, auch ein Moment des Befremdlichen an.³¹⁰ Auch hier weist die äußere Erscheinung der Hoffmannschen Figur – es ist ein „kleines Männlein“, das „wie ein Kegel“ wirkt (470) – Ähnlichkeiten mit dem entsprechenden Typus aus der *Commedia dell'arte*, dem gedrunghenen Dottore, auf (vgl. Abb. 15). Die zweite Figur, die des Spaßmachers Arlecchino, ist ebenfalls bereits begegnet, und zwar in der Gestalt des „lustigen Pietro“ (465). Mit seinem Wortwitz, seiner offenbar untrübaren Laune und seiner allem Anschein nach auch treuen und gutgläubigen Hilfsbereitschaft gegenüber Antonio, den er „Herr“ nennt (466), figuriert er ganz in der Rolle des unverdrießlichen, gewitzten und zuweilen etwas naiven Zanni-Strolches aus der *Commedia dell'arte*. „Während für Brighella Treue zum Herrn glatter Unsinn bedeutet, hält Arlecchino seinem Herrn meistens die Treue, auch wenn er stets dazu geneigt ist, zwei Herren gleichzeitig zu dienen, um doppelt essen zu können“.³¹¹ Neben seiner Leidenschaft fürs Essen und seinem gesunden Hang zum Eigenprofit ist Arlecchino auch „in der Liebe leicht entflammbar“.³¹² Diese Eigenschaften vereint auch Pietro in sich, der, „aus vollem Halse“ lachend, hinter den „Zecchinen“ und mehr noch hinter der „schönen Dogaresa“ her ist (466). Und wenn Pietro sich selbst als einen „armen Teufel“ bezeichnet (466), dann steht auch dies wortgenau in Einklang mit der Arlecchino-Maske, die ursprünglich diabolische Züge trug und zugleich auf einen Mann aus dem einfachen Volk, einen „Lastträger“ zurückverweist,³¹³ wie auch Pietro einer ist. Auch hier gleicht sogar die Kleidung der Figur aus der Erzählung derjenigen der Maske aus der *Commedia dell'arte*: Der typischen Kleidung Arlecchinos entsprechend, die aus einer buntscheckigen Narrenjacke und einer mit einer Feder geschmückten Mütze besteht (Abb. 16), trägt der „lustige[...] Pietro“ ausdrücklich „Federn, Rauschgold auf der blanken Mütze, die neue gestreifte Jacke bunt bebändert“ (465). Ausgehend von der volksnahen

nischen' Erzählung immerhin zwei Hinweise auf die *Commedia dell'arte*; Falieri wird als ‚*vecchio Pantalone*‘ (S 388) bezeichnet, und der Dottore, der Annunziata behandeln soll, als groteske Typenfigur skizziert“ [der Stellennachweis im Zitat bezieht sich auf die Ausgabe der *Serapions-Brüder* im Winkler-Verlag, München 1976].

³⁰⁸ Vgl. Krömer (1987) [1976], S. 35f.

³⁰⁹ Ebd., S. 36.

³¹⁰ Vgl. 3.6.1.

³¹¹ Ramm-Bonwitt (1997), S. 88.

³¹² Riha (1980), S. 30.

³¹³ Ebd., S. 29.

Figur des Arlecchino wird auch die Verbindung der Commedia dell'arte mit der Volkskultur besonders deutlich. Und als Volkskunst weist die Commedia gleichzeitig zahlreiche Affinitäten zu den traditionellen Karnevalsriten auf.³¹⁴ Darauf wie auch auf die durch den Rekurs auf die Komödienmasken herbeigeführte Typisierung der Figuren in der Erzählung³¹⁵ wird allerdings später noch in weiteren Zusammenhängen zurückzukommen sein.

Rückblickend erscheinen in *Doge und Dogaresse* also eine ganze Reihe von Figuren in den typischen Rollen und Masken der Commedia dell'arte:

FALIERI als Pantalone,
BASSEGGIO als Dottore,
PIETRO als Arlecchino,
ANTONIO und ANNUNZIATA als Innamorati,
MARGARETHA als Colombina.

Bedeutsam ist allerdings auch hier zuletzt die Abkehr des Textes vom Komödien-schema. Die traditionelle Commedia dell'arte sieht in aller Regel eine glückliche Lösung des Konfliktes vor: „Das Happy end ist Standard“.³¹⁶ Ganz im Gegensatz dazu schlägt die Handlung von *Doge und Dogaresse* zum Schluss jedoch in ein überhöht tragisches Ende um, was noch einmal die Negation der glücklichen Komödienlösung ins Bewusstsein rückt.

3.8.3.4 *Der inszenierte Text*

Der Gattungsbezug zur Komödie sowie die Komödienhaftigkeit der Gesamterzählung werden auch vom Text selbst bereits reflektiert. Viermal ist im Laufe der Erzählung ausdrücklich von einem „Schauspiel“ die Rede. In Verbindung mit dem Gattungsbezug weist die Wiederkehr des Begriffes auf eine selbstreflexive Bedeutung hin. An den vier Stellen des Textes, wo die Bezeichnung „Schauspiel“ auftaucht, wird jeweils eine Art kleine Theaterszene in der Geschichte vorgeführt. Dabei werden durch die graduelle Veränderung der Attribute, die das

³¹⁴ Vgl. etwa Jonard (1982), S. 27f. u. S. 34-36.

³¹⁵ Vgl. ausgehend von der Erscheinung Falieris als Pantalone und bezogen auf die vom Text transportierte ‚Karnevalisierung‘ bestehender Strukturen dazu auch Feldt (1982), S. 122: „Wie in der Commedia sind die Figuren wahrgenommen: Typik ohne Charaktere-Vermittlung, Vordergrundwahrnehmung der Figuren ohne Raumbindung; daß Figurenzeichnung und Figurenführung dem Commedia-Vorbild folgen, ist keineswegs einzigartig im Hoffmannschen Oeuvre. Zu verweisen wäre etwa auf die Erzählung von der *Prinzessin Brambilla*, in der Hoffmann die ikonische Struktur von Callot-Drucken, die karnevaleske Commedia-Szenen zeigen, umsetzt in eine narrative.“

³¹⁶ Riha (1980), S. 44.

„Schauspiel“ begleiten, immanent bereits der weitere Handlungsverlauf und die Gesamtentwicklung des Geschehens kommentiert.

An der Stelle, wo der Begriff zum ersten Mal begegnet, erscheint die Hauptfigur Antonio gleichsam als ein Zuschauer innerhalb des Werkes, vor dessen Augen sich der Theatervorhang öffnet; die Szenerie selbst erscheint hier als „das allerherrlichste Schauspiel“:

Antonio achtete nicht auf der Alten Beginnen, denn vor ihm hatte sich das allerherrlichste Schauspiel aufgetan. Von San Clemens her schwamm der Bucentoro, den adriatischen Löwen in der flatternden Flagge, mit tönendem Ruderschlage daher, wie ein kräftigbeschwingter goldner Schwan. (438)

Die zweite Verwendung des Begriffs bezieht sich auf das ungleiche Dogenpaar, wobei implizit das Volk als Theaterpublikum auftritt. Hier wird der Bezug zur Schauspieltradition der *Commedia dell'arte* besonders deutlich:

Es war in der Tat ein wunderlich Schauspiel, den alten Dogen Marino Falieri zu sehen mit seiner blutjungen Gattin. Er, zwar stark und robust genug, aber mit greisem Bart, tausend Runzeln im braunroten Gesicht, mit mühsam zurückgebogenem Nacken, pathetisch daher schreitend; Sie, die Anmut selbst [...] (455).

Auch hier mutet das „Schauspiel“ unbeschwert an und wirkt diesmal durchweg komisch; nicht von ungefähr wird es als „wunderlich“ bezeichnet, was aber auch bereits die Bedeutung des ‚Seltsamen‘ in sich trägt.

An der dritten Stelle übernimmt das herbeilaufende Volk geradezu ausdrücklich die Rolle der werkimernen Theaterzuschauer:

Unterdessen hatte sich dem Volke, das immer mehr im innern Hofe des Palastes zusammengelaufen, ein wunderlich seltsames Schauspiel eröffnet. Man wollte den jungen Menschen, den man unbedingt für tot hielt, aufheben und forttragen, da hinkte mit lautem Jammergeschrei ein altes häßliches zerlumptes Bettelweib heran [...] (461).

Auch diesmal wird das „Schauspiel“ als „wunderlich“ bezeichnet, zugleich erscheint es jedoch explizit als ein „seltsames“. Damit werden hier, wo sich Antonios Sturz ereignet, erste deutliche Zweifel an der glücklichen Komödienlösung der Geschichte evoziert.

Zuletzt folgt dann die Katastrophe und damit auch das plötzliche Umschlagen der Komödie in eine Tragödie. Denn beim vierten Auftreten des Begriffes, am dunklen Ende der Erzählung, wird die ‚wunderliche Komödie‘ plötzlich zu einem „entsetzliche[n] Schauspiel“:

Dumpe Stimmen – Klirren der Waffen – einzelne Angstrufe – dann trat mit der tiefsten Finsternis der Nacht lautlose schauerliche Stille ein. Am andern Morgen erblickte der von Todesschrecken zermalmte Pöbel das entsetzliche Schauspiel, das jedes Blut in den Adern gerinnen machte. Der Rat der Zehen hatte noch in dersel-

ben Nacht das Todesurteil über die Häupter der Verschwornen, die ergriffen worden, gefällt. Erdrosselt wurden sie auf dem kleinen Platze zur Seite des Pallastes von der Galerie herabgelassen wo der Doge sonst den Feierlichkeiten zuzuschauen pflegte [...] (480).

Durch die Verweise auf das „Schauspiel“ signalisiert und reflektiert der Text zugleich den eigenen Gattungsbezug zum Drama, wobei die allmähliche Metamorphose des Begriffs die Wendung von der Komödie zur Tragödie bereits vorwegnehmend kommentiert und damit die gesamte Intrigenentwicklung gleichsam mitschreibt.

Auch *Doge und Dogaresse* lässt sich demzufolge als eine ‚erzählte Komödie‘³¹⁷ beschreiben, allerdings als eine solche, die nicht allein in der Katastrophe endet, sondern zugleich auch von der eigenen Dramenhaftigkeit wie der Fortbewegung vom Komödienmodell handelt, damit also die Selbstreflexion des Gattungsbezuges zur Darstellung bringt. Als umgewandeltes Theaterstück erscheint die Erzählung auch durch ihre immanente Inszenierung bzw. Inszeniertheit, d.h. durch die Aufnahme dramatischer Gestaltungsmittel und Gattungselemente in den eigenen Erzählbau. Exemplarisch veranschaulicht und zugleich bereits zur Selbstreflexion erhoben wird dieser Vorgang in der Szene, die die Vorbereitungen zu den Festlichkeiten des „Giovedì grasso“ schildert (465). Dort wird alles für ein besonderes Spektakel hergerichtet: „Mitten auf dem kleinen Platz von San Marco wurde ein hohes Gerüst errichtet für ein besonderes nie gesehenes Kunstfeuer“ (465). Joachim May, der in seiner Arbeit theatralischen Elementen im Werk Hoffmanns nachgeht, bemerkt in Hinblick auf diese Szene aus *Doge und Dogaresse*, dass hier, etwa mit dem „Gerüst“, im Text selbst „Theaterkulissen“ vorzufinden seien, wie sie als Bühne oder Zuschauertribüne ja aus Dramenaufführungen bekannt sind.³¹⁸ Etwas ganz Ähnliches lässt sich auch in Kleists Erzählung *Der Zweikampf* von 1811 beobachten. Dort findet sich am Tag des Zweikampfs auf dem Schlossplatz zu Basel „eine unermeßliche Menschenmenge“ ein, „für welche man Bänke und Gerüste zusammen gezimmert hatte“, sodass die Zuschauer dem Spektakel beiwohnen können (HvK₂ 243). Dabei wird der Zweikampf selbst ausdrücklich als eine „Aufführung“ bezeichnet (HvK₂ 245). Hermann Davidts hat in seiner Studie zu Kleists Novellenkunst bereits darauf hingewiesen, dass der Schauplatz des Zweikampfes, durch die Zuschauerbänke abgegrenzt und nur nach einer Seite hin offen liegend, sich wie das „Scenenbild“ eines Theater- oder Bühnenraums gestalte: So „ist das ganze Scenenbild gruppiert wie ein Bühnenbild. Die Illusion des plastischen Bühnenbildes wird erstrebt und war bei der Konzeption vorhanden“.³¹⁹ In einem weiteren Sinn hat James M. McGlathery die gesamte Novelle als Komödie interpretiert.³²⁰ Auch in Hoffmanns

³¹⁷ Vgl. zu diesem Begriff Sdun (1961), S. 77, der ihn zur Beschreibung von Hoffmanns Capriccio *Prinzessin Brambilla* verwendet; sowie hier Punkt 2.6.3.1.

³¹⁸ May (1950), S. 107.

³¹⁹ Davidts (1913), S. 126.

³²⁰ Vgl. McGlathery (1980), S. 92: „Viewed as a love story in which shy, suppressed

Erzählung gleicht das ganze Spektakel tatsächlich einer Bühnenschau. Ehe die Vorstellung beginnt, betritt zum „Staunen“ und der „Bewunderung“ der Besucher das Staatsoberhaupt die „Galerie“, als sei es ein Zuschauerraum: „Am Abend bestieg der alte Faleri mit seiner schönen Gemahlin, sich spiegelnd in dem Glanze seiner Herrlichkeit, seines Glücks und mit verklärten Blicken Alles um sich her auffordernd zum Staunen, zur Bewunderung, die Galerie“ (465). Wie in einer Ehrenloge lässt der Doge sich dann auf seinem „Thron“ nieder (465). Als die Zuschauer schließlich „Platz genommen“ haben (465), kann die Vorführung beginnen; das Kunstfeuer wird unter „wirbelnden Donnern“ abgebrannt (467). Allerdings geht das ganze Schauspiel nicht gut aus: Der Doge, über das aufgetauchte „Zettelchen“ in „Zorn“ geraten (467), beleidigt „Signorie und Volk“, „dem letztern die Freude des Festes verderbend“ (468). Damit ist die Vorstellung zu Ende: „Die Signorie verließ ihre Plätze“ (468). Unzufrieden über die abrupte Wendung verlassen die Zuschauer gleichsam das Theater. Mit seinem unglücklichen Ausgang nimmt dieses Stück im Stück (bzw. im Text), das im „Zorn“ endet, bereits das Ende der Erzählung bzw. der erzählten Komödie vorweg, in die es eingelagert ist. Die bildhafte Theateraufführung stellt somit eine weitere ‚Mise en abyme‘, eine zusammenfassende Miniatur der Geschichte in der Geschichte dar; als solche wird sie zu einer Selbstreflexion des gesamten Textes, d.h. seiner eigenen Theaterhaftigkeit wie seiner letzten Abkehr von dem glücklichen Komödienende. Darüber hinaus deutet sich mit der immanenten Inszenierung, dem werkiternen Rückgriff auf Theaterkulissen und Bühnenelemente, bereits jene Kulissenhaftigkeit der Welt an, von der die Gesamtdarstellung der Erzählung letztlich Zeugnis ablegt.

Kulissenhaft wirken nicht nur das textinterne Bühnenstück und sein Szenenbild, sondern zu weiten Teilen auch die Auftritte, Interaktionen und Deklamationen der Figuren in der Gesamterzählung. Durch ihre schwülstige Redeweise und die ständig wiederholten Ausrufe „O“ und „Ach“ als Anreden an die anderen Figuren wirken die in der Erzählung auftretenden Personen wie schlechte Schauspieler in einem Drama, das – in eigenartigem Kontrast zu den komischen Verwicklungen auf der inhaltlichen Ebene des Handlungsplans – einer althergebrachten Formensprache der Tragödie folgt. Es entsteht ganz der Eindruck, als rezitierten die Figuren bloß, mit übertriebenem Pathos, den zu ihrer jeweiligen Rolle gehörenden Text und als seien ihr Zusammenspiel und ihre Dialoge nichts als ein künstliches Agieren auf der Bühne:

O Herr, wollt Ihr mich denn würdigen (443);
 o mein Söhnlein [...]! O töte mich lieber [...] – Ach du weißt nicht, wie schwer du mich verletzt hast, [...] – ach du weißt nicht (445);
 o mein Tonino! ich weiß es ja (446).

desire finds expression in sublime fantasies, Kleist's 'Der Zweikampf' amounts to a gentle, ironic comedy. The tale follows the general convention of the *Lustspiel*, in which young love – or as in this case, chaste desire – finds an obstacle in its path that must be overcome.“

Ach, Mutter (446). Ach Tonino (454).
Ach! dieses trostlose Alleinstehen in der Welt (449).
O Antonio, hochbeglücktes Kind (451);
o setze dich her zu mir (452). O mein Tonino (454).
Ach, dein Herz hat es dir ja doch gesagt [...]! (455)
O, [...] deiner dunklen Worte bedarf es nicht mehr (455).
Ach, verzeih' mir nur, Mutter (462).
O Mutter – Margaretha. – Hilf Himmel! – Diese Annunziata – es ist die Dogaresse!
(464)
Ach Tonino (470).
Ach nun bin ich wohl schon durch und durch vergiftet. (470)
Ach es war ein holder lieber Knabe – o wie gedenk ich noch seiner (471);
ach ich wußt' es ja nur nicht, was so seltsam mein Innerstes durchdrang (471).
Ach mein fürstlicher Herr, [...] ach wie sollte denn die kalte böse Flut deine Gemahlin sein (474).
Tonino – ach Tonino (475).
Muß ich denn nicht auch sterben des bittersten Todes? (476)
Sie hat mich verworfen – fort – fort aufs Meer (476).

Zum Ende der Erzählung hin, dem ‚tragischen‘ Untergang der ‚Liebenden‘, verstärkt sich dieser Eindruck noch. Hier werden sämtliche Register einer typisierten Tragödiensprache gezogen, was ja zunächst auch ganz der letzten Abwendung vom glücklichen Komödienschluss und dem Einläuten des tragischen Finales entspricht:

Antonio – mein Antonio – ich liebe dich unaussprechlich – ja es gibt noch einen Himmel auf Erden! – Was ist des Vaters – des Oheims – des Gatten Tod gegen die Seligkeit deiner Liebe – o laß uns fliehen – von dieser blutigen Mordstätte! (481)
O mein Antonio! – o meine Annunziata! (482)

Durch den dezidiert artifiziellen Charakter der Figurendeklamationen und die sichtliche Übersteigerung des Pathos verliert jedoch schließlich auch die ‚Tragik‘ des Erzählungsendes, die hier nur noch in komisch gebrochener Form wiedergegeben wird, ihre Glaubwürdigkeit und Gültigkeit. D.h.: So wie sich im *Fräulein von Scuderi* das glückliche Komödienende als ein nur scheinbares herausstellte, indem es durch das Fortbestehen der beunruhigenden Bedeutungselemente über den Schluss hinaus entwertet wurde, so fällt in *Doge und Dogaresse* das Pathos des Tragödienendes, umgekehrt, der Komödienhaftigkeit der Resterzählung zum Opfer. Die Komik des Pathos wird schließlich auch in der Erzählung selbst thematisiert: Wenn der alte Falieri „pathetisch daher schreitend“ (455) dem Spott preisgegeben wird und er gerade durch das ausdrückliche Bestreben, „so pathetisch als möglich“ (460) zu erscheinen, der Lächerlichkeit anheim fällt, dann reflektiert der Text damit die eigene, aufs Komische zielende Übersteigerung des Pathetischen. Noch einmal unterstrichen wird dies bei der Rezitation der rührseli-

gen Verse³²¹ auf offener See, während Falieri von seiner Meeresbraut erzählt: „In dem Augenblick, als der Doge dies sprach, fing eine ferne Musik zu säuseln an“ (474). In diesem ‚Säuseln‘ liegt eine komische Brechung der Süßlichkeit der Szene und eine Distanzierung des gesamten Textes von einem Pathos, das er als gezielt kitschig schildert, mag da die holde Annunziata auch noch weiterhin den „süßen Tönen“ (474) lauschen. Gerade die übersteigerte Künstlichkeit des Pathos gehört demnach zur komischen Intention des Textes.

Als ein erzählerisch umgesetztes Theaterstück erscheint *Doge und Dogaresse* auch durch die Auf- und Abtritte der verschiedenen Personen. Wie im *Fräulein von Scuderi* wirken auch hier manche Figuren bei ihrem plötzlichen Eintreten ins Zimmer oder ihrem Verlassen des Raumes, in dem die jeweilige Szene spielt, ganz wie Akteure in einem Theaterstück, die als neue Charaktere auf die Bühne treten oder in einem raschen Abgang wieder von ihr verschwinden. Auf diese Weise vollzieht sich ein Personenwechsel innerhalb der Szene, durch den das weitere Geschehen in Gang gebracht wird:

Da trat Bodoeri, seit den Jünglingsjahren in unwandelbarer Freundschaft mit dem Dogen fest verkettet, ins Gemach (440).

Da rief der Marino ganz entzückt: Tausend Zechinen sind dein, Alte! wenn du mir die Dogaresa rettest, und verließ das Zimmer. (471)

Da trat der alte Herr Falieri ins Gemach und ich mußte mich auf seinen Wink entfernen. (476)

Im Vergleich zum *Fräulein von Scuderi*, wo der Schauplatz der Handlung sich fast ausschließlich auf geschlossene Innenräume beschränkt und das gesamte Geschehen sich hauptsächlich in einigen wenigen Zimmern abspielt, wird die Handlung in *Doge und Dogaresse* allerdings viel stärker nach außen verlagert, auf die Brücken und Plätze Venedigs oder ans Wasser vor der Stadt, sodass es hier zu deutlich mehr Außenszenen kommt. Wie der angefügte Szenenplan³²² dokumentiert, spielen zwar auch in dieser Erzählung etliche Szenen in geschlossenen Räumen, insbesondere in den Gängen und Zimmern des Palastes,³²³ die ihrerseits wie requisitenhafte Theaterräume wirken;³²⁴ doch darüber hinaus wickelt sich ein

³²¹ Vgl. 474: „Ah! senza amare“, usw.

³²² Vgl. 3.8.3.5.

³²³ Dort spielen die Szenen 3, 4, 5, 7, 13, 16, 17 u. 19 aus dem Szenenplan. Daneben spielt Szene 9 in Antonios Wohnung.

³²⁴ Vgl. etwa 457: „Es begab sich, daß eines Nachts der Doge, der eben die böse Nachricht von der Schlacht, die Nicolo Pisani bei Portelongo gegen den Doria verloren, erhalten, schlaflos in tiefer Kümmernis und Sorge die Gänge des herzoglichen Palastes durchstrich. Da gewahrte er einen Schatten, der wie aus Annunziata's Gemächern schlüpfend nach den Treppen schlich“; oder 476f.: „Als Antonio bebend vor Sehnsucht am andern Abend die große Treppe hinaufschlich, war es ihm plötzlich als wolle er einen ungeheuern Frevel beginnen. Ganz betäubt vermochte er kaum zitternd und schwankend die Stufen zu ersteigen. Er mußte sich dicht vor der ihm

Großteil des Geschehens in Außenszenen ab, hierbei spielt die Handlung vor allem auf dem Markusplatz³²⁵ sowie an bzw. auf dem Meer,³²⁶ aber auch an der Dogana, auf dem Rialto und an einer Brücke beim Palast.³²⁷ Auch die Außenhandlung wird jedoch wie mit Theaterkulissen dargestellt. So wirkt etwa Antonios hastiger Abgang vom Markusplatz ganz so, als verschwinde der Schauspieler von der Szene in den Bühnenhintergrund, womit zugleich der ganze Auftritt (Szene 6) beendet ist:

Ohne abzuwarten, was die Alte weiter sprechen wollte, raffte sich Antonio auf und rannte schnell von dannen. Aus der Ferne rief er dem Weibe zu: die neue Kapuze sollst du doch haben, und Zechinen obendrein so viel du willst. (455)

Insgesamt erscheint die Textwelt der Erzählung ganz und gar als ein artifizieller Theaterraum. Verstärkt wird dieser Eindruck noch – wie im *Fräulein von Scuderi* – durch drastische Texteingriffe, die im Erzählfortgang wie Akt- oder Szenenwechsel wirken. Diese dramatischen Wechsel erfolgen im Text nach zwei verschiedenen Modi; ihnen zufolge gestalten sie sich im Wesentlichen als: Zeitsprünge und Raumsprünge. Hier sollen einige Beispiele genügen.

Die abrupten Zeitwechsel in der Erzählung leiten jeweils eine neue Szene ein, wie hier bei den Vorgängen am Abend und am darauf folgenden Morgen in den Zimmern des Dogen:

Antonio wußte nicht, was der Alte wollte, ließ sich das auch gar nicht zu Herzen gehn, sondern lastete mit Mühe die Beutel auf, die er mit Fug und Recht verdient zu haben glaubte.

Leuchtend im Glanz der neuerlangten Herrschaft, sah andern Morgens der alte Falieri aus den hohen Bogenfenstern des Palastes herab auf das Volk, das sich unter ihm in allerlei Waffenübungen lustig tummelte. (440)

Daneben kann der Szenenwechsel auch durch einen Ortswechsel vollzogen werden, der dann gleichsam den Blick auf ein neues Bühnenbild freigibt:

Gerade in diesem Augenblick, als nämlich Marino Falieri den Bucentoro zu besteigen im Begriff stand, [...] lag vor den Säulen der Dogana, auf dem harten Marmorpflaster ausgestreckt, ein armer unglücklicher Mensch. (434)

bezeichneten Galerie an eine Säule lehnen. Plötzlich umfloß ihn heller Fackelschein und noch ehe er seinen Platz verlassen konnte, stand der alte Bodoeri dicht vor ihm, von einigen Dienern begleitet, die Fackeln trugen. [...] Aus dem dunklen Hintergrunde des Zimmers trat eine hohe edle Gestalt hervor“, usw.

³²⁵ Vgl. die Szenen 6, 8, 10, 12 u. 18.

³²⁶ Sz. 2, 11, 15 u. 20.

³²⁷ Sz. 1 (Dogana), 6 (Rialto), 14 (Brücke beim Palast).

Zum Ortswechsel gehört auch das in dem soeben zitierten Beispiel bereits ange-deutete Umkippen der Darstellung auf ein Parallelgeschehen, das zu gleicher Zeit an anderem Ort vor sich geht, wodurch ebenfalls eine neue Szene eröffnet wird:

Da riß ihn die Maschine, wie das blinde Organ des Schicksals selbst, fort von der Geliebten, hinab ins Meer, wo er ganz betäubt, ganz erschöpft in Pietros Arme sank, der seiner in der Barke wartete.

Unterdessen war auf der Galerie des Doge Alles in Aufruhr und Verwirrung geraten. An den Sitz des Doge hatte man ein kleines Zettelchen angeheftet gefunden (467).

Schließlich kann auch durch die plastische Partikular Darstellung eines neuen Schauplatzes, welche ebenfalls zum Modus des Ortswechsels gehört, die nächste Szene in der Erzählung eingeleitet werden, wodurch ganz der Eindruck entsteht, als öffne sich der Vorhang für ein neues Bühnengeschehen:

Richten wir unsern Blick auf jenen sauber gekleideten bildschönen Jüngling, der, den Beutel mit Zechinen in der Hand, den Rialto auf und ab geht, mit Juden, Türken, Armeniern, Griechen spricht; die verdüsterte Stirn wieder abwendet, weiter schreitet, stehen bleibt, wieder umkehrt [...]. (444)

Auf diejenige Darstellungsweise, die vorhin als Umkippen auf ein Parallelgeschehen bezeichnet wurde, ist auch Michael Feldt bereits bei seinen Ausführungen zu den „Auflösungen der Raumfluchtpunkte“ in der Erzählung eingegangen, und zwar unter dem Gesichtspunkt einer „Technik der Simultan-Darstellung“, die dadurch erzielt werde, dass „verschiedene Sequenzen auf eine gemeinsame Zeitebene projiziert werden“: „Die zeitliche Simultaneität verschiedener Sequenzen ist stets formelhaft eingeführt (während ..., als gerade ..., unterdessen war/hatte ... usf.)“.³²⁸ Insgesamt ergänzt sich das, was Feldt zur „Raumwahrnehmung“ in *Doge und Dogaresse* herausgearbeitet hat, mit dem, was hier zur Theaterhaftigkeit der Erzählung dargelegt wurde:

Geschehnisse, Personen und ihre Handlungen sind hier nicht in den Raum integriert; sie spielen zumeist nicht *in* einem Raum, sondern *vor* einem. Er fungiert als ein gleichsam dahintergehaltener Prospekt, dessen Fluchtpunkte zwar Weite haben und sich über die Flächendimension hinaus oft in die Tiefe von Kulissen erstrecken, die Kulissen aber interagieren nicht mit der Geschehnisebene.³²⁹

Auffallend ähnlich wie die bei Feldt beschriebene Raumwahrnehmung wirkt sich auch die Theaterhaftigkeit der Erzählung aus, durch die im Text letzten Endes eine gezielt kulissenhafte Welt geschaffen wird: Der Rückgriff auf die vorgegebenen Masken der *Commedia dell'arte* führt zu einer Typisierung der Figuren und somit zum Verlust ihrer Individualität; die Darstellung der Personen als bloße

³²⁸ Feldt (1982), S. 124.

³²⁹ Ebd., S. 123.

Akteure entzieht ihnen ihre Natürlichkeit als Handelnde; der szenische Ablauf der Ereignisse sowie die bühnenhafte Darstellung oder Aufführung der Handlung lässt das Gesamtgeschehen als inszeniert erscheinen.

Nicht zuletzt zeugt die Kulissenhaftigkeit der Welt in Hoffmanns Erzählung allgemeiner betrachtet wohl auch von einer Abspaltung und Isolation des Menschen, der von dem Lebenshintergrund losgelöst erscheint und der sich gleichsam von der Welt selbst entfernt hat, die ihn zwar noch als Ereignisraum und Handlungsschauplatz umgibt, mit der er aber nicht mehr in eine Kommunikation tritt und zu der er keine innere Beziehung mehr findet;³³⁰ der eigene Lebensraum erscheint ihm requisitenhaft und fremd. Zwischen Mensch und Umwelt hat sich offensichtlich eine unüberwindbare Kluft aufgetan.³³¹ Unüberwindbar aber scheint sie wohl nicht zuletzt deshalb, weil die unbeseelte Natur von keinem göttlichen Licht mehr durchdrungen ist.

Dabei bewirkt die Komik des falschen Pathos, wie bereits angedeutet, durch die Überhöhung letztlich eine Rückführung des Tragischen ins Komödienhafte. Ebenso wenig Bestand wie die ‚Komödienlösung‘ der ‚Tragödie‘ im *Fräulein von Scuderi*, die sich als eine scheinbare erweist, hat der ‚tragische‘ Ausgang der ‚Komödie‘ von *Doge und Dogaresse*, der sich gleichfalls als leer erweist und als betont formelhaft inszeniert ist. Komik und Tragik scheinen sich bei Hoffmann wechselseitig zu durchdringen, mehr noch: einander vollständig zu durchsetzen, wodurch sie sich jedoch letztlich gegenseitig aufheben; sowohl die glücklichen Lösungen der Komödie als auch die pathetischen Wendungen der Tragödie verlieren damit ihre Gültigkeit. Die Durchdringung des ‚Komischen‘ mit dem ‚Schrecklichen‘ wird auch in der Erzählung selbst thematisiert. Über sich und ihre Vergangenheit sagt das alte Bettelweib Margaretha:

Die entsetzlichste Folter, die sinnreichste Erfindung des höllischen Geistes war noch übrig, die entlockte mir ein Geständnis, vor dem ich noch jetzt zusammenschauere. [...] Und dieses widrige Kichern und Lachen – die letzte Folter, vor der sich noch meine Haare sträuben und mein ganzes Selbst erbrennt wie im glühenden Panzer eingeschlossen, hat mir das ausgepreßt, und seit der Zeit überfällt mich es wie ein steter unbezwingbarer Krampf. (454f.)

³³⁰ Vgl. auch Berkowski (1979) [russ. 1973], S. 634: „Antonio [...] umgeben die herrlichen Paläste der Stadt, Venedigs Geschichte vollzieht sich vor seinen Augen, aber er findet keinen Zugang zu dieser wunderbaren und vieldeutigen Welt.“

³³¹ Vgl. auch Auhuber (1996), S. 61: „Hier werden Kräfte sichtbar, ein alles erfassender Prozeß, dessen fester, lebendiger Teil einmal der Mensch war. Im Vordergrund der Erzählung bleibt zwar die geschäftige Welt Venedigs, aber vom Licht des Kosmos erhellt, erscheint sie plötzlich armselig; alle ursprünglich reichen Anlagen des Menschen sind verkümmert, ihre Seelen verdorben, ihre Kräfte erschöpft. [...] Hoffmanns Gedanken kehren immer wieder zu diesem Thema des großen Verlusts zurück.“

Das Lachen entsteht hier aus dem „Krampf“ des Entsetzens. Dies gilt – so lässt sich allgemeiner formulieren – auch für das Lachen bei Hoffmann überhaupt.³³² Die Komik vermag die Schmerzen der Entzweiung nicht zu überwinden, da sie allererst aus dem Widersinnigen hervorgeht und die Erinnerung an die Qualen der Zerrissenheit stets mit sich trägt, ja sie selbst ist diese Erinnerung. Dementsprechend wohnt dem Lachen immer schon ein ‚Entsetzliches‘ und ‚Grauenhaftes‘ inne. Es ist nur noch ein Lachen der Hässlichkeit, im Gegensatz zur naiven Komik des Schönen, die allein im Zustand der Ganzheit denkbar wäre, nicht aber mehr nach jenem schmerzhaft empfundenen Sturz in die Vielheit und Gespaltenheit.

3.8.3.5 Szenenplan

Wie bereits der Szenenplan zum *Fräulein von Scuderi* versteht sich auch derjenige zu *Doge und Dogaresse* keineswegs als ein rigides, streng befolgtes Aufbauschema, das der Textkonzeption zu Grunde gelegen habe, sondern als eine skizzenhafte Rekonstruktion der wichtigsten plastisch dargestellten Szenen der Erzählung.

Szene	Ort	Zeit
1 Antonio „ausgestreckt“ auf dem Boden, (434-438) Auftritt Margaretha (435-438)	„vor den Säulen der Dogana“	„Abends, da schon die Sonne zu sinken begann“
2 Antonio rettet den Dogen (438f.)	Meer	
3 Antonio beim Dogen (439f.)	„Pallast“	„beinahe [...] Nacht“
4 Bodoeri beim Dogen (440-443)	Im Palast: „Gemach“ des Dogen	„andern Morgens“
5 Bodoeri mit Annunziata beim Dogen (443f.)		„selbigen Tages“
6 Antonio geschäftig (444-455) Begegnung mit Margaretha (444-455)	„Rialto“; „Marcusplatz“	„wenige[...] Tage[...]“ später

³³² Vgl. dazu auch Werner (1971) [1962], S. 210: „Kreislers Humor ist seelischer Ausdruck der Tatsache, daß es für die von ihm so tief erlebten Konflikte keine harmonische Lösung gibt“, und „Hoffmanns Humor“ sei letztlich „Ausdruck tiefer Verzweiflung“; Pikulik (2002), S. 151: „Die mehrenteils als grotesk zu klassifizierende Komik dieses Autors ist aber nicht Ausdruck reinen Frohsinns und erzeugt nur ein Lachen, das dem Lacher im Halse stecken bleibt“; sowie Fleig (2003), S. 131, die ausgehend von Nathanaels ‚grausigem‘ Lachen bemerkt: „Dass das Lachen heilen könne, ist die eigentliche Illusion“.

7	Der Doge trifft bei den „Gemächern“ der Frauen auf Michaela Steno (457f.)	In den „Gänge[n]“ des „Pallastes“	„eines Nachts“
8	Der Doge schreitet mit der Dogaresse über den Platz, Sturz Antonios (460f.) Auftritt Margaretha (461f.)	„Marcusplatz“	„Andern Tages“ (einige Zeit später)
9	Antonio und Margaretha (462-464)	Antonios „Wohnung“	Als Antonio wieder „erwacht“
10	Vorbereitungen zum Fest und dem „Kunstfeuer“ (465)	„Platz von San Marco“	„Giovedì grasso“
11	Antonio „einsam in dunkler Nacht“ (465) Begegnung mit Pietro, Rollentausch (465-467)	„am Gestade des Meeres“, „Galerie“	„Unterdessen“
12	Fund des „Zettelchen[s]“, Festnahme Stenos (467f.)	„auf der Galerie des Doge“	„Unterdessen“
13	Margaretha bei Annunziata, Heilsalbe (469-471)	„Pallast“, „Gemach“ der Dogaresse	„Eines Tages“
14	Antonio begegnet Pietro (472f.)	„An der Brücke“ beim „Pallast“	„Mehrere Tage“ später
15	„Fahrt“ mit Doge und Dogaresse (473-475)	„auf dem Meer“	
16	Margaretha bei Annunziata (475f.)	„Gemach“ Annunzias	„den andern Abend“
17	Antonio trifft auf Bodoeri und Nenolo (476-478)	„Galerie“ im „Palast“	„am andern Abend“
18	Verratener „Anschlag“, Antonio trifft auf Pietro (479f.)	„Marcusturm“	„Nacht“
19	Antonio stürzt in den Palast, Antonio und Annunziata (480f.)	„Annunziata's Gemach“	„Zwei Tage nachher“
20	Antonio, Annunziata und Margaretha flüchten mit einer Barke, Untergang in den Fluten (481f.)	„auf hoher See“	„als es Nacht worden“

3.9 Opernbezug: Mozarts *Entführung aus dem Serail*

Wo der immanente Bezug zum Drama bereits die Gattungsgrenzen der Erzählung implizit überschreitet, da wird durch einen weiteren hier darzulegenden Gattungsbezug, nämlich einen verborgenen Bezug zur Oper, selbst der mediale Rahmen des Textes nunmehr durchbrochen. Bei einem Blick über die Grenzen der Literatur hinaus erweist sich nämlich, dass Hoffmanns Erzählung *Doge und Dogaresse* im Grunde voller Motiv- und Handlungsparallelen zu der von Wolfgang Amadeus Mozart komponierten komischen Oper *Die Entführung aus dem Serail* (KV 384) steckt. Wie sich bei dem Vergleich zeigen wird, stimmen ganze Züge des Inhalts in diesen beiden Werken überein.

Die Oper entstand zwischen Juli 1781 und Mai 1782 und wurde am 16. Juli 1782 in Wien uraufgeführt.³³³ Das Libretto zu dem „Singspiel“ fußte ursprünglich auf dem Text von Christoph Friedrich Bretzner (1746-1807), wurde für die Mozartsche Vertonung aber in Zusammenarbeit mit dem Komponisten von seinem Librettoschreiber Johann Gottlieb Stephanie d.J. (1741-1800) umgearbeitet. *Die Entführung aus dem Serail* „bedeutete den Durchbruch Mozarts auf dem Theater“.³³⁴

Die Frage nach der Werkkenntnis gestaltet sich hier ausgesprochen unproblematisch, der Autor von *Doge und Dogaresse* hat Mozarts Werk mehr als nur ‚gekannt‘: Im Zuge seiner musikalischen Laufbahn hat Hoffmann *Die Entführung aus dem Serail* mehrmals dirigiert; sowohl während seiner Tätigkeit als Musikdirektor des Bamberger Theaters, wo er von 1808 bis 1812 Intendant war, als auch bei seiner Arbeit als Kapellmeister für den Opern- und Schauspieldirektor Joseph Seconda in Dresden und Leipzig (1813-14) fanden unter seiner Leitung Aufführungen von Mozarts Oper statt; von den zahlreichen Proben zeugen noch Hoffmanns Tagebucheinträge aus der Zeit vom Januar und Februar 1811³³⁵ sowie vom Februar 1814;³³⁶ eine andere Eintragung lässt erkennen, dass Hoffmann am 17.1.1809 „im herzogl. Concert die Arie ‚Constanze Dich wiederzusehn!‘“ [= Nr. 4; 1,5] aus der *Entführung aus dem Serail* gar selbst „gesungen“ hat (SW₁ 353f.).

Was nun die Bezüge zwischen Hoffmanns Erzählung und Mozarts Oper betrifft, so lässt schon das bloße Handlungsgerüst der beiden Werke deutliche Gemeinsamkeiten erkennen. Wie in *Doge und Dogaresse* geht es auch in der *Entführung aus dem Serail* um die Trennung zweier Liebenden und deren sehnliches

³³³ Erste Informationen zu der Oper liefert HO 567-570. Grundlegend zum Werk Kunze (1984), S. 175-221.

³³⁴ Kunze (1984), S. 175.

³³⁵ Vgl. die Einträge vom 8.1. u. 9.1.1811 (SW₁ 377) sowie vom 21.2. u. 22.2.1811 (SW₁ 384).

³³⁶ Vgl. etwa die Einträge vom 1.2. u. 4.2.1814 (SW₆ 252) sowie vom 18.2.1814 (SW₆ 254). – Aus einem Brief an Speyer vom 13.7.1813 geht überdies hervor, dass neben „Don Juan“ und einigen anderen Opern auch „die Entführung aus dem Serail“ unter Hoffmanns Leitung in Dresden bereits „gegeben“ wurde (SW₁ 287).

Bestreben, wieder zueinanderzufinden: Konstanze, Pedrillo und Blonde sind auf einer Schiffeise in die Hände von Seeräubern gefallen und an den Bassa Selim verkauft worden, der sie in seinem Serail gefangen hält; Belmonte, der Geliebte Konstanzes, kommt zu Beginn des Singspiels vor dem Palast des Bassa an, er versucht nun mit der Hilfe Pedrillos, der den Daheimgebliebenen von ihrem Unglück benachrichtigt hatte, die Freunde aus der Gewalt ihrer türkischen Hüter zu befreien und so seine geliebte Konstanze endlich wiederzugewinnen, um mit ihr in die Heimat zurückzuflüchten. Ähnliches geschieht in *Doge und Dogaresse*: Hier versucht Antonio, seine ‚geliebte‘ Annunziata aus der Obhut des Dogen Falleri zu befreien und mit ihr „nach seinem Vaterlande“ (481) zu flüchten. Doch auch in den inhaltlichen Einzelheiten und den Handlungsdetails lassen sich eine verblüffend große Anzahl von Übereinstimmungen zwischen den beiden Werken ausmachen, die mitunter bis in den Wortlaut des Textes gehen.

Schon bei seinem allerersten Auftritt muss Belmonte sich, als er auf einem „Platz vor dem Palast des Bassa Selim am Ufer des Meeres“ angekommen ist, in einem Monolog die quälende Frage stellen: „Aber wie soll ich in den Palast kommen? Wie sie sehen? Wie sprechen?“³³⁷ und auch Antonio weiß nicht, wie er nur zu seiner ‚Geliebten‘ in den Palast kommen soll: „Antonio, von tausend Qualen der Sehnsucht, des Verlangens gefoltert, godelte, lief auf den Plätzen umher. Unwillkürlich lenkten ihn seine Schritte immer und immer wieder nach dem herzoglichen Pallast“ (472). Die rettende Hilfe kommt in beiden Fällen von der Person, die die ‚rechte Hand‘ des Liebenden vorstellt: So wie Pedrillo, Belmontes Diener, durch sein „Geschick in der Gärtnerei“ zuvor die „Gunst“ des Bassa erworben hat³³⁸ und seinen Herrn Belmonte nun bei Selim einzuführen weiß,³³⁹ so hat auch Margaretha, „die Haushälterin des Herrn Antonio“ (464), durch ihre Heilkünste bereits die Gunst des Dogen erlangt,³⁴⁰ sodass sie Antonio „hinzuführen“ verspricht (472) zu seiner ‚Geliebten‘ in den Palast. Auch das Ende wird in beiden Werken erstaunlich ähnlich vorbereitet. Nachdem er Konstanze endlich gesehen hat, hält Belmonte zur „Flucht“³⁴¹ mit seinem Freund Pedrillo und den beiden Frauen „ein Schiff [...] in der Nähe“ des Palastes „in Bereitschaft“: „Sobald es vollends finster ist“, wollen sie damit heimlich fliehen.³⁴² Und auch auf Antonio, Annunziata und Margaretha wartet „bei der hintern Seite des Pallastes“ eine „Barke“, die „Freund Pietro“ verschafft hat: „Unbemerkt“ schleichen sie

³³⁷ WAM:ES 7 (I: Regieanweisung u. I,1: Monolog).

³³⁸ WAM:ES 13 (I,4: Dialog mit Belmonte): „Nur nicht gleich verzagt! Unter uns gesagt: ich hab auch einen Stein im Brette beim Bassa. Durch mein bißchen Geschick in der Gärtnerei hab ich seine Gunst weggekriegt, und dadurch hab ich so ziemlich Freiheit, die tausend andere nicht haben würden.“

³³⁹ Vgl. WAM:ES 18 (I,8: Dialog Selim, Pedrillo, Belmonte).

³⁴⁰ Vgl. 471: „Nun nun – meine Salbe kühlt – linderte. [...] Da rief der Marino ganz entzückt: Tausend Zecchinen sind dein, Alte! wenn du mir die Dogaresse rettest“.

³⁴¹ WAM:ES 38 (II,9: Nr. 16 Quartett Konstanze, Belmonte, Pedrillo, Blonde).

³⁴² WAM:ES 31 (II,6: Dialog Blonde, Pedrillo).

sich, nachdem Antonio endlich zu Annunziata vorgedrungen ist und es schließlich „Nacht worden“, auf das Boot und „fliehen“ damit (481).

Zu wörtlichen Übereinstimmungen kommt es etwa bei der Schilderung des ersten Erblickens der ‚Geliebten‘ durch Antonio bzw. Belmonte (Dialog zu I,9) sowie zuletzt auch bei der großen Wiedersehensszene zwischen den beiden ‚Liebenden‘ (in der Oper im Dialog zu II,9):

Ich habe sie gesehen – sie ist es – sie ist es. (462)

O mein Antonio! – o meine Annunziata! (482)

Antonio [...] – So rief Annunziata, zerrissen von dem bittersten Schmerz und der glühendsten Liebe. Unter tausend Küssen, unter tausend Tränen schwuren sich die Liebenden ewige Treue, sie vergaßen die furchtbaren Ereignisse der schrecklichsten Tage (481).

Ich habe sie gesehen, hab das gute, treue, beste Mädchen gesehen! (WAM:ES 19)

KONSTANZE. O mein Belmonte!

BELMONTE. O Konstanze!

KONSTANZE. Ist's möglich? Nach soviel Tagen der Angst, nach soviel ausgestandenen Leiden, dich wieder in meinen Armen –

BELMONTE. O dieser Augenblick ver-
süßt allen Kummer, macht mich all
meinen Schmerz vergessen.
(WAM:ES 37)

Und schließlich ist da noch Konstanzes Ausruf in dem Rezitativ mit Belmonte (Nr. 20) zu Beginn des 7. Auftritts des III. Aufzugs, den Annunzias theatra-
lische Deklamation bis aufs Wort wieder aufnimmt:

Was ist des Vaters – des Oheims –
des Gatten Tod gegen die Seligkeit
deiner Liebe (481).

Was ist der Tod? [...] an deiner
Seite / Ist er Vorgeschmack der Se-
ligkeit. (WAM:ES 52)

Zynischerweise liegt in *Doge und Dogaresse* aber genau die umgekehrte Situa-
tion vor: Während Konstanze den *eigenen* Tod für die „Seligkeit“ der Liebe in
Kauf nimmt, am Ende aber *nicht* stirbt, sondern von dem großmütigen Bassa
Selim freigelassen wird, hält Annunziata nicht den eigenen, sondern „des Vaters
– des Oheims – des Gatten Tod“ für nichtig, verglichen mit der „Seligkeit“ der
Liebe, die sich ihr aber wiederum gerade nicht erschließt, da sie – im Gegensatz
zu Konstanze – am Ende sterben wird. Erst durch diesen Unterschied zum Opern-
libretto, darin bestehend, dass Annunziata nicht von ihrem eignen Tod redet,
entsteht in Hoffmanns Text schließlich jene bereits besprochene Brisanz von
Annunzias Ausruf, der in der Literatur zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein offen-
bar geradezu empörendes Ereignis darstellt.

Ähnlich gegensätzlich gestaltet sich – bei allen vorhandenen Übereinstim-
mungen – das konkrete Ende der beiden Werke. Pedrillo wünscht an einer Stelle
der *Entführung*: „Ah, daß es schon vorbei wäre, daß wir schon auf offner See wä-

ren“,³⁴³ doch kommt es in der Oper letztlich nie zu dieser Flucht, stattdessen schenkt der Bassa Selim, nachdem sein Aufseher Osmin die Fliehenden aufgehalten hat, den vieren zuletzt die Freiheit. Mit dem glücklichen Ausgang erfüllt sich in der *Entführung aus dem Serail* zuletzt jenes Komödienmodell, von dem Hoffmanns Erzählung sich gerade abwendet. Denn in *Doge und Dogaresse* befinden sich die Protagonisten zum Schluss tatsächlich „auf hoher See“ (481), doch reisen sie dort, umgekehrt, nur ihrem Tod entgegen. Von einem befreienden Komödienende wie etwa in dem Libretto kann hier keine Rede sein.

Unterschiedlich gestaltet sich schließlich auch die Rolle des Pedrillo, des Dieners und Helfers des Helden, die zudem in der Erzählung gleichsam doppelt besetzt wird, denn nicht allein ist die ‚Hilfe‘ der Pedrillo-Figur Margaretha im Grunde äußerst zwielichtig und fragwürdig, vielmehr taucht mit Pietro, der dem ‚Liebenden‘ Antonio ebenfalls zur Seite steht, zugleich noch ein zweiter Pedrillo auf, der schon vom Namen her an die Opernfigur erinnert. Wo also Olivier aus dem *Fräulein von Scuderi* in Hinblick auf Mozarts *Don Giovanni* gleichsam mehrere unterschiedliche ‚Personen‘ spielt, somit eine einzige Figur in den Rollen verschiedener Charaktere auftritt, da wird in *Doge und Dogaresse*, umgekehrt, ein einziger Charakter sozusagen von zwei unterschiedlichen ‚Darstellern‘ verkörpert.

In das eigentliche Zentrum des Bezuges führt jedoch erst eine andere Szene. An einer Stelle von *Doge und Dogaresse* macht der alte Faleri mit seiner Annunziata eine „Fahrt“ auf dem Wasser (473). Auch in der *Entführung aus dem Serail* machen die entsprechenden Figuren, nämlich der Bassa und Konstanze, eine „Lustfahrt auf dem Wasser“.³⁴⁴ Während der Doge Faleri der traurigen Annunziata in einer Weise zuredet, die ebenfalls an den Operntext erinnert, nämlich an Selims Tröstungen der „liebekranken“³⁴⁵ Konstanze,³⁴⁶ kommt es in Hoffmanns Erzählung schließlich zu folgendem Szenario auf dem Wasser:

In dem Augenblick, als der Doge dies sprach, fing eine ferne Musik zu säuseln an. Über die Meereswellen gleitend, kamen näher die Töne einer sanften Männerstimme, es wurden die Worte gesungen:

³⁴³ WAM:ES 32 (II,7: Monolog).

³⁴⁴ WAM:ES 14 (I,4: Dialog Pedrillo, Belmonte).

³⁴⁵ WAM:ES 17 (I,7: Dialog Selim, Konstanze).

³⁴⁶ Vgl. etwa WAM:ES 16 (I,7: Dialog), wo Selim seine Gefangene fragt: „Immer noch traurig, geliebte Konstanze? Immer in Tränen? Sieh, dieser schöne Abend, diese reizende Gegend, diese bezaubernde Musik, meine zärtliche Liebe für dich. Sag, kann nichts von allem dich endlich beruhigen, endlich dein Herz rühren?“ Dazu 473, wo Faleri die in „Tränen“ (475) dasitzende Annunziata fragt: „Ei mein Liebchen, ist es nicht schön zu schiffen auf dem Meer mit dem Herrn, mit dem Gemahl des Meers? – Ja mein Liebchen, sei nicht eifersüchtig auf die Gattin, die demütig uns auf ihrem Nacken trägt. Hör’ nur das süße Plätschern der Wellen, sind das nicht Liebesworte, die sie dem Gemahl zuflüstert, der sie beherrscht?“

Ah! senza amare
Andare sul mare
Col sposo del'mare
Non púo consolare.

Andere Stimmen fielen ein und in stetem Wechselgesange wurden jene Worte immer und immer wiederholt, bis der Gesang wie im Hauch des Windes starb. (474)

Da es sich bei den gesungenen Versen im Text um eine ‚musikalische‘ Rezitation der Inschrift aus dem Originalrahmen des Kolbe-Gemäldes,³⁴⁷ also eines Bildes, handelt, kommt es in diesem ‚exponierten Passus‘ implizit tatsächlich zu einer vollständigen ‚Verschmelzung der Künste und Medien‘.³⁴⁸ Zugleich lässt sich aber auch diese Szene konkret auf Mozarts komische Oper zurückführen. Dort heißt es in Zusammenhang mit der ‚Lustfahrt auf dem Wasser‘ im ersten Aufzug (hier mit Regieanweisungen und Szeneneinteilung wiedergegeben):

Sechster Auftritt

Bassa Selim und Konstanze kommen in einem Lustschiffe angefahren, vor welchem ein anderes Schiff mit Janitscharen-Musik voraus landet. Die Janitscharen stellen sich am Ufer in Ordnung auf, stimmen den folgenden Chor an und entfernen sich dann.

Nr. 5 Chor der Janitscharen

CHOR.

Singt dem großen Bassa Lieder, töne, feuriger Gesang;
Und vom Ufer halle wider unsrer Lieder Jubelklang!

VIER EINZELSTIMMEN. Weht ihm entgegen, kühlende Winde,

Ebne dich sanfter, wallende Flut!
Singt ihm entgegen, fliegende Chöre,
Singt ihm der Liebe Freuden ins Herz!

CHOR.

Singt dem großen Bassa Lieder, töne, feuriger Gesang;
Und vom Ufer halle wider unsrer Lieder Jubelklang!
(Die Janitscharen ab.) [WAM:ES 16]

Die „ferne Musik“, die in *Doge und Dogaresse* von irgendwoher zu „säuseln“ beginnt, die „Töne einer sanften Männerstimme“, die aus unbestimmter Ferne „näher“ kommen und zusammen mit anderen „Stimmen“ zu einem „Wechselgesange“ anwachsen, erweisen sich demnach als Fragmente aus einem anderen Werk, nämlich aus Mozarts Singspiel, die gleichsam aus der ‚Ferne‘ in diesen Text hinüberklingen. Genau wie in der Oper werden hier die „Worte immer und immer wiederholt“, wobei ja auch „jene Worte“ aus dem Libretto in der Erzählung buchstäblich „wiederholt“ werden. Durch die Zitation der Chor-Inszenierung aus Mozarts Werk wird gleichzeitig auch jene Komik implizit in die

³⁴⁷ Vgl. HKA₆ 366 [Anmerkungen].

³⁴⁸ Klier (2002), S. 62.

Erzählung mit hineingetragen, die in der *Entführung aus dem Serail* durchgängig obwaltet. Durch den flagranten Widerspruch zwischen dem sanften ‚Liebes-Säuseln‘ der Erzählung und der auffallend lauten, schneidenden, martialischen Janitscharenmusik³⁴⁹ aus Mozarts Oper wird das süßliche Geplänkel in *Doge und Dogaresse* schließlich nachdrücklich als pathetisch dekuviert und dem Spott preisgegeben. Der Vergleich mit der Opernvorlage wirkt sich dadurch gezielt kontrastiv und zersetzend auf den eigenen Text aus. Hier geschieht im Grunde etwas verblüffend Ähnliches wie an jener Stelle des *Kater Murr*-Romans, an der, wie Werner Keil nachgewiesen hat, Hoffmanns eigene sechs *Kanzonen* von 1808 „als Kompositionen Kreislers angesprochen“ werden, d.h. an der der Roman allusiv auf ein vorhandenes Musikwerk des Autors verweist, und zwar inmitten eines sanften Handlungs-„Ambiente[s]“ der ‚Andacht‘, der ‚Engelsstimmen‘ und des leisen ‚Abendwindes‘, das letztlich, wenn man dem Vergleich nachgeht, aber in krassem Widerspruch zum zitierten Werk steht; in Wirklichkeit sind die alludierten *Kanzonen* Hoffmanns nämlich von schneidenden Dissonanzen geprägt, treten an ihnen doch „Dominantseptnonakkorde“ und „sogar ein alterierter (verkürzter) Dominantseptakkord“ hervor: „Wie aber können einem versierten Komponisten bei einem so anspruchlosen Tonsatz, der in seinen Ohren ‚wie ein Chor von Engelsstimmen‘ klingt, Akkorde unterlaufen, die er in anderem Zusammenhang als ‚Dolchstiche‘ charakterisiert hat?“³⁵⁰ Auch in *Doge und Dogaresse* wird zur ‚Untermalung‘ des süßen Ambientes hintergründigerweise jedoch ausgerechnet ein solches Musikfragment zitiert, das gerade nicht von „süßen“, sondern von schneidenden Tönen geprägt ist, damit also in schroffem Gegensatz zu der Umgebung steht, in die es als implizites Musikzitat eingebettet ist und die es dadurch gleichsam ‚bloßstellt‘.

Als zentral ist aber die selbstreflexive Bedeutung des Opernbezuges zu verstehen, durch den die Gattungs- und Mediengrenzen schließlich durchbrochen werden und durch den nun auch eine zusätzliche Erklärung zu der Inszeniertheit der Gesamterzählung geliefert wird. Mit dem Verweis auf Mozarts Oper reflektiert der Text noch einmal seine eigene Bühnenhaftigkeit: Die komisch überzogene Theatralität der Figurendeklamationen („O mein Antonio! – o meine Annunziata“, etc.), die gezielte Inszenierung der Figuren als bloße Theaterakteure sowie die Kulissenhaftigkeit der Erzählung überhaupt werden durch den impliziten Opernbezug mit einer immanenten Selbstreflexion bedacht und gleichsam programmatisch dargelegt. So erscheinen sämtliche Hauptdarsteller der Erzählung sozusagen in den Rollen der Akteure aus Mozarts Singspiel.³⁵¹ Wenn es aber nun

³⁴⁹ Zur weiteren Geschichte der Janitscharenmusik vgl. Henning Mehnert: Nachwort zu Mozarts *Entführung aus dem Serail*, WAM:ES 67-78, der anmerkt, dass es sich bei den Janitscharen hauptsächlich um „aus Kriegsgefangenen rekrutierte Elitetruppen“ handelte, die „so lärmend und schneidend“ musizierten, dass „der militärische Gegner geschockt“ werden sollte (WAM:ES 68).

³⁵⁰ Keil (2006) [1992/93], S. 122, S. 123f.

³⁵¹ Die auftretenden Personen wären demzufolge: Antonio als Belmonte, Annunziata als Konstanze, Margaretha sowie Pietro als Pedrillo, Falerio als Bassa Selim.

im Libretto zur *Entführung aus dem Serail* in einer Regieanweisung ausdrücklich heißt: „*doch darf's der Sänger nicht übertreiben*“,³⁵² dann hat es doch ganz den Anschein, als werde gerade dies als komisches Programm in die Vorführung von *Doge und Dogaresse* übernommen, wo die Figuren wie schlechte Schauspieler wirken, die ihre Rollen völlig übertrieben darbieten. Die Komik der Oper wird gleichsam in die Erzählung mit hineingespielt und dort unter Umkehrungen fortgeführt. Komische Bedeutung erlangt bei dem Vergleich schließlich auch Blondes Erwiderung auf Pedrillos Sorge, ob sie wohl zur letzten Flucht auch bereit sein werde: „Das wär das erste Abenteuer, das ein Mädchen verschlafen hätte“.³⁵³ Genau dies aber ist ja, wie zu bemerken bereits Anlass war, im ‚großen Finale‘ von *Doge und Dogaresse* offenbar der Fall, wo Annunziata ihren Einsatz ganz und gar verschläft.

3.10 Außertextliche Verweise

Wie *Das Fräulein von Scuderi* enthält auch *Doge und Dogaresse* bestimmte außertextliche Verweise auf die Gesellschaft und die Entwicklungen der Zeit, die gewissermaßen zusätzliche Erklärungen und Bedingungen für die im Text und durch die Textgestalt entworfenen Problematiken liefern, mag dies hier auch nicht ganz mit derselben Ausprägung bzw. demselben Tiefgang geschehen wie in der Erzählung um den Goldschmied Cardillac. Der Erzählung von dem venezianischen Dogen aus dem 14. Jahrhundert ist auf diese Weise zugleich eine kleine Geschichte gesellschaftlicher Vorgänge und Zustände aus der Entstehungszeit des Textes mit eingeschrieben. In diesem Abschnitt soll sich die Darstellung vor allem auf Beispielphaftes, das heißt: auf das Wesentlichste, beschränken.

3.10.1 Gesellschaftliche Ausweglosigkeit – Unterminierung der drei Instanzen: Kirche, Herrscher, Erzähler

In *Doge und Dogaresse* wird von Beginn an eine soziale Problemstellung entwickelt. Schon bei der ersten Schilderung des Protagonisten heißt es nicht ohne eine gezielte Komik: „Von Hemde war nichts mehr zu sehen, als die eigne Haut des Armen, die überall durchblickte, aber so weiß und zart war, daß sie der Edelsten einer ohne Scheu und Scham hätte tragen können“ (434), und: „so war es gewiß, daß irgend ein feindseliges Schicksal den Fremdling von guter Geburt in die unterste Klasse des Volks geschleudert haben mußte“ (435). Damit steht der Text von Anfang an auch im Zeichen einer gesellschaftlichen Thematik, nämlich der des Unterschieds zwischen dem Adel („der Edelsten“, „von guter Geburt“) und den niederen sozialen Schichten („des Armen“, „die unterste Klasse des Volks“).

³⁵² WAM:ES 35 (II,8: Dialog Pedrillo, Osmin).

³⁵³ WAM:ES 37 (II,9: Dialog Pedrillo, Belmonte, Konstanze, Blonde).

Wenn es im Text immer wieder zu einer Gegenüberstellung von „Volk und Signorie“ kommt,³⁵⁴ dann geht es in dieser Erzählung ganz offensichtlich auch um das Verhältnis zwischen „Volk“ und „Adel“ (wobei der Begriff „Signorie“ sowohl für das politische Organ als auch für die Adelsschicht selbst steht³⁵⁵). Dieses Verhältnis gestaltet sich nun aber als ein gesellschaftliches Missverhältnis, das als solches bereits in der Staatsgeschichte von Venedig vorgebildet und verankert ist. Bei einem Blick auf die historischen Gegebenheiten der Seerepublik erweist sich nämlich, dass hier von einer ‚Republik‘ im eigentlichen Sinne nicht die Rede sein kann. Domenico Crivellari berichtet in seiner Geschichte von Venedig:

Ende des 13. Jahrhunderts war jener Prozeß abgeschlossen, der den ziemlich begrenzten Kreis des Adels an die Spitze der Republik brachte und alle Macht in seinen Händen vereinigte. Mit Recht ist Venedig als eine oligarchische Republik in die Geschichte eingegangen, regiert von einer Kaste, die alle politischen Rechte zu ihrem Monopol machte.³⁵⁶

Auch Le Bret erwähnt schon in der von Hoffmann konsultierten *Staatsgeschichte*, dass der Doge Falier sich „den strengen aristokratischen Gesetzen“ habe „unterwerfen“ müssen,³⁵⁷ und führt mit aller Deutlichkeit weiter aus: „Falier war ein Opfer der Aristokratie, oder [...] der aristokratischen Oligarchie“.³⁵⁸ Auf die hierin bereits angedeutete Geschichte der Verschwörung Marino Faliers ist später noch zurückzukommen; vorerst gilt es nur festzuhalten, dass in der historischen Situation der Republik Venedig ein grundlegendes sozialpolitisches Missverhältnis bereits vorgestaltet ist, dass dieses Missverhältnis dem Autor Hoffmann – schon über die Vermittlung durch Le Bret – offenbar sehr wohl bekannt war und dass es schließlich auch in die Erzählung selbst Eingang findet, wo die „Signorie“ noch ausdrücklich als „eine despotische Kaste“ (478) bezeichnet wird. Dabei lässt sich zur Entstehungszeit von *Doge und Dogaresse* eine solch unverhohlene Aussage freilich nur unter dem ‚Vorwand‘ formulieren, dass man von der fernen und historischen Republik Venedig berichte, während im Grunde jedoch die Anzeichen darauf dicht genug sind, dass es hier auch um ganz andere, am eigenen Leib erfahrene sozialpolitische Probleme geht.

³⁵⁴ Vgl. 431: „Volk und Signorie“; 434: „Volk und Signorie“; 439: „Das Volk eben so wie die Signorie“; 444: „der Signorie und dem Volk“; 459: „Volk und Signorie“; 468: „Beide, Signorie und Volk“.

³⁵⁵ Vgl. dazu den Stellenkommentar in SW₄ 1408: „Die Signorie war nach dem Dogen das oberste beschlußfassende Organ in den italienischen Stadtrepubliken. Sie setzte sich aus adligen Vertretern der Oberschicht, d.h. der Kaufherren, zusammen. Im allgemeineren Sinn wird daher der Begriff Signorie auch für die Adelsschicht überhaupt verwendet.“

³⁵⁶ Crivellari (1982) [ital. 1982], S. 83. – Erste Hinweise hierauf bei Wiele (1996), S. 337.

³⁵⁷ Le Bret_{2/1} 43.

³⁵⁸ Le Bret_{2/1} 47. – Hinweis darauf auch bei Wiele (1996), S. 334.

Das gesellschaftliche Missverhältnis, das in der Erzählung herrscht, wird auch im Erzählakt selbst bereits vorgeführt. Wie im *Fräulein von Scuderi* lässt sich auch in *Doge und Dogaresse* der Erzähler als ein Angehöriger der Adelschicht identifizieren, der die Gebote seiner Abstammung verinnerlicht hat und durchweg parteiische Ansichten vertritt, welche sich insgeheim in den Erzähldiskurs eingeschlichen haben und sich aus diesem folglich auch wieder herauslesen lassen. So etwa bezeichnet er das Volk, wie schon sein Kollege im *Fräulein von Scuderi*,³⁵⁹ ausdrücklich als „Pöbel“ (480), und nicht von ungefähr wird der Binnenerzähler schon bei seiner Einführung in den Text als ein Mann „von hohem edlen Ansehn“ vorgestellt (430), was sich zugleich als ein Hinweis auf seine ‚hohe‘ soziale Stellung und seine adlige (‚edle‘) Abstammung, auf sein gesellschaftliches ‚Ansehen‘ also, verstehen ließe. Die herablassende Haltung des Erzählers gegenüber dem „Volk“ geht auch beispielsweise noch aus folgender Schilderung hervor, hinter der schließlich einige recht deutliche Urteile erkennbar werden:

Vor dem Hauptportal des Pallastes hatten die Trabanten das Volk mit Mühe auseinander getrieben, so daß, als der Doge mit seiner Gemahlin hineinschritt, nur hin und wieder einzelne kleine Haufe besser gekleideter Bürger standen, denen man selbst den Eintritt in den innern Hof des Pallastes nicht wohl verwehren konnte. (460)

Es hat den Anschein, als sollten die „Bürger“ nach Meinung des Erzählers lieber ganz aus der Nähe des „Pallastes“ verschwinden. Zugleich wird hier jedoch ein erstes Mal deutlich, dass „Volk“ und Bürgertum, dem zum Trotz, offenbar über eine gewisse Macht verfügen, dass von ihnen ein für die Ordnung des „Pallastes“ als bedrohlich empfundenes Gefahrenpotential ausgeht: Die fürstlichen „Trabanten“ können das „Volk“ nur „mit Mühe“ auseinanderreiben, und den „besser gekleidete[n] Bürger[n]“ kann man selbst das Anrecht auf „den Eintritt in den innern Hof des Pallastes nicht wohl verwehren“.

Ganz entgegen der Redeintention des Erzählers dringen in seinen Diskurs nun zugleich auch Elemente ein, die seinen eigenen Darstellungen zuwiderlaufen, d.h. die seiner heimlichen, unwillkürlichen Parteinahme für den Adel opponieren und unterhalb dieses Machtdiskurses ihr eigenes Recht behaupten. Wie oben bereits dargelegt, ist der Erzähler nicht ganz Herr seiner eigenen Rede, es drängen sich auch im sozialpolitischen Bereich bestimmte Anspielungen und Bilder in seinen Diskurs hinein, die dem von ihm selbst vertretenen Ordnungsmodell widersprechen. Exemplarisch verdichtet geschieht dies bei der Schilderung vom Ende des fürstlichen Einzugszeremoniells:

Mit durchnässten Kleidern, große Meerestropfen im grauen Bart, führte man den Alten in die Kirche, wo der Adel mit verbleichten Gesichtern die Zeremonien des Einzuges beendete. (439)

³⁵⁹ Vgl. dazu sowie auch zum geschichtlichen Nachweis der pejorativen Bedeutung des Begriffes „Pöbel“ 2.8.2.1.

Bedenkt man, dass der „Sturm“ (438), der sich zuvor erhoben hat, das ganze Herrschaftszeremoniell und damit bildlich gleichsam die gesamte bestehende Gesellschaftsordnung hinwegzulegen drohte, wird verständlich, warum der „Adel“ auf einmal „mit verbleichten Gesichtern“ dasitzt: Erschrocken über die plötzliche Gefährdung des oligarchischen Gefüges und damit der eigenen Macht, muss der Adel eilends die letzten „Zeremonien“ vollenden, um die alte Ordnung noch zu retten. Gleichzeitig ist im Bild von den „verbleichten Gesichtern“ des Adels wie auch in der Darstellung des fürstlichen Herrschers als des „Alten“ die ganze Überkommenheit der feudalen Gesellschaftsstruktur gestaltet: Mit ihren „verbleichten Gesichtern“ wirken der „Adel“ und seine Vertreter im angebrochenen 19. Jahrhundert wie die gespenstischen Relikte einer alten Ordnung, die sich mit ihren verbliebenen Ahnengalerien auf lang verjährte Zeiten beruft, aber immer noch gesellschaftliche Macht beansprucht. Nicht zufällig erscheint in dieser Szene neben der weltlichen Autorität von „Adel“ und Fürst (dem „Alten“) auch jene andere große Machtinstanz als Vollzugsorgan des Staatszeremoniells: die geistliche Autorität der „Kirche“ („führte man den Alten in die Kirche“), die zusammen mit dem Herrscher die bestehende Gesellschaftsordnung repräsentiert und statuiert.

So wie die Interessen des Adels werden nun auch diejenigen von Kirche und Religion durch den Erzähler selbst vertreten. Aus den wenigen Anmerkungen und Zwischenkommentaren, die sich mit Gewissheit direkt auf den Erzähler zurückführen lassen, geht ein eindeutig religiös gefärbtes Weltbild hervor, die subjektiven Darstellungen des Erzählers folgen einer Glaubenssprache:

In dem unerforschlichen Ratschlusse der ewigen Macht lag es aber, daß gerade in dieser Zeit der höchsten Kümmernis und Not der bedrängten Herde der treue Hirte entrisen werden sollte. (432)³⁶⁰

Damit wird der Erzähler der Geschichte insgeheim zu einem parteiischen Vertreter von Adel und Kirche. Auf diese Weise gestaltet sich die Erzählerrede selbst als ein Diskurs der Macht, dessen latentes Ziel die Aufrechterhaltung der eigenen Ordnung darstellt. So werden dem angeblich nur an der „Freude des Festes“ interessierten „Volk“ vom Erzähler auch ausdrücklich keine „Rechte“ zugesprochen, im Gegensatz etwa zur „Signorie“; in gewisser Hinsicht wird die ‚Stimme‘ des Volkes – trotz aller instinktiven Versuche vonseiten des Erzählers, es zum Schweigen zu bringen – aber dennoch laut:

Alles schrie auf über den Befehl des Doge, der, indem er sich ganz seinem überwallenden Zorn überließ, Beide, Signorie und Volk beleidigte, die Rechte der ersteren kränkend, dem letztern die Freude des Festes verderbend. (468)

³⁶⁰ Vgl. auch 439: „Aber im Leben geschieht es ja immer, daß die ewige Macht nur Einem das tüchtige Gelingen einer kühnen Tat als sein Eigen zugeteilt hat“; 457: „aber die ewige Macht des Himmels wollte, daß solche trügerische Tücke zurückfallen mußte auf das Haupt des boshaften Urhebers“.

Die Macht des Erzählers, der die auktoriale Ordnung von Feudalstaat und Kirche repräsentiert, wird im Text in vielfacher Hinsicht angegriffen, sein eigener Diskurs wird von der Erzählung selbst untergraben. So lässt der Text seinen Erzähler etwa komischerweise an einer Stelle ‚de facto‘ von seiner eigenen Inexistenz berichten:

Der alte Falieri war außer sich vor Wonne und Entzücken. [...] Es schien als solle Bodoeris gute Meinung von dem kräftigen Alter der achtziger Jahre widerlegt werden. *Der* konnte freilich ein seltsames Lächeln, das um seine Lippen zuckte, nicht unterdrücken, die unschuldige unbefangene Annunziata bemerkte nichts und sonst war zum Glück niemand zugegen. (443f.)

Wenn außer Falieri, Bodoeri und Annunziata „sonst“ bei dieser Szene „niemand zugegen“ war, dann kann eigentlich auch keiner von den Ereignissen erzählen – sofern man nicht annehmen möchte, dass Bodoeri ‚in persona‘ jene „Art redendes Gespenst aus der Vorzeit“ (431) sei, wie der Binnenerzähler sich selbst bezeichnet. Denn wer soll von einem „Lächeln“ berichten können, das „niemand“ gesehen hat? Dem Zeugnis des Erzählers ist hier zugleich schon seine eigene Unmöglichkeit mit eingeschrieben. Auch dieses Zeugnis wird, ganz so wie „Bodoeris gute Meinung“, im Text selbst bereits „widerlegt“.

Der Erzähler wird von seinem Autor bzw. vom gesamten Text sprichwörtlich vorgeführt. Darauf weisen nicht zuletzt auch die unverhohlene Kirchenkritik sowie die drastische Herrschersatire in der Erzählung hin. Als Repräsentant der geistlichen wie weltlichen Institution fällt der Erzähler der textimmanenten Komödie von Kirche und Fürst gleichermaßen zum Opfer.

Die unverblümte Kirchenkritik, die der Gesamttext transportiert, verdichtet sich paradigmatisch in einem Satz, der das päpstliche Oberhaupt der Kirche selbst nutzlos wirken lässt: „richtet eure Blicke nach Avignon, auf Marino Falieri, den wir hinschickten, um dem Papste Innozens Glück zu wünschen zu seiner Erhebung, *der* kann jetzt was Besseres tun“ (432f.). Die Kircheninstanz erscheint hier gleichsam als ein überflüssiges Organ, das keinen Sinn und Zweck erfüllt, sondern allenfalls der Entwicklung zu einem ‚Besseren‘ entgegenwirkt, soweit diese überhaupt möglich wäre.

Gleicherweise entfaltet der Gesamttext eine drastische Fürstenkritik, die sich, wie bereits angekündigt, mit Elementen der Komödie verbindet. Das komische Bild Falieris als des „weichlichen verliebten Alten“ (457) entwickelt sich im Text zu einer kaum verdeckten Herrschersatire:³⁶¹

An der Seite der schönen Annunziata saß er in den reichsten buntesten Kleidern aufgeschniegelt und geputzt da, schmunzelnd und lächelnd und mit süßem Blick aus den grauen Augen, denen manchmal ein Tränchen enttriefte die Andern herausfordernd, ob sich solcher Gemahlin einer rühmen könne. (457)

³⁶¹ Allgemeiner zu satirischen Aspekten bei E.T.A. Hoffmann vgl. etwa den Ansatz von Röser (1976).

Das komische Auftreten des Dogen ist zugleich mit einer deutlichen Gewaltenkritik unterlegt. Über Falieris nicht eben verantwortungsbewusste Ausübung der Pflichten heißt es in der Erzählung explizit:

Statt des herrischen rauhen Tons, in dem er sonst zu sprechen pflegte, lispelte er, die Lippen kaum bewegend, nannte Jeden seinen Allerliebsten und bewilligte die widersinnigsten Gesuche. (457)

Die Unfähigkeit des Herrschers kommt zum Ausdruck in dem Bild des impotenten Dogen, das offensichtlich auch den sexuellen Bereich mit einschließt, ist im Text doch ausdrücklich noch von „Annunziata’s unentweihtem Gemach“ die Rede (457), während Falieri über sich selbst sagt, er sei „kaum mehr fähig zu lieben“ (441). Die Impotenz des Herrschers wird in der Erzählung vielfach gestaltet.³⁶² Dabei verweist die Darstellung des „unnatürlichen Mißverhältnisses mit der Gattin“ (459) zugleich auch auf ein allgemeingesellschaftliches Missverhältnis. Hinter diesem Ungleichgewicht wittert der Doge selbst eine „Gefahr“ (459). Komödienhaft heißt es zunächst über seine Eifersucht: „alle tausend Eifersuchts-teufel zwickten ihn wund“ (459); dann entscheidet Falieri sich aber, die Herausforderung anzunehmen:

[G]laubst du, daß ich, ein alter blödsinniger Tor, mich denn scheue mein kostbares Kleinod zu zeigen aus Furcht vor diebischen Händen, denen ich nicht den Raub wehren könnte mit meinem guten Schwerte? (459)

Dass das Oberhaupt des Staates, „ein alter blödsinniger Tor“, aber tatsächlich nicht mit seinem „guten Schwerte“ umzugehen weiß, welches bildlich sowohl für die politische Führungsmacht als auch für die Sexualität einsteht, wird in der Erzählung vielfach deutlich. Bereits früher ist die Phallussymbolik des ‚Schwertes‘ angekündigt worden, als nämlich „der schlaue Bodoeri“ (443) den Dogen fragte:

Oder fühlst du vielleicht doch daß deine Kraft abgenommen, daß du ein geringeres Schwert tragen mußt, daß du im raschen Gange ermattest, daß du die Treppen des herzoglichen Palastes heraufkeuchst. (442)

Hintersinnig lautet es aber kurz darauf in der Erzählung: „Es schien als solle Bodoeris gute Meinung von dem kräftigen Alter der achtziger Jahre widerlegt werden“ (443f.). Die komödienhafte Schilderung Falieris verdichtet sich über das Bild des impotenten, in mehr als einer Hinsicht unfähigen Dogen zu einer drastischen Herrschersatire und einer kaum verborgenen Fürstenkritik. Die ‚Komödie von der Macht‘ wird auch in der Erzählung selbst thematisiert. So meint schon Bodoeri dem Dogen gegenüber, dass er „ob seiner verkehrten Eifersucht weidlich

³⁶² Vgl. auch schon 443: „Als Annunziata seine Hand ergriff, fühlt’ er es durch alle Glieder zucken und dann begann er dermaßen mit dem Kopfe, mit dem ganzen Leibe zu wackeln und zu zittern, daß er nur ganz geschwinde sich in den großen Lehnstuhl setzen mußte.“

ausgelacht werden würde“ (459), was die Reaktion des Publikums (der Leser) ja bereits vorwegnimmt. So werden auch die Satire und der Spott gegenüber dem Herrscher in der Erzählung evoziert: „Wie die Venetianer nun sind, mitten unter den tollsten Ausbrüchen wahnsinniger Verzückung, hörte man hie und da allerlei spöttische Redensarten und Reime, die derb genug, auf den alten Falieri mit der jungen Frau losfuhren“ (460). Und so stellt ja auch das „Zettelchen“ mit dem Spottgedicht des Michael Steno (467) eine öffentliche Herrschersatire dar, die innerhalb der Erzählung, als ein Stück Literatur, zugleich auch die Erzählung selbst repräsentiert, die sich mitunter deutlich genug als eine ebensolche Fürstensatire gestaltet. Darüber hinaus entfaltet in *Doge und Dogaresse* auch die Darstellung der „Folter“ (454) eine „herrschaftskritische Dimension“.³⁶³

Als Vertreter einer auktorialen Gesellschaftsordnung fällt schließlich auch der Erzähler dieser Kritik anheim. Die Geschichte wendet sich damit gegen ihre eigene (narrative) ‚Herrscherinstanz‘, deren gleichsam latent absolutistische Machtansprüche sie unterläuft und deren eigne Impotenz sie dekuviert. Mag der Erzähler selbst sich auch zuweilen als ein allwissender begreifen und unbewusst als ein solcher darstellen,³⁶⁴ so wird im Text doch immer wieder seine Unsicherheit und Unwissenheit bloßgestellt.³⁶⁵ Auch die romantische Formsprache des Erzählers wird als leere Phrasenrede entlarvt, die zu den komplexen Seinsrealitäten im Unterbau des Textes in keinerlei Verhältnis steht. Die vom Erzähler unwillkürlich propagierte und von ihm selbst wahrhaft geglaubte Sprache der Romantik kommt mit den hier aufgezeigten Textgehalten in keiner Weise mehr zur Deckung; die einstige Weltformel wird zur bloßen Inszenierung einer sinnentleerten, wesenlosen Formelwelt:

³⁶³ Kramer (2004), S. 175, spezifisch zu *Doge und Dogaresse* etwa S. 168: „Margareta deutet den Sinn der Folter im Geiste der Foltergegner, und die entgegengesetzte Meinung, die Tortur diene der Wahrheitsfindung, wird in der Erzählung nicht laut“, S. 174: „Dies ist Hoffmanns weit über seine Zeit hinausreichende Erkenntnis: staatliche Foltergewalt schädigt die einzelnen nachhaltig“.

³⁶⁴ Vgl. etwa 468: „Falieri hatte sich nicht geirrt, denn in der Tat war Michael Steno, als er fortgewiesen wurde von der Galerie des Herzogs, nach Hause gelaufen, hatte jene hämische Worte geschrieben, in dem Augenblicke als aller Augen auf das Kunstfeuer gerichtet waren, das Zettelchen an den Stuhl des Doge angeheftet und dann sich unbemerkt wieder entfernt.“

³⁶⁵ Vgl. 444: „Mocht’ es sein, daß der alte Falieri [...] das Unbequeme dieser Lage fühlte, daß sogar eine Ahnung in ihm sich regte, daß man die zum Spott geneigten Venetianer dazu eben nicht aufreizen dürfe [...], genug mit Bodoeris Übereinstimmung wurde beschlossen [...]“; oder 459: „Sei es nun, daß der alte Falieri Kunde erhielt von solchen unverschämten Reden, oder daß das Bild jener Nacht ihm erschien wie ein warnender Wink des Schicksals, oder daß ihm [...] doch die Gefahr des unnatürlichen Mißverhältnisses mit der Gattin, hell vor Augen kam, kurz, er wurde grämlich und mürrisch“.

Es pflegt wohl zu geschehen, daß gerade im Übermaß alles Entzückens, aller Seligkeit das Gemüt wie gestärkt durch die Macht des Augenblicks, sich selbst bezwingt und den Flammen gebietet die aus dem Innern hervorlodern wollen. (473)³⁶⁶

Parallel zur Kirchenkritik und Herrschersatire entwirft die Erzählung somit zugleich auf sämtlichen Ebenen eine Art ‚Erzählerkritik‘ oder ‚Erzählersatire‘. Wie alles andere in der Erzählung ist letzten Endes jedoch auch die Institutionenkritik zutiefst ambivalent. Auch aus dem sozialpolitischen Bereich leitet sich kein Sinn, keine Eindeutigkeit mehr ab. Emblematisch verdichtet sich diese grundlegende Ambivalenz gerade in der Figur des Dogen, die einerseits zwar einer drastischen Herrschersatire anheim fällt, auf verborgener Ebene jedoch zugleich auch ganz andere, revolutionäre Züge aufweist.

Das Bildnis einer Revolution entwirft der Text im Geheimen schon durch die Thematik der Verschwörung, die im Zentrum der Staatshandlung der Geschichte steht und die im Grunde ebenfalls auf ‚außertextliche‘, gesellschaftliche Verhältnisse verweist. Die Frage stellt sich, worum genau es sich bei dieser Verschwörung überhaupt handelt. Der Erzähler sagt lediglich, es gehe darum, „den Dogen als souverainen Herzog von Venedig ausrufen“ zu lassen (479), was soweit auch der geschichtlichen Legende entspricht. In den Historien findet sich nun aber eine ganz andere Version dieser „Legende“. Noch Alvise Zorzi berichtet in seiner Geschichte der Löwenrepublik über die Verschwörung Faliers, der – so heißt es – ein „Märtyrer der unterdrückten Klassen, ein Opfer der eigenen Freiheitsliebe“³⁶⁷ gewesen sei:

Nach der Ermordung der wichtigsten Exponenten des Patriziats sollten sich die Aufständischen in der Stadt verstreuen und „Es lebe das Volk!“ rufen und die Söhne der Patrizier in ihren Häusern töten. Marino Falier sollte zum *Signore* von Venedig ausgerufen, die Bestimmungen des Großen Rates außer Kraft gesetzt und die öffentlichen Ämter Leuten aus dem Volk übertragen werden.³⁶⁸

Davon erwähnt der Erzähler in *Doge und Dogaresse* nichts. Der Vergleich mit den historischen Überlieferungen zeigt demgegenüber aber, dass hier unerschwinglich, entgegen dem Diskurs des Erzählers, auf revolutionäre Bewegungen angespielt wird: „Es lebe das Volk!“ Und zunächst scheint es tatsächlich, als könne die Staatsaktion zum Traum einer gesellschaftlichen Gleichheit und einer Überwindung sozialer Schranken führen; über die Vorbereitungen zu der Verschwörung heißt es im Text:

³⁶⁶ Vgl. auch 469: „Wie es denn zu gehen pflegt, daß der Liebende, den ein einziger Strahl des Liebesglücks getroffen, Tage, Wochen, Monate lang von goldenem Schimmer umflossen, Träume des Himmels träumt“.

³⁶⁷ Zorzi (1985) [ital. 1979], S. 208.

³⁶⁸ Ebd., S. 211.

Jene Gondel landete, Marino Bodoeri mit vielen Personen, unter denen sich Kaufleute, Künstler, ja Leute aus der niedrigsten Volksklasse befanden, stieg aus und folgte dem Doge. (475)

Dieser Traum einer menschlichen Gemeinschaft jenseits gesellschaftlicher Unterschiede und Beschränkungen wird letzten Endes jedoch nie verwirklicht. Auch das ist in der Geschichte Marino Faliers bereits angelegt:

Niemand dachte, wenn er vom „Volk“ sprach, an die Plebs, an den vierten Stand, also an das gemeine Volk. [...] Die Bewerber um die Macht waren mithin Handwerker und Industrielle, Händler und Unternehmer, Schiffseigner – kurzum, jene Leute, die man in Florenz *Popolo grasso* nannte und die wir heute als Mittelstand bezeichnen.³⁶⁹

Und so ist gerade auch das Scheitern der Revolution schon von Beginn an in der Historie Venedigs vorgestaltet:

Die Wahrheit war, daß das Volk, das echte Volk, sehr wohl wußte, daß es nichts Gutes hätte erwarten können von einer Verschwörung, die Marino Falier nach dem Vorbild des Carrara und des Scaligero mit der Unterstützung des Bürgertums zum Herrn von Venedig gemacht hätte.³⁷⁰

In der Geschichte der Verschwörung Marino Faliers findet die Erzählung somit das adäquate Bild für eine gesellschaftliche Revolution, die zur Entstehungszeit des Textes bereits gescheitert war: Die Schreckenszeit der Guillotine und die Machtherrschaft Napoleons gehörten längst zur Geschichte, und die frühere Ordnung war mit alten Ansprüchen und neuen Mitteln schon wiederhergestellt. Auf diese Weise erzählt *Doge und Dogaresse* insgeheim auch von einer Revolution, die jedoch von ihrem Beginn an zum Scheitern verurteilt ist. Es ist die desillusionierte Geschichte einer allumfassenden gesellschaftlichen Ausweglosigkeit. Der Text gestaltet auf der ganzen Ebene ein Scheitern sozialpolitischer Freiheit; zu einer Änderung der Verhältnisse kommt es nie. Paradigmatisch resümiert wird dieser Zustand in einer abschließenden Bemerkung des Erzählers, die alle Machtelemente der narrativ-kirchlich-feudalen Herrschaftsordnung noch einmal aufruft (Erzähler, Himmel, Staat) und hinter der letztlich die selbstzufriedene und süffisante, wenngleich unterbewusste Genugtuung des Erzählers über das Scheitern der Revolution erkennbar wird:

Der Himmel wollte aber nicht, daß dieser Mordanschlag gelingen und die Grundverfassung des bedrängten Staats durch den alten von Stolz und Übermut entflammten Faliere in den Staub getreten werden sollte. (479)

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Ebd., S. 215.

Auch die einstige Idee einer Revolution ist in der Geschichte somit längst schon ambivalent geworden. Aus der Erzählung geht keine letzte Parteinahme mehr hervor, denn die Widersprüchlichkeit des Textes und der Zeit lässt sich nicht in dem eindeutigen Sinnangebot eines politischen Programms erlösen.

3.10.2 Entfremdung und Vereinzelung – Sprachverfall – Die „umgestülpte Welt“ – Volk ohne Hoffnung

Auch auf diese Ausweglosigkeit und Aussichtslosigkeit im gesellschaftlichen Bereich lässt sich schließlich das grundlegende Gefühl der Hoffnungslosigkeit, Fremdheit und Vereinzelung des Menschen zurückführen, das den gesamten Text durchdringt.³⁷¹ Immer wieder beklagt der Protagonist Antonio das „tostlose Al-leinstehen in der Welt“ (449). Sein ganzes „Leben“ ist mit all der „Trostlosigkeit“ für ihn „nur ein im leeren Raum ohne Halt schwimmendes Bewußtsein“ (449), sodass all seine „Gedanken sich verlaufen wie in ein düstres nächtiges Meer“ (455). Seinen eigenen Zustand fasst Antonio zusammen in dem Ausruf: „Mein Inneres ist zerrissen“ (455). Damit lässt der Text seinen Protagonisten einschneidende Daseinserfahrungen des modernen Menschen formulieren, die sich in aller Deutlichkeit zugleich in der Konzeption und Gesamtgestalt der Erzählung widerspiegeln: Auch der Text ist ja in jeder Hinsicht zerrissen, brüchig, fremd. Doch Antonio ist nicht der Einzige, der ein grundlegendes Gefühl der Unruhe, Heimatlosigkeit oder Vereinzelung beklagt. Auch die alte Margaretha fühlt sich „einsam“ und „von aller Welt verlassen“ (454),³⁷² und Antonios Vater zieht von Augsburg weg, „weil er sich selbst nicht dulden konnte an dem Ort“ (453). Hierin gestalten sich allgemeiner menschliche Lebensbedingungen, es sind Zeugnisse einer Krisenerfahrung, die nicht zuletzt auch im gesellschaftlichen Bereich verankert ist. Nicht von ungefähr auch erzählt *Doge und Dogaresse* von einer histo-

³⁷¹ Vgl. auch Berkowski (1979) [russ. 1973], S. 634f.: „Ereignisse von historischem Ausmaß bereiten sich vor, aber die Menschen stehen abseits. [...] In der Erzählung herrschen Trauer und Bitternis der Entfremdung, die von der Selbstentfremdung nicht zu trennen ist.“

Vgl. ferner Auhuber (1996), S. 57-59: „Erneut verbietet sich [...] jede Harmonisierung, nichts geht auf, und alle Hauptfiguren kommen um. Hoffmann läßt seinen auktorialen Erzähler die Entfremdung der Menschen schildern und die Ursachen dafür. Die Größe und Prachtentfaltung der Stadt, die sich die Menschen geschaffen haben, werden breit und eindrucksvoll dargestellt. Aber die gleichen Menschen ließen ihre seelische Entwicklung verkümmern. Deswegen verliert die Stadt im Lauf der Erzählung zusehends ihre Schönheit.“

³⁷² Vgl. auch Berkowski (1979), S. 634: „Antonios alte Amme wandert durch Venedig, ist überall zu finden, knüpft Bekanntschaften, bleibt indessen abseits von Menschen und Geschehnissen. Die Menschen sind der Außenwelt und sich selbst entfremdet.“

rischen Krisenzeit, die zugleich jedoch als die Spiegelung eines sehr viel weiterreichenden Krisenbewusstseins zu verstehen ist:

Der Doge Marino Falier wurde der Verschwörung gegen die Republik überführt und hingerichtet, eine hochmütige Aristokratie stand einem unzufriedenen Volk gegenüber. Die Menschen waren verunsichert, das weitere epidemische Auftreten der Seuche machte alle Tendenzen zur wirtschaftlichen Erholung unwirksam. Die vielgerühmte venezianische Diplomatie reihte Fehler an Fehler [...].³⁷³

Auch die in der Gesamterzählung thematisierte Tradition des Karnevals, Bachtins „umgestülpte Welt“,³⁷⁴ die der Theorie nach revolutionäre Kräfte birgt, führt hier letzten Endes nicht zu einer gesellschaftlichen Annäherung oder zu einer Überwindung der Widerstände durch die Auflösung der Ordnungen. Vielmehr wird die Volkskultur in die bestehenden Strukturen integriert, indem die ‚Ordnungsinstanzen‘ selbst die Organisation der „Feste“ übernehmen, diese dadurch ver-einnahmen und, sich selbst als deren Glanzpunkt feierend, ihren Machtansprüchen unterwerfen, um somit das Karnevals-geschehen in geregelten Bahnen zu kanalisieren:

Der Giovedì grasso war gekommen. Glänzendere Feste als jemals sollten ihn feiern. Mitten auf dem kleinen Platz von San Marco wurde ein hohes Gerüst errichtet für ein besonderes nie gesehenes Kunstfeuer, das ein Grieche, der sich auf solch' Geheimnis verstand, abbrennen wollte. Am Abend bestieg der alte Falieri mit seiner schönen Gemahlin, sich spiegelnd in dem Glanze seiner Herrlichkeit, seines Glücks und mit verklärten Blicken Alles um sich her auffordernd zum Staunen, zur Bewunderung, die Galerie. (465)

Auch die karnevaleske Volkskultur birgt demnach keine Hoffnung auf gesellschaftliche Veränderung in einem Text, der nicht mehr an das Volk und auch nicht mehr an die Revolution glaubt, sondern einzig und allein deren Scheitern und deren Aussichtslosigkeit vor Augen führt. Denn das „Volk“ selbst, das Publikum dieser Komödie der Macht, wirkt insgesamt in der Erzählung doch reichlich einfältig und naiv. Es ergeht sich offenkundig allein in oberflächlichen Sensationen und tritt nur noch als gesichtslose Masse in Erscheinung. Aus diesem Blickwinkel stellt die Erzählung im doppelten Sinne ein ‚Volk ohne Hoffnung‘ dar: ein Volk, für das keine Hoffnungen bestehen, und ein Volk, in das seinerseits auch keine Hoffnungen zu setzen sind.

Mit der Vereinzelung und gesellschaftlichen Entfremdung des Menschen geht schließlich auch ein Zusammenbruch der Kommunikation einher. Die Erzählung thematisiert das Scheitern sprachlicher Verständigung und weist deutliche Symptome einer Sprachskepsis und Sprachkrise auf. Ein Beispiel für viele: In Pietros Bericht von den turbulenten Schlussereignissen schlägt die Unfassbarkeit

³⁷³ Rösch (2000), S. 78.

³⁷⁴ Bachtin (1985) [russ. 1965], S. 48.

des Geschehens sich in einer sprachlichen Überwältigung nieder, die sich sodann auch im Diskurs des Erzählers fortsetzt:

„Rette dich, rief dieser, rette dich Antonio! in meine Gondel, es ist Alles verraten – Bodoeri – Nenolo – sind in der Gewalt der Signorie – die Tore des herzoglichen Pallastes geschlossen – der Doge eingesperrt in sein Gemach – wie ein Verbrecher bewacht von seinen eignen treulosen Trabanten – fort fort.“ – Halb sinnlos ließ sich Antonio hineinschleppen in die Gondel. – Dumpfe Stimmen – Klirren der Waffen – einzelne Angstrufe – dann trat mit der tiefsten Finsternis der Nacht lautlose schauerliche Stille ein. (480)

So wie die unzähligen Ambivalenzen im Text von einer elementaren Uneindeutigkeit der Welt wie auch der Sprache zeugen, so zeigen die Rupturen, Sprünge und Brüche in den Sätzen, wie die ständigen Unterbrechungen durch Gedankenstriche, eine fundamentale Störung der Kommunikation an. In teils bis zur Unvollständigkeit des Torso verstümmelten Sätzen („Dumpfe Stimmen – Klirren der Waffen – einzelne Angstrufe“) kommt eine einschneidende Krisenerfahrung zum Ausdruck: Die Unfassbarkeit einer „sinnlos“ gewordenen Welt ist nicht mehr in eine ‚heile‘, lineare Form zu bringen. Die Sprache, und das heißt auch: das literarische Schreiben, leuchtet somit nicht mehr als ein Medium der Heilung auf.

4 Statt einer Zusammenfassung: Rückblick und Erweiterung

In seiner E.T.A. Hoffmann-Monographie von 1988 sieht Gerhard R. Kaiser in einem abschließenden Kapitel zu den Desideraten der Hoffmannforschung drei Wege, die in Zukunft einzuschlagen bzw. weiterzuverfolgen seien: „Die wichtigsten Desiderate betreffen zum einen H.s Stellung in der literarischen Reihe (so sein Verhältnis zu Shakespeare, Goethe und Kleist [...])“. „Sie betreffen zum zweiten die spezifischen Textmerkmale – Stil, Struktur, Metaphorik u.a. –, die es H. erlauben, die unterschiedlichsten, historischen wie zeitgenössischen, Diskursangebote zu in besonderer Weise deutungsfähigen bzw. sinnverweigernden Gebilden zu verfugen [...]“. „Drittens schließlich wäre es wünschenswert, die bislang vernachlässigten und geringgeschätzten Erzählungen, denen die Forschung sich erst in den letzten Jahren zuzuwenden beginnt, [...] unter Berücksichtigung genologischer Aspekte interpretativ zu vermitteln und damit die Einheit des so heterogenen H.schen Erzählwerks zu bedenken“.¹ Seinen Ausblick und damit seine Gesamtdarstellung beschließt Kaiser mit einer Bemerkung, die auf eine spezifische Verbindung und ein gemeinsames Ziel der unterschiedlichen Wege hindeutet:

Verdeckter Bezugspunkt aller drei Fragerichtungen wäre die oft apostrophierte, doch selten einsichtig gemachte Modernität H.s. Mit deren Ausweis aber erst, dem u.a. Magris (1980) und Momberger (1986) vorgearbeitet haben, könnte ein wissenschaftlich abgesichertes neues H.-Bild entstehen, für das Safranski 1984 mit der Formel vom „skeptischen Phantasten“ eine vorläufig akzeptable Formulierung angeboten hat.²

Rückblickend scheint die vorliegende Studie jede dieser drei Richtungen streckenweise eingeschlagen zu haben. Sie stellt in diesem Sinne an sich selbst den Anspruch, im Durchgang durch die Textanalysen wenigstens ein Stück des Weges vorgedrungen zu sein und damit zu solch einem neuen Hoffmann-Bild zumindest beigetragen zu haben. Aufgabe des Schlusskapitels ist es nun, das am Einzeltext Beobachtete in einen weiterführenden Zusammenhang zu stellen, indem verschiedene Ergebnisse aus den Analysen rekapituliert und miteinander verbunden, zugleich aber in einen erweiterten Nachforschungskontext einbezogen werden. Dabei darf das Schlusskapitel jedoch nicht als eine Zusammenfassung der Arbeit gelesen werden. Vielmehr werden bei dem Versuch einer Erweiterung nur vereinzelte Ergebnisse aus den Textanalysen wieder aufgegriffen. Eine

¹ Kaiser (1988), S. 204.

² Ebd.

gültige Zusammenfassung des am Text Beobachteten war der Studie nicht möglich, da, wenn überhaupt, nur der Blick auf die jeweiligen Detailkomplexe jener grundlegenden Inkommensurabilität der Strukturen gerecht zu werden schien, die einzig und allein dem Gesetz der Aporie noch folgen.

4.1 Nachüberlegungen zur verdeckten Beschaffenheit der Bezüge

Was das Schlusskapitel dieser Arbeit zu leisten nicht beanspruchen kann, nämlich eine adäquate Zusammenfassung der Einzelbeobachtungen zu liefern, soll im Folgenden ansatzweise dadurch ausgeglichen werden, dass hier zumindest einige Ergebnisse aus den Textanalysen in Hinblick auf die ‚rekursiven‘ oder ‚bezugnehmenden‘ Verfahren der Erzählungen zusammengetragen und mit weiteren Überlegungen verbunden werden.

Zunächst lässt sich im Rückblick auf die Zusammensetzung und die formale Gestalt der Bezüge festhalten, dass mit auffällender Häufigkeit gerade in der Interferenz bzw. der Interferenz-Montage das Gesetz ihrer inneren Logik zu erkennen war. So etwa sind in der Fensterszene im *Fräulein von Scuderi* Elemente aus drei verschiedenen Artefakten (Lewis' *The Monk*, Kleists *Verlobung in St. Domingo* und Mozarts/Da Pontes *Don Giovanni*) zu einem neuen, in sich widersprüchlichen und disparaten Gebilde verwachsen. So ist auch der ‚Held‘ Antonio in *Doge und Dogaresse* offenbar bloß aus einzelnen und einander fremd bleibenden Personenfragmenten montiert, die möglicherweise Gemälden, Bildern, Kunstwerken ganz unterschiedlicher Herkunft entstammen und völlig verschiedenen Sinnzusammenhängen entrissen sind, was schließlich zu dem Begriff der Bildcollage geführt hat. Dies steht in Analogie zum Gestaltungsprinzip des Grotesken als dem Gesetz einer entfremdeten Welt, das letztlich, mit Elli Desalms Worten, von der „metaphysischen Entwurzelung“³ des Groteskdichters zeugt. Damit verbunden sind auch die Gestaltungsregeln der Kontamination (Amalgamierung) und der Dissoziation oder Disjunktion (Aufspaltung, Fragmentierung), die zu fremdartigen Metamorphosen bei der Personenzusammensetzung führen und für die im *Fräulein von Scuderi* die Zusammenziehung der beiden historischen Personennamen Olivier Patru und Claude Brousson zu Olivier Brußon einerseits bei gleichzeitiger Verschiebung zu Claude Patru andererseits chiffreartig eintreten mag.

Neben der ‚Form‘ der Bezüge ist aber besonders ihre Bedeutung oder ‚Funktion‘ von Interesse. Die wichtigste Funktion der Bezugnahmen ergab sich aus der Selbstreflexion im Sinne einer immanenten Werkgeschichte durch die Spiegelung anderer Werke bzw. einer Art textinhärenten Literaturgeschichtsschreibung zur Verortung der eigenen literarischen Position. So etwa war der Bezug zu Kleists *Bettelweib von Locarno* im *Fräulein von Scuderi* zu verstehen als ein impliziter Verweis auf ein literarisches Paradigma des Widersprüchlichen (Kleists *Bettel-*

³ Desalm (1930), S. 68.

weib), das zur Berufung auf das Kleistsche Erzählmodell der Brüchigkeit als Vorbedingung des eigenen Textprogramms zitiert wird, mag dies vonseiten des ‚empirischen Autors‘ nun bewusst oder intuitiv geschehen. In der Bezugnahme auf Werke anderer Gattungs- oder Kunstformen, wie Theater, Oper oder Gemälde, war zudem der Wille zur Durchbrechung des narrativen Rahmens und zur inhärenten Transgression medialer Grenzen zu erkennen, der sich entschieden destruktiv auf die Einheit des eigenen Werks auswirkt. Insgesamt entspricht die selbstreflexive Funktionsebene der Bezugnahmen in etwa dem von Heide Eilert an der Literatur des ‚Fin de siècle‘ beobachteten „Einsatz“ der „zitativen Verfahrensweisen“ auf der „Ebene der Autor/Text-Leser-Kommunikation“, im Gegensatz zu ihrem Einsatz auf der „Figuren-/ Handlungsebene“.⁴ Dabei kann bei Hoffmann jedoch aufgrund der Kryptik, Verdecktheit und vielfältigen Verflochtenheit der Bezüge kaum noch von einer „Kommunikation“ mit dem Leser die Rede sein. Diese erscheint letztlich nicht mehr als das Ziel des Textes, der allein die ‚Übertölpelung‘ des Lesers inszeniert und auf eine eigentliche Kommunikation mit ihm verzichtet.

Neben der rein selbstreflexiven Bedeutung der Bezugnahmen war mancherorts auch eine inhaltliche Funktion auszumachen, nämlich dort, wo die Bezüge als selbstreflexive Formen zugleich imstande waren, auf die Handlungsebene bzw. auf die „Figuren-/ Handlungsebene“ zurückzustrahlen. Dabei hat sich ergeben, dass die Bezugnahmen in den Erzählungen durch das zitative Eindringen des latenten Textes (der ‚Vorlage‘) auf inhaltlicher Ebene, also dort, wo die Bezüge auf die Handlungsebene zurückwirken, mit auffallender Konsequenz gerade nicht zu einer Bekräftigung der manifesten Rede, d.h. der expliziten Behauptungen der Figuren wie des Erzählers, beitragen. Im Gegenteil, sie stehen grundsätzlich im Widerspruch zu dieser Rede, da sich die Inhalte des zitierten Textes bzw. des zitierten Fragments aus diesem Text in einem semantischen Konfliktverhältnis zur manifesten Rede des zitierenden Textes befinden: Die Zitatfragmente sind von ihrem ursprünglichen Zusammenhang her mit Bedeutungen aus älteren und tieferen Sinnschichten belastet, die nicht etwa in Einklang, sondern in scharfem Kontrast zu der neuen Umgebung stehen, wo sie dadurch als immanente Fremdkörper erscheinen. So wird etwa die Behauptung des Erzählers vom „ehrlichen Baptiste“ im *Fräulein von Scuderi* (784) schon durch die im Namen enthaltene Anspielung auf den „Schurken“, Verbrecher und Vergewaltiger aus Lewis’ Roman *The Monk*, wo nicht revidiert, so doch in eigenartiger Weise kompromittiert. Etwas Vergleichbares hat die Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa im Blick auf das musikalische Zitat unter der Funktion der „Parodie“ beschrieben: „Die Funktion des musikalischen Zitats als Parodie besteht in antithetischen Zusammenstellungen, die entweder das Zitat oder seine Umgebung in gewissem Sinne ‚kompromittieren‘ und das Paradoxe der Zusammenstellung hervorheben“; dabei „irisiert das Zitat“, wie Lissa darlegt, „nach zwei Seiten: auf das ursprüngliche Werk, aus dem es stammt, und auf das neue, in dem es in einer neuen Rolle auftritt“.⁵ Zwar trifft

⁴ Eilert (1991), S. 347.

⁵ Lissa (1966), S. 373. – Vgl. in ähnlichem Sinne in Bezug auf E.T.A. Hoffmann

für Hoffmanns Erzählungen der Begriff der reinen „Parodie“ kaum jemals zu, doch entspricht die Verfahrensweise, selbst bei anderen Absichten, weitgehend der von Lissa beschriebenen: Auch in Hoffmanns Texten waren gerade solche „antithetischen Zusammenstellungen“ zu beobachten, die die Narration „kompromittieren“ und das Paradoxe der Zusammenstellung hervorheben“, wobei hier durchgängig die Tendenz zu erkennen war, dass der Text durch die kontrastiven Zitate nicht auf das ursprüngliche Werk, sondern auf die eigene Umgebung „irisiert“, d.h. dass er nicht den Vorgänger, sondern sich selbst kompromittiert. An den wenigen Stellen, wo überhaupt von einer „Parodie“ die Rede sein konnte, war demnach – abgesehen von einer Bibelparodie („Jubelgeschrei“) und einer Bibeltravestie („Skorpionchen“) in *Doge und Dogaresse* – nicht das fremde, sondern das eigene Werk Ziel des Angriffes. So wirkt sich der parodistische Vergleich zwischen dem Fräulein von Scuderi und Schehrezâd aus den *Tausendund-ein Nächten* nicht etwa gegen die fernöstliche Märchenerzählerin, sondern gegen die eigene Titelheldin aus, die neben der sinnlichen Schehrezâd doch eher alt aussieht, so wie auch der Verweis auf Molières *Précieuses ridicules* parodistisch auf die eigene Titelfigur abfärbt und diese durch die immanente Anspielung gleichfalls dem Lächerlichen preisgibt. In all den anderen Fällen jedoch reicht der Begriff der „Parodie“ als Beschreibungsfigur nicht aus, da durch die Selbstkompromittierung zuletzt etwas sehr viel Komplexeres bewirkt wird, nämlich die innere Zersetzung des eigenen Textes wie die Unterminierung der Figuren- und Erzählerrede.

Hier muss sich zunächst allerdings noch eine Überlegung anschließen, die grundsätzlich die ‚Richtung‘ des zitativen ‚Irisierens‘ betrifft und die bisher, d.h. in den Textanalysen, stillschweigend vorausgesetzt wurde. Es konnte nur dort von einer ‚kompromittierenden‘ Rückwirkung des latenten Textes auf die Handlungsebene des eigenen Textes ausgegangen werden, wo diese – der Chronologie der inneren Textlogik nach⁶ – an sich schon brüchig und uneindeutig war, d.h. wo ein Bruch bzw. eine Unbestimmtheitsstelle in der Erzählung erst Raum geschaffen hat für einen zusätzlichen, durch das Zitatfragment hineingebrachten Zweifel an der manifesten Darstellung, was allerdings aufgrund der hochgradigen Ambivalenz der Gesamttextur tatsächlich häufig der Fall war. So etwa wirkt in dem genannten Beispiel die Figur Baptiste ohnehin, d.h. auch ‚vor‘ dem Vergleich mit Lewis’ *Monk*, schon uneindeutig, weshalb die Einbeziehung des kontrastiven Verweises die Zweifel an der ‚wahren‘ Stellung des Charakters letztlich nur vermehrt und verschärft. Dort aber, wo das Handlungsgefüge der Erzählung an dem

auch Meyer (1967) [1961], S. 118, wo es über den immanenten Vergleich des Prinzen Hektor im *Kater Murr* mit Tamino aus Mozarts *Zauberflöte* heißt: „Gerade weil sie durch nichts miteinander vergleichbar sind, soll von dem edlen Jüngling Tamino her [...] grelles Licht auf die Verworfenheit des Prinzen fallen. Zielscheibe der Ironie ist natürlich Prinz Hektor, nicht Tamino; aber es ist unverkennbar, daß auch letzterer („sein prinzlicher Kollege“) durch die Ironisierung in Mitleidenschaft gezogen wird.“

⁶ Diese muss indessen nicht der Chronologie der äußeren Lektüre entsprechen.

entsprechenden Punkt keine Unbestimmtheitsstelle aufwies, war auch keine kompromittierende Rückwirkung des Kontrastzitates auf die Inhaltsebene der eigenen Erzählung festzustellen, vielmehr verlagerte sich der aus dem zitativen Konfliktverhältnis entstandene Widerspruch auf die rein selbstreflexive Ebene, wo er sich schließlich in der Abgrenzung von einem literarischen oder geistigen Paradigma entlud. Die konfliktuöse Situation wurde in diesen Fällen also nicht auf der Handlungsebene, sondern allein auf der Ebene der Selbstreflexion ausgetragen. So zum Beispiel hätte man gewiss auch versuchen können, das *Ofterdingen*-Zitat im *Fräulein von Scuderi* auf inhaltlicher Ebene, und zwar in umgekehrter Richtung, zu deuten, nämlich als einen revidierenden Hinweis darauf, dass Cardillac womöglich – entgegen der manifesten Darstellung der Erzählung, dafür aber im Einklang mit Novalis' Bergmann – dennoch „ein frohes und heitres Leben“ in innerer „Ruhe“ (Nov 290) geführt habe. Dies wäre letzten Endes jedoch völlig abwegig gewesen, da wir bei Cardillacs direktem Auftritt in der Erzählung ja schließlich selbst zu unmittelbaren Zeugen seiner fundamentalen „Unruhe“ (833) werden und da an seinem Tod doch wohl ebenfalls kein Zweifel besteht. Hier ‚irisiert‘ die Bezugnahme demnach in die andere Richtung: Cardillac wird durch den Vergleich mit dem Bergmann nicht etwa ‚geheilt‘, die Revision wirkt also diesmal nicht gegen Hoffmanns eigene Figur, sondern der Goldschmied erscheint, umgekehrt, als radikales Negativ des Bergmanns im Sinne einer Verneinung und damit auf selbstreflexiver Ebene als Signum einer drastischen Abkehr vom romantischen Literatur- und Weltmodell des Novalis. Ähnliches geschieht auch bei den Bibelbezügen und den Rekursen auf die religiöse Vorstellungswelt, deren inneres Konfliktpotential sich nicht etwa zugunsten einer ‚Heilung‘ des Textes und seiner Widersprüche auflösen bzw. ‚erlösen‘ lässt, sondern umgekehrt gerade im Zeichen einer Negation der religiösen Sinngehalte und einer Verweigerung ihrer Glaubensangebote vollzogen wird.

Andernorts hingegen war in der Tat eine kompromittierende Rückwirkung der Zitate auf die Figuren- oder Handlungsebene des eigenen Textes zu beobachten. Auffallend war, wie angedeutet, dass die Bezugnahmen auf inhaltlicher Ebene systematisch in aggressivem Widerspruch zur Perspektive der Figuren wie des Erzählers standen und diese dadurch zu zerstören oder aufzulösen drohten, in jedem Falle aber irreparabel beschädigten, wo der Text ohnehin schon rissig war. So etwa wird im *Fräulein von Scuderi* durch die Zitation von Kleists *Erdbeben in Chili* ein Subtext aufgerufen, der die an sich schon brüchige ‚Liebesgeschichte‘ aus Hoffmanns Erzählung nur umso vehementer infrage stellt: Mit der verdeckten Anspielung auf das brüchige, zerstörte ‚Liebesglück‘ bei Kleist wird Madelons träumerischer Ausblick – „Nun ist alles gut“ (840) – auch auf der allusiven Ebene des impliziten Textvergleichs seiner absoluten Gültigkeit enthoben. Die Bezugnahme arbeitet somit gegen die Figurenperspektive. Ähnliches hat Heide Eilert an der Literatur um 1900 festgestellt, wo sie in der „Selbstreflexion“ die „erweiterten Funktionen des Kunstzitats an der Schwelle zur Moderne“ sieht. In Bezug auf Arthur Schnitzlers Novelle *Fräulein Else* (1924) und die dortige Zitation von Robert Schumanns Klavierzyklus *Carnaval* führt Eilert an, dass durch die „Einblendung von Schumanns Klavier-Zyklus“ in Schnitzlers Text „eine zweite Hand-

lungsebene“ geöffnet werde, „auf der die Wunschträume und Fieberphantasien des jungen Mädchens in Maskenspiel und Karnevalsscherz überführt erscheinen“, sodass Eilert im Rückblick festhält, dass die Bezugnahme „eine wirksame Kontroll- und Korrekturfunktion“ darstellen könne, „wenn die beim Leser freigesetzten Assoziationen oder Konnotationen die Eigendeutungen der Figuren unterlaufen, sie anders perspektivieren oder ganz aufheben“. ⁷ In den hier untersuchten Erzählungen E.T.A. Hoffmanns werden jedoch nicht allein die Figurenperspektiven durch die spezifischen Bezugnahmen auf einer zweiten, latenten Handlungsebene unterlaufen, sondern auch die Erzählerrede. Durchgehend war dies bei den historiographischen Quellenbezügen der Fall, deren Hinzuziehung den Erzählerbericht, die Darstellungen des angeblichen ‚Historikers‘, nicht etwa bekräftigt, sondern permanent diskreditiert, wobei die Bezüge systematisch gerade nicht auf geschichtliche ‚Eindeutigkeit‘ zielen, sondern auf historisch unsicheres Gebiet führen, was zuletzt auf die Erkenntnis hinausläuft, dass „Geschichte“, in jenem konstitutiven Doppelsinne von „Historie“ und „Erzähltem“, an sich bereits uneindeutig ist. Derselbe subversive Mechanismus war auch bei den anderen Gruppen von Bezugnahmen zu beobachten. So zeugen beispielsweise noch die permanenten Selbstverweise in *Doge und Dogaresse*, die Spiegelungen innerhalb des Textes, von einer Entmächtigung des erzählenden Subjekts. Die durch die Bezüge bewirkte Subversion der Erzählerrede als konsequentes Textverfahren führt zu einer Beobachtung, die die Einzelanalysen nur in verstreuten Bemerkungen zur Sprache brachten, welche sich nun aber zu einem Gesamtergebnis zusammenfassen lässt. Es geht um den Entstehungsort der Bezugnahmen.

Da sich keine Hinweise auf ein Zustandekommen der Zitate auf der Erzählerebene finden lassen und die verschiedenen Bezüge systematisch gerade gegen die Darstellungen des Erzählers arbeiten, ist an dieser Stelle festzuhalten, dass die Bezugnahmen in den beiden Texten nicht etwa auf der Ebene des Erzählers entstehen, sondern auf der Ebene des ‚Gesamtwerks‘ zu verorten sind. Mit anderen Worten: Nicht der Erzähler ist für die Zitate und Verweise verantwortlich, sondern allein der ‚Autor‘ bzw. der Text selbst in jenem Sinne, als der Textbegriff das Bewusste wie auch das möglicherweise Unbewusste der Autorinstanz umfasst. Die Zitate werden nicht dem Erzähler in den Mund gelegt, vielmehr tritt immer wieder seine profunde Unkenntnis der ‚Quellen‘ zutage, deren Hereinspielung er dann letzten Endes zum Opfer fällt. Dadurch nun, dass der Erzähler in den beiden Texten als Repräsentant einer auktorialen Gesellschaftsordnung inszeniert wird, nämlich als ein Vertreter sowohl der weltlichen als auch der geistlichen Instanz (Adel/Fürst und Kirche), erlangt die beobachtete Subversion der Erzählerrede schließlich auch eine sozialpolitische Dimension. Erneut liefert die Musikwissenschaft bzw. die Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Literatur und Musik den wohl treffendsten Vergleichspunkt für solch ein subversives Werksystem.

⁷ Eilert (1991), S. 334 u. S. 347.

In einem Aufsatz zum Verhältnis von „Wort und Ton“ in Mozarts Oper *Don Giovanni* unterscheidet Steven Paul Scher im Anschluss an Wolfgang Hildesheimers „zwei Ebenen“-Modell („deskriptiv“ vs. „kontrapunktisch“) hinsichtlich Mozarts musikalischer Umsetzung von Da Pontes Libretto „drei grundlegende Vertonungsstrategien“, nämlich: „Analogie, Subversion und Transzendenz“.⁸ Hier in diesem Zusammenhang ist besonders die zweite Strategie von Interesse. Als ein Beispiel für die Subversion des Textes durch die Musik führt Scher Masettos Arie aus dem ersten Aufzug von Mozarts Oper an:

So z.B. subvertiert Mozart Da Pontes Text zu Masettos Arie „Ho capito, Signor si!“ (I,8) dadurch, daß er Masettos scheinbar harmlose, klassenbewußt unterwürfige Zeilen musikalisch in eine radikal herausfordernde Stellungnahme umfunktioniert, die deutlich ans Aufrührerische grenzt: Masettos Musik widerspricht seinen Worten und verstärkt damit seine eigentliche, unausgesprochene Intention.⁹

Dementsprechend interpretiert Scher die „Subversion“ in Mozarts Oper, den „Widerspruch von Wort und Ton“, als eine Form der „Distanzmanipulation“.¹⁰ Die von Scher herausgestellten Ebenen „Wort“ und „Ton“ bei Mozart sind im Grunde weitestgehend mit den an Hoffmanns Erzählungen beobachteten Bereichen „Erzählerrede“ und „Bezugnahmen“ vergleichbar, die ebenfalls konsequent im „Widerspruch“ zueinander stehen und zwischen denen sich ebenfalls ein subversiver Akt vollzieht, der auf eine „Distanzmanipulation“ abzielt, nämlich auf die manipulative Distanzierung vom eigenen Erzähler auf der Ebene der Bezugnahmen. Dabei geht bereits aus Schers Ausführungen hervor, dass dieses Subversive zugleich auch eine gesellschaftlich-politische Dimension beansprucht. Über den Begriff des Subversiven, den die Forschung des Öfteren auch mit Hoffmann in Verbindung gebracht hat,¹¹ schreibt Willi Huntemann:

Zu einem genaueren Sinn von Subversion in der Literatur kommt man, wenn man das Subversive an der ästhetischen Form bzw. der Schreibweise festzumachen versucht. Das muß das Subversive im geläufigen politischen Sinne keineswegs ausschließen. Paradigmatische Fälle dafür scheinen mir Schreibweisen zu sein, die unter Zensurbedingungen entwickelt wurden und sich ohne diese nicht adäquat verstehen lassen: Schreibweisen der Camouflage, der verdeckten Kritik an der bestehenden Ordnung, in Texten, die für den Zensor nichts Anstoßerregendes haben, aber zwischen den Zeilen – codiert in einem Subtext – dem, der zu lesen versteht, ihre Botschaft offenbaren.¹²

⁸ Scher (2004a) [1994], S. 426.

⁹ Ebd., S. 429.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. zu verschiedenen Aspekten des Subversiven bei Hoffmann: Orłowsky (1988); Kropf (1994); Essen (1998); Huntemann (1998); Frey (2004); Szczepanski (2004).

¹² Huntemann (1998), S. 131.

Dabei definiert Huntemann das Subversive generell als das „Verdeckte, Untergründige, nicht auf den ersten Blick offen zutage Liegende“.¹³ Was die Bedeutung des Konzepts betrifft, merkt Klaus Lubbers im Blick auf das „Subversive“ in der Zeit der „Romantik“ an, dass der Begriff schon im lateinischen Verb *subvertere* „sowohl im eigentlichen Sinn (,von unterst zu oberst kehren‘, ,umstürzen‘ [...]) wie in übertragener Bedeutung (,stürzen‘, ,vernichten‘ [...])“ enthalten sei.¹⁴ Lubbers geht davon aus, dass sich bei der Untersuchung der ‚Romantik‘ auf subversive Züge hin ein „Teil der uns bekannten romantischen Produktion aus dem Ensemble herauslösen“ würde, aber: „Wie groß dieser Anteil ist, lässt sich derzeit allenfalls vermuten, da dieser Frage erst noch nachzugehen wäre“; dabei bestehe insgesamt ein Wechselverhältnis zwischen subversivem Schreiben und einem zumeist ausgeprägten „Zensursystem“, sodass subversives Denken, Schreiben und/oder Handeln „vor allem verdeckt“ vonstatten gehe und „immer auch politisch ist“.¹⁵ Zugleich halte der subversive Text aber durch „eine erzählerisch unverfängliche Textoberfläche die Möglichkeit nichtsubversiver Lektüre“ bereit: „Diese Oberfläche salviert den Autor; sie ist Bestandteil der subversiven Strategie. Das, was unter der Oberfläche liegt, wird leicht übersehen, zumal bei flüchtiger Lektüre“.¹⁶

Wenn in den beiden Hoffmannschen Texten der Erzähler als Repräsentant einer auktorialen Ordnung in seinen Machtansprüchen unterlaufen und in seinen Befugnissen eingeschränkt wird, da er nicht mehr mit der Stimme der ‚Wahrheit‘ spricht, dann könnte darin zugleich die Gestaltung eines revolutionären Akts gesehen werden, der im Narrativen vollzogen wird und letztlich auf das Außertextliche, Gesellschaftliche verweist. Hoffmanns literarische Texte wären in diesem Sinne als Kritik an einem auktorialen Gesellschaftsgefüge zu verstehen, die Subversion des Erzählsystems als Infragestellung der bestehenden sozialen wie metaphysischen Ordnung. Würde man demnach die zahllosen Umkehrungen und Subvertierungen in Hoffmanns Texten, die Zitate im Umkehrsinn wie die subversiven Bezüge, auf eine Revolution (wörtl. „Umkehrung“), auf einen Umsturz der gesellschaftlichen Verhältnisse deuten, könnte man hierin auch eine Erklärung dafür vermuten, warum die Bezugnahmen in den Erzählungen nur auf verborgenen Wegen zustande kommen; schließlich legt die gesamte Arbeit Zeugnis ab von einer systematischen Verdecktheit der Bezüge, die es erst mühsam aufzuspüren und freizulegen gilt: Nicht erst seit den Karlsbader Beschlüssen von 1819 war die Zensur ein mächtiges und wirksames Organ im reaktionären Preußen, bis E.T.A. Hoffmann durch die *Meister Floh*-Affäre zuletzt selbst in die Mühlen der Zensur geriet. Doch würde man letzten Endes viel zu kurz greifen, wollte man die beobachtete Problematik allein auf gesellschaftliche Aspekte reduzieren. Das

¹³ Ebd., S. 130.

¹⁴ Lubbers (2004), S. 16.

¹⁵ Ebd., S. 17.

¹⁶ Ebd., S. 18.

immanente Bezugssystem reagiert zwar *auch*, aber keineswegs *ausschließlich* auf sozialpolitische Bedingungen.

So lassen sich die spezifischen Textgebilde einerseits zwar durchaus auf die eingangs dargelegte Dreigestalt der Revolution beziehen. 1. Die sich selbst reproduzierenden Texte spiegeln in gewissem Maße Bedingungen der technokratischen Massen- und Warenindustrie wider, indem sie sich selbst als bloße Fabrikate, Replikate oder Duplikate ausweisen, die den Traum ihrer eigenen künstlerisch-schöpferischen (wie göttlichen) Einzigartigkeit widerlegen. 2. Die nahezu endlosen Verweise und Werkbezüge sind untrügliche Zeichen eines Sturzes in die Vielheit, der jeder Vorstellung von einer metaphysischen Einheit der Welt als eines gottgefügteten, heilen und ‚einen‘ Universums radikal entgegensteht. 3. Die Umkehrung der Verhältnisse und der Werte durch die spezifische Art der Zitationen verweist implizit auf einen gesellschaftlichen Umsturz und bedeutet unterschwellig eine Subversion im sozialpolitischen Bereich. Dabei ist jedoch das Bild vom realpolitischen Scheitern der Revolution, von der Aussichtslosigkeit revolutionärer Bestrebungen von vornherein in die Texte selbst schon mit hineingeschrieben; in ihnen wird eine grundlegende soziale Ausweglosigkeit wie die Vergleichbarkeit gesellschaftlicher Veränderungswünsche reflektiert.

Andererseits jedoch – und dies deutet sich auch im Metaphysischen (2.) bereits an – überschreiten die Textgebilde bei weitem das rein Gesellschaftliche, sie sind sehr viel mehr als ‚nur‘ Reaktion auf soziale Zwänge; andere Aspekte wurden in den übrigen Kapiteln ja schon dargelegt. Und schließlich geht selbst dort, im Blick auf die Gesellschaft, keine letzte Parteinahme aus den Erzählungen hervor: Auch aus dem politischen Bereich leitet sich kein Sinn, keine Eindeutigkeit mehr ab. Die Texte inszenieren allein das Scheitern einer Revolution, an deren Sinnhaftigkeit sie ohnehin nicht mehr glauben.

Dem muss sich noch eine weitere Überlegung anschließen, die sich verschiedentlich bereits im Vorangegangenen angedeutet hat. Wenn in dieser Arbeit der Begriff der rein empirischen „Autorinstanz“, des „Autorbewusstseins“ oder gar der „Autorintention“ weitestgehend ausgespart blieb und stattdessen durch den Begriff der „Textintention“ ersetzt wurde, so geschah dies, abgesehen von allgemein literaturtheoretischen Begründungen, konkret aus dem Verdachtsmoment heraus, dass in den Erzählungen neben der besagten ‚politischen‘ möglicherweise noch eine ganz andere Art der ‚Zensur‘ am Werke sei und dafür Verantwortung trage, dass die Bezüge nur unterschwellig und latent im Text vorhanden sind; es wäre dies die ‚Ichzensur‘ des Autors, die eine zusätzliche Erklärung für die Verdecktheit der Bezüge liefern könnte, die nicht an die manifeste Oberfläche dringen. Ob und, wenn überhaupt, bis zu welchem Grad in Hoffmanns Textarbeit, wie sie hier beschrieben wurde, jedoch Produktionen des Unterbewussten mit hineinwirken,¹⁷ wird niemals ganz zu klären sein. Fest steht nur, dass zwischen

¹⁷ Vgl. zur umgekehrten Fragerichtung, nämlich zu Hoffmann als Gestalter psychologischer Vorgänge, neben Freuds Aufsatz zum „Unheimlichen“ von 1919 (SF₄ 243-274) auch Kittler (1980) [1977], der den Autor E.T.A. Hoffmann in eine Linie mit

beiden Vorgängen immerhin gewisse Analogien auszumachen sind. Einige der wesentlichen Verfahren der Hoffmannschen Bezugnahmen – neben der „Entstellung“ besonders die „Verdichtung“ und „Verschiebung“ sowie die „Umkehrung“ und die „Inkohärenz“ oder Absurdität – entsprechen den von Freud beobachteten Mechanismen der Traumarbeit und den Prozessen des Unterbewusstseins, wie sie in der *Traumdeutung* beschrieben sind.¹⁸ Ganz gleich, wie es sich damit aber nun auch weiter verhalten mag, der entscheidende Unterschied besteht in jedem Falle darin, dass sich Hoffmanns Texte im Gegensatz zu den Bildern des Unterbewussten in der Deutung der Freudschen Psychoanalyse nie zu einer eindeutigen Lösung der Inhalte entschlüsseln lassen.

Eine dritte mögliche Hypothese hinsichtlich der Verdecktheit der Bezüge wäre – neben der politischen und der psychologischen ‚Zensur‘ – schließlich die, dass der empirische Autor Hoffmann den radikalen Bruch mit der Tradition bewusst im Verborgenen gehalten habe, um die Leserschaft mit seiner drastischen Art der Normverletzungen und Regelverstöße nicht direkt vor den Kopf zu stoßen und auf diese Weise nicht alle Gunst des Publikums zu verlieren, sondern die Brüche und Bezüge gleichsam ‚schleichend‘, ‚übertölpelnd‘ einzubringen, sich dadurch aber hintergründig umso mehr – und nicht ohne Bitterkeit – über den Geschmack des Publikums zu mokieren, den die Werke zwar zu bedienen vorgeben, in Wirklichkeit aber ganz und gar betrügen.

Was den Grund für die Verdecktheit der Bezüge betrifft, bleibt es jedoch bei solchen Hypothesen. Über den Bereich des bloß Spekultativen gelangt man in dieser Frage schließlich nicht hinaus.

4.2 „Der Traum/Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer“: Goya und die Folgen der Aufklärung

In der eingangs erwähnten Studie zu den Dramen Lessings und Kleists geht Renate Homann davon aus, dass die von ihr festgestellte „Selbstreflexion der Literatur“ eine Folgeerscheinung der Aufklärung des 18. Jahrhunderts darstelle, aus deren Erkenntnissen jene „Selbstreflexion“ notwendigerweise habe hervorgehen müssen: Mit Hegels ‚Satz vom Ende der Kunst‘ sei, im Umkehrschluss, eine Epoche gekennzeichnet worden, in der die Vorstellung von einer Harmonie und Ganzheitlichkeit der Welt und damit auch die Gültigkeit einer „schönen“ Kunst unwiederbringlich der Vergangenheit angehört habe und in der die „ästhetische“ Literatur, anders als die „naive“ und entgegen Hegels Forderung nach einer Äs-

Sigmund Freud und Jacques Lacan stellt. Zum Zusammenhang von Literarischem und Psychologischem in Hoffmanns Werk noch Lindner (2001).

¹⁸ Vgl. jeweils SF₂ 151-176: „Die Traumentstellung“ (IV); SF₂ 282-304: „Die Verdichtungsarbeit“ (VI,A); SF₂ 305-308: „Die Verschiebungsarbeit“ (VI,B); sowie z.B. SF₂ 324: „Die Umkehrung, Verwandlung ins Gegenteil, ist übrigens eines der beliebtesten, der vielseitigsten Verwendung fähigen Darstellungsmittel der Traumarbeit“; und SF₂ 413-429: „Absurde Träume“.

thetik des Schönen,¹⁹ fortan gezwungen gewesen sei, zugleich den uneinheitlichen Zustand der Weltverhältnisse und sich selbst zu reflektieren – durch immanente Kommentare über ihre eigene ‚Verfassung‘ wie durch Verweise auf andere Werke als Paradigmen der Literatur.²⁰

Im Laufe der hier durchgeführten Untersuchungen ist nun immer deutlicher zutage getreten, dass E.T.A. Hoffmanns Werk sich ebenfalls in diesem Spannungsfeld bewegt. Wenn im Vorangegangenen also immer wieder von einem Zustand des „nicht mehr“ die Rede war, so lässt sich dieser auch, wenngleich nicht allein, als ein ‚nachaufklärerischer‘ verstehen. Aus den Ergebnissen der Aufklärung folgt die Einsicht einer Unzugänglichkeit und Nichterkennbarkeit der Welt an sich, die als ‚Kant-Krise‘ weniger unter theoretischer als vielmehr unter literarisch vermittelter Form, nämlich über die Texte Heinrich von Kleists, schließlich auch Eingang in die Werke E.T.A. Hoffmanns findet und die in die unumgängliche Feststellung von der Brüchigkeit der Welt mündet. Die Folgen der Aufklärung des 18. Jahrhunderts, die das Bild ihrer eigenen Verzweiflung von Beginn an mit sich trug, finden eine adäquate Ausdrucksform in jener gescheiterten „Aufklärung“ (831) im *Fräulein von Scuderi*, die letztlich nicht mehr zu einer gültigen ‚Lösung‘ des Falles und damit einer ‚Wahrheit‘ führt, sondern gerade die Vorstellung eines letzten Sinnes und somit die Möglichkeit einer Erlösung von den Widersprüchen radikal negiert. Von kaum einem Werk wird jene andere Seite der Aufklärung, die aus dem Vernunftglauben hervorgegangene Skepsis und Zerrissenheit angesichts eines Fremdem, Ungeheuren, prägnanter formuliert als von dem berühmten Capricho Nr. 43 (publ. 1799) des spanischen Malers Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828). Ein Schlafender, den Kopf auf seinem Schreibtisch, wird von fremdartigem Getier umflogen. Auf der Seite des Schreibtischs ist die Inschrift zu lesen: „El sueño de la razon produce monstruos“ (Abb. 17). Schon sprachlich ist das Werk von einer tiefen Ambivalenz geprägt, indem der spanische Satz aufgrund der Mehrdeutigkeit des Wortes „sueño“ eine doppelte Lesart aufzwingt: „Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer“ / „Der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer“. Letzteres ließe sich also auch lesen als: „Der Traum von der Aufklärung zerrt Ungeheuerliches ans Licht“. Eine Bildambivalenz liegt zudem darin, dass die Körperstellung des Mannes, so scheint es doch, ebenso als Haltung der Verzweiflung, statt als Position des Schlafers, gedeutet werden könnte.

Über jenes Capricho Nr. 43 nun äußert Wilhelm Fraenger in einem 1921 gehaltenen Vortrag zu E.T.A. Hoffmann und Francisco de Goya: „Diese skurrile Zeichnung Goyas könnte als sinnbildhaftes Titelblatt vor den gesamten Schriften stehen, die uns Ernst Theodor Amadäus Hoffmann hinterlassen hat“.²¹ Als Verbindung zwischen den beiden „wahlverwandten Zeitgenossen Hoffmann und Goya“ betrachtet Fraenger vor allem die „negative Groteske“: „Die Wesensart der negativ grotesken Kunst bezeichne ich als *labyrinthisch*. Das Bild verharrt in ei-

¹⁹ Vgl. dazu auch Hegels Hoffmann-Urteil unter Punkt 1.3.1.3.

²⁰ Vgl. Homann (1986).

²¹ Fraenger (1995) [1921], S. 178.

ner tückischen Verhaltenheit. Es taucht als großes Rätsel vor uns auf, dessen Sinn zu entziffern uns unmöglich ist, und das uns schrittweise immer tiefer in seine abgründige Tiefe hineinzieht“.²² Zuletzt seien beide, Hoffmann wie Goya, Künstler, die „zu keinem harmonischen Ausgleich mit der Weltgesamtheit kamen“.²³ Verknüpfungen und Gemeinsamkeiten zwischen Francisco de Goya und E.T.A. Hoffmann sieht auch Lothar Pikulik. Goya, schreibt er, gebe „eine andere Aufklärung und gleichzeitig Aufklärung des ‚Anderen‘“: „Auf dieser Stufe der Erhellung eines tiefgründigen Dunkels treffen sich Aufklärung und Romantik – oder anders gesagt: In dieser Hinsicht ist auch die Romantik Aufklärung. Die Enthüllung der ‚Nachtseite‘ des Menschen, besonders im Werk E.T.A. Hoffmanns, offenbart die Macht destruktiver Triebe“.²⁴ Beiden gemein ist schließlich auch der Rückgriff auf die Kunstform Capriccio, deren inhärente ‚Modernität‘ in der Kunstwissenschaft schon besprochen wurde.²⁵

Wenn Francisco de Goya heute mehr und mehr als entscheidender Wegbereiter der ‚Moderne‘ betrachtet wird,²⁶ weil in seinen Bildern Zerklüftungen und Brüche, Raumzerfall und Disproportionen zu beobachten sind, weil seine Gestalten ins Kolossale wachsen oder ins Nichtige verschwinden, weil seine Themen das Ausgeliefertsein des Menschen und die alles durchdringende Erfahrung von Fremdheit, Vereinzelung und Entwurzelung sind, weil seine Weltgestalt im Umsturz der Verhältnisse liegt und sein Darstellungsmittel die Auflösung der Zentralperspektive ist, wenn schließlich also sein gesamtes Werk von einem elementaren Krisenbewusstsein zeugt, dann ist damit mehr als ein Bezugspunkt zwischen ihm und seinem Zeitgenossen E.T.A. Hoffmann angezeigt, dann ist damit ein geradezu überragendes Analogieverhältnis gegeben. Selbst die Zentralperspektive wird in Hoffmanns Texten aufgelöst, wenn der Erzähler nicht mehr mit der Stimme der Wahrheit spricht.

Über eine reine Analogie hinaus lässt sich jedoch schließlich auch eine konkrete Genealogie zwischen Goya und Hoffmann entdecken.²⁷ So ist etwa in dem im vorigen Abschnitt bereits zitierten Passus aus Hoffmanns Erzählung *Der Zusammenhang der Dinge* ein gezielter Verweis auf Goya verborgen, und zwar auf ebenjenes Capriccio Nr. 43, das Peter-Klaus Schuster wegen seiner Inkommensurabilität bzw. seiner ‚Unausdeutbarkeit‘ als „Sinnbild der Moderne“²⁸ ansieht. Denn wenn es in Hoffmanns Erzählung gerade an jener Stelle, wo von dem „spa-

²² Ebd., S. 180 [Hervorhebung im Original].

²³ Ebd., S. 204.

²⁴ Pikulik (1997), S. 81.

²⁵ Vgl. Mai/Rees [Hg.] (1998).

²⁶ Vgl. etwa Licht (1985) [engl. 1979]; Licht (2001) [span. 2001]; Hofmann (2003); Schuster/Seipel/Mena Marqués [Hg.] (2005); Hagen/Hagen (2007); sowie auch Köppen (1999).

²⁷ Zu dem Begriffspaar Analogie/Genealogie im Hinblick auf zwischentextliche Beziehungen vgl. Detering (2000).

²⁸ Schuster (2005).

nischen Freiheitskriege“ die Rede ist (SW₄ 1078), den ja auch Goya auf seinen Bildern so schreckensreich gestaltet hat, ausdrücklich heißt, dass die ‚Erschütterung‘ („erschüttert“) der „tiefsten Tiefe“ „das Ungeheure“ „gebar“ (SW₄ 1078), dann ist dies doch eine geradezu wortwörtliche Übersetzung von Goyas programmatischer Inschrift auf dem Capricho Nr. 43. Durch die Anspielung auf Goya weist Hoffmanns Textwerk auf seine eigene Position in einer künstlerischen Reihe hin. Das Goya-Zitat legt selbst die Verbindung nahe, stellt Zusammenhänge her, expliziert und reflektiert das eigene Modell und trägt dadurch dezidiert programmatischen Charakter. Man könnte zugespitzt behaupten, dass Hoffmann dasjenige in seinen literarischen Werken gestaltet, was Goya durch seine Bilder wiedergibt, und dies sind auch: die unumgänglichen Konsequenzen einer Aufklärung, deren erschütternde Erkenntnisse mit einmal nicht mehr rückgängig zu machen waren.

4.3 Hoffmann und Kleist

Als wichtigste innerliterarische Verbindungslinie hat sich im Laufe der Textanalysen diejenige zwischen E.T.A. Hoffmann und Heinrich von Kleist herausgestellt. In vielerlei Hinsicht führen Hoffmanns Erzählungen auf das Werk des Vorgängers zurück. Auf zahlreiche Gemeinsamkeiten und Übereinstimmungen, aber auch auf konkrete ‚Anlehnungen‘ und Motivrückgriffe hat bereits Wilhelm Orth in seiner vergleichenden Studie zu Kleist und Hoffmann hingewiesen;²⁹ und mit der Zeit hat die Forschung noch manch anderes Tertium Comparationis herausgearbeitet.³⁰ Hier hingegen hat sich eine Verbindung zwischen den beiden Autoren nicht allein über Themen- oder Motivvergleiche, sondern über eine immanente und selbstreflexive Poetologie angezeigt, d.h. über eine Art implizite, in die Erzählungen selbst mit hineingeschriebene Literaturgeschichte: Durch das Zitat verweisen E.T.A. Hoffmanns Texte an vielen Stellen auf Heinrich von Kleist und berufen sich damit auf den Vorgänger, in dessen literaturgeschichtliche Nachfolge sie sich durch ebendiesen Akt der Autoreflexion selbst stellen. Virulent wird dieses Verfahren gerade an jenen Stellen, die, sowohl bei Hoffmann als auch bei Kleist, von der Brüchigkeit des Textes wie der Welt zeugen. Bedeutsamkeit erlangt es also gerade dort, wo Heinrich von Kleist, wie Hans Dieter

²⁹ Vgl. Orth (1920).

³⁰ Vgl. etwa zuletzt noch zur Gewalt der Musik bei Hoffmann und Kleist Gess (2006), S. 313-356; zum „Unfall“ in beider Werk Lieb (2006), die überdies im Unfall eine „paradigmatische Figur für literarisches Schreiben der Moderne“ (S. 42) sieht; zum „Tanz des Selbst“ bei Kleist, Hoffmann und Heine sehr ertragreich Ruprecht (2006), zusammenfassend S. 138: „The new movement proposed by the writers is [...] always linked to the disturbing forces of sexuality, of instability of identity, and of death that threaten any sense of security. [...] By engaging with the cultural discourse of dance, the authors thus show post-Kantian subjectivity in a crisis both unsettling and productive“.

Zimmermann es formuliert, als „der Prototyp des modernen Schriftstellers“ erscheint in „dieser Zeit um 1800, in der“ – so Zimmermann – „unsere moderne Literatur beginnt“.³¹

Neben den Gemeinsamkeiten sind jedoch auch wesentliche Unterschiede zwischen den Werken beider Autoren auszumachen, denen Raum zu geben hier nun der Ort sein mag. E.T.A. Hoffmanns ‚Nachfolge‘ Heinrich von Kleists kann schließlich nicht im Sinne einer epigonalen ‚Nachschöpfung‘ oder gar ‚Nachahmung‘ verstanden werden,³² sondern ganz im Gegenteil im Sinne einer konsequenten Fortschreibung und Weiterführung. Dabei scheint E.T.A. Hoffmanns Welt letzten Endes ungeordneter und chaotischer als diejenige Heinrich von Kleists. Der Unterschied zu Hoffmann zeigt sich nicht nur an Kleists Sprache, den eisernen, gleichsam unabwandelbaren Sätzen des Kleistschen Textes. Der Gegensatz zieht sich auch hinein bis in die konkreten Verfahrensweisen der Textkonstitution wie den Umgang mit und die Verweisung auf andere Werke, Texte, Elemente. Sowohl Renate Homann als auch Louis Gerrekens stellen unabhängig voneinander fest, dass es auf der Ebene der Selbstreflexion der Literatur bzw. auf der Ebene der alludierenden Bildlichkeit – was in etwa der hier dargestellten Ebene der (selbstreflexiven) Bezugnahmen entspricht – in Kleists Werk letzten Endes zumindest zu einer partiellen Aufhebung jener Widersprüche kommt, die auf der Handlungsebene, d.h. der Figuren- oder Werkebene bzw. der Ebene der referierten Sachverhalte, eingetreten sind. So konstatiert Homann in Bezug auf die Rechtssprechung in Kleists Lustspiel *Der zerbrochne Krug*:

die Verwirrung ist vollständig. Entscheidend ist, daß diese Verwirrung [...] auf den Ebenen der Figuren und des Werks nicht aufgelöst wird; sie wird vielmehr hier konsequent entfaltet und bewußt unentwirrt gelassen, um gerade von den Widersprüchen und Ungereimtheiten auf der Figuren- und der Werk-Ebene auf die dritte Ebene, die der Selbstreflexion der Literatur, zu verweisen. Denn allein auf dieser Ebene soll sichtbar werden, weshalb auf der Figuren- und der Werk-Ebene die Verwirrung, das Chaos in der Rechtssprechung, gar nicht entwirrt werden kann.³³

Die „Widersprüche“, so merkt Homann weiter an, werden „erst in der literaturtheoretischen Semantik der dritten Ebene behoben“.³⁴ Zu gleicher Zeit bemerkt Louis Gerrekens in Hinblick auf Kleists *Familie Schroffenstein*:

Zum einen gibt es Widersprüche, die sich auf der Ebene der alludierenden Bildlichkeit klären lassen, zum anderen solche, bei denen ‚fehlerhafte‘ Darstellung

³¹ Zimmermann (1987), S. 450, S. 451.

³² Auf der Ebene der Komposition sind Vorwürfe dieser Art durch den heutigen Inter-
textualitätsbegriff ja ohnehin weitgehend beseitigt worden, vgl. dazu auch Punkt
1.2.1.1.

³³ Homann (1986), S. 245f.

³⁴ Ebd., S. 277, dort Anm. 84.

die Bezugnahme auf Sachverhalte provoziert, welche über die Handlung hinausweisen.³⁵

Und in Bezug auf einige unlogisch scheinende Dialoge des Dramas und deren geheime ‚Quelle‘, Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen*, ist zu beobachten: „Logischerweise löst das Rätsel sich, wenn man diese ‚Quelle‘ entdeckt und mit den problematischen Aussagen konfrontiert“.³⁶ D.h.: „Der Bruch im Dialog hebt sich in einer anderen, intertextuellen [...] Lektüre des Passus auf“,³⁷ sodass durch die Bezugnahme eine „Lösung“ der „Störungen im Text“ angeboten wird.³⁸ An anderen Stellen ist jedoch zugleich auch eine „Durchbrechung der Bilderketten“ auszumachen, sodass es mitunter zu einem „Bruch in der Verfahrensweise“ kommt,³⁹ nach welcher die Bilder ansonsten durcheinander folgend und stringent angeordnet sind. Auf der reflexiven Ebene scheint sich bei Kleist also zumindest ansatzweise und partiell der Versuch einer Heilung der Brüche abzuzeichnen, wenn auch diese Heilung nie gelingt. In Hoffmanns Erzählungen funktioniert dies genau umgekehrt. Hier ist die „Durchbrechung der Bilderketten“ nicht die Ausnahme oder der Einzelfall, sondern die Regel. Die Allusionen, Verweise und Bezugnahmen tragen prinzipiell nicht zu einer Linderung der Brüchigkeiten bei, im Gegenteil: Sie zielen systematisch gerade auf die Widersprüchlichkeit des Textes und steigern seine innere Zerrissenheit geradezu ins Unermessliche, ja es lassen sich Beispiele finden, wo – der Chronologie der äußeren Lektüre nach – der Keim des Zweifels durch die Hinzuziehung der Bilderketten allererst gelegt wird, sodass man durch die Bezugnahme überhaupt erst auf die eigentliche Verwirrung auf der Handlungsebene aufmerksam wird. Das bedeutet wohl in letzter Konsequenz: Die Brüchigkeit hat sich hier selbst der letzten, ohnehin nur mehr unvollkommenen Heilsbilder und -vorstellungen bemächtigt, während das Chaos zum neuen Weltgesetz, die Vielheit bereits zum Gestaltungsprinzip geworden ist. In diesem Sinne liefert Hoffmanns Werk eine Fortsetzung des Kleistschen Modells, da nunmehr auch der letzte Glaube endgültig der Vergangenheit anzugehören scheint.⁴⁰ Allgemeiner könnte man hierin wohl auch den Grund dafür vermuten, warum Kleists Werk noch verzweifelter, vernichteter wirkt: weil es offenbar auf eine letzte Form der Heilung hofft, die es doch schließlich nirgendwo mehr finden kann. Hoffmanns Texte hingegen fragen nicht mehr nach einer Einheit, sie gestalten keine Suche mehr, deren Scheitern bereits zu ihrer Voraussetzung gehört. Stattdessen sind sie durchsetzt von einer schmerzlich absurden Komik, die aus dem endgültigen Glaubensverlust hervorgegangen ist.

³⁵ Gerrekens (1988), S. 279.

³⁶ Ebd., S. 294.

³⁷ Ebd., S. 296.

³⁸ Ebd., S. 298.

³⁹ Ebd., S. 182, S. 183.

⁴⁰ Das heißt nicht unbedingt, dass diese ‚Fortsetzung‘ auch auf andere Zeiten oder andere Entwicklungszusammenhänge auszudehnen wäre.

Von E.T.A. Hoffmanns Werk aus führte eine zweite wichtige innerliterarische Verbindungslinie neben Heinrich von Kleist schließlich zu Ludwig Tieck.⁴¹ Damit stellt sich auch über den Weg der immanenten Literaturgeschichtsschreibung ein Dichterdreieck her, dessen Vertreter vieles miteinander verband. Tieck und Hoffmann, die zu den Ersten gehörten, die für Kleists Werk eintraten, schrieben selbst an einem Literaturmodell weiter, wie es Heinrich von Kleist in seinen Texten eröffnet hatte.

4.4 Das verlorene Zentrum

Wollte man nach einem Begriff suchen, der die Gesamtheit der an E.T.A. Hoffmanns Texten beobachteten Erscheinungen ohne allzu große Abstriche und Verengungen zu umschreiben vermöchte, so wäre ein solcher Begriff am ehesten in der Chiffre vom „Verlust des Zentrums“ zu finden, die nämlich in der Tat einige der wesentlichen Ergebnisse auf einen Nenner zu bringen scheint. In einer seit ihrem ersten Erscheinen im Jahr 1948 vehement diskutierten Studie zur bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts hat Hans Sedlmayr den Begriff vom „Verlust der Mitte“ herangezogen, um seiner Diagnose spezifischer künstlerischer Erscheinungsformen als Symptome und Symbole der Zeit Ausdruck zu verleihen. Sedlmayr geht von einer „ungeheueren inneren Katastrophe“ aus, die in den „Jahren und Jahrzehnten vor 1789“ in Europa eingesetzt habe: „Es treten“, so schreibt er, „im Gebiete der Kunst seit rund 1760 Erscheinungen auf, die es nie und nirgendwo in der Weltgeschichte gegeben hat. Mit so großer symbolischer Kraft sprechen sie von Erschütterungen im Inneren der geistigen Welt, daß es einmal unverständlich erscheinen wird, daß die Betrachtung der Kunst nicht sogleich alles verraten hat“.⁴² Was Sedlmayr in seiner Darstellung dann als „Verlust der Mitte“ beschreibt, lässt sich unter verschiedene Haupttendenzen bzw. „Symptomgruppen“ zusammenfassen: „Aussonderung ‚reiner‘ Sphären“, „Auseinandertreiben der Gegensätze“, „Neigung zum Anorganischen“, „Bodenlosigkeit“, „Zug zum Unteren“, „Herabsetzung des Menschen“ und überhaupt „Entmenslichung“, „Aufhebung des Unterschieds von ‚Oben‘ und ‚Unten““. Daneben treten auch bestimmte Einzelsymptome hervor, wie etwa die „Verlas-

⁴¹ Einen ersten Werkvergleich zwischen Tieck und Hoffmann zieht Jost (1969) [1921], der eine ganze Reihe von Textparallelen nachweist (*Runenberg/Falun, Elfen/Fremdes Kind* u.a.), allerdings mit einer anderen Sicht auf Hoffmann, zusammenfassend etwa S. 102: „Tieck verzichtet darauf, im Märchen zu erlösen, was im Leben nicht erlöst wird; ja gerade das Märchen dient ihm dazu, die Unmöglichkeit dieser Lösung zu erweisen, indem er zeigt, daß die Schuld nicht an den Dingen liegt, sondern an uns. Anders Hoffmann. Er sieht das Hindernis im Objekte, in der herabziehenden Materie. Wo dagegen der Geist herrscht, da ist Seligkeit. Darum können die aus dem Geiste geborenen Wunderwelten ihm wirklich die Stätte der Erfüllung sein. Hoffmann ist der glücklichere Träumer als Tieck“.

⁴² Sedlmayr (1998) [1948], S. 7.

senheit“ des Menschen auf den Gemälden Caspar David Friedrichs (*Kreuz im Gebirge*, *Die gescheiterte „Hoffnung“*) oder die Eigenmacht des Fragmentes in den Figurentorsi des Bildhauers Auguste Rodin.⁴³ In der Hinwendung zum „Chaotischen“ sieht Sedlmayr das Herabsteigen der Kunst in „eine Welt der Zersetzung, der Auflösung der Ordnungen, des Zufalls, eine Welt des Widerspruchs, des Widernatürlichen und Widernatürlichen“.⁴⁴ Der eigentliche Verlust der Mitte nun besteht für Sedlmayr in dem verlorenen Glauben an einen Gott, der, als einstiges Zentrum der geistigen Welt, aus dem Horizont der Kunst verschwunden sei. Dabei wertet Sedlmayr die von ihm diagnostizierten künstlerischen Erscheinungsformen aus einer theozentrischen Perspektive als „Fehlleistungen“ und „Entgleisungen“ der Kunst, als „Krankheit“ und „Störung“ und nur in diesem Sinne als Anzeichen von einem „Leiden der Zeit“.

Mit einer ganz anderen Sichtweise und ohne Rückgriff auf Sedlmayr stellt Werner Hofmann eine überwältigend ähnliche Problematik heraus. In seiner Darstellung zur Kunst zwischen 1750 und 1830 weist er gerade auf die „Dissonanzen und Widersprüche“ hin, „von denen die Epoche geprägt ist“, womit er Hegels Diagnose vom „entzweiten Jahrhundert“ zum programmatischen Begriff erhebt.⁴⁵ Hofmann legt einen „Paradigmenwechsel“ in der Malerei dar, „der sich an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert ankündigte“ und der sich wesentlich durch die Auflösung der „Zentralperspektive“ vollzogen habe.⁴⁶ Dies weist er an einer Reihe von Werken nach, „in denen sich die neue, polyfokale Bildrealität ankündigt“: „Sie verstoßen gegen die Regel des alleinigen Standpunkts, das Gebot der drei Einheiten und das Verbot der Realitätsmischung. Das geschieht unter dem Vorzeichen der Desintegration, bedeutet aber nicht nur Traditionsbrüche, sondern den Prolog einer neuen Bildrealität, in deren Komplexität die Moderne unseres Jahrhunderts eine ihrer Vorwegnahmen hat“.⁴⁷

Erstaunlich Analoges hat sich hier in dieser Arbeit für den Bereich der Literatur ergeben. In dieser Hinsicht kann der Verlust des Zentrums zugleich als gültige Chiffre über den Erzählungen E.T.A. Hoffmanns stehen, nicht im Sinne einer „Fehlleistung“, sondern einer radikalen und unumgänglichen Konsequenz, die mit innerer Notwendigkeit aus dem reflektierten Zustand der Weltverhältnisse hervorgeht. Hiermit sei noch einmal an das Labyrinth erinnert, das keine Mitte mehr besitzt und das zu keiner letzten Wahrheit, zu keiner „Heiligen Stadt“ im Inneren der Welt mehr führt. Das Textlabyrinth, dessen Zentrum nichts als die eigene Leere birgt, ist fortan dazu verurteilt, durch nahezu endlose Spiegelungen nur noch auf sich selbst und die Zerrissenheit der Welt zu verweisen, da ihm ein zentraler Sinn, auf den es einstmals hinführen versprach, abhandengekommen ist. Damit soll jedoch nicht der Vorstellung eines einzigen und alleinigen Ur-

⁴³ Vgl. ebd., resp. S. 114-117 u. S. 138-140.

⁴⁴ Ebd., S. 162.

⁴⁵ Hofmann (1995), hier S. 5.

⁴⁶ Ebd., S. 7.

⁴⁷ Ebd., S. 8f.

sprungs dieses Verlustes das Wort geredet sein. Vielmehr muss zuletzt wenigstens andeutungsweise der Verdacht ausgesprochen werden, dass möglicherweise auch zu anderen, früheren Zeitpunkten der Geschichte Symptome einer solchen Krise zu erkennen waren. So etwa macht Otto Friedrich Bollnow in seiner Studie zur Raumerfahrung des Menschen darauf aufmerksam, „welche umwälzende Veränderung des Raumgefühls sich zu Beginn unsrer Neuzeit vollzogen hat“.⁴⁸ Mit Bezug auf Sedlmayrs These vom „Verlust der Mitte“ führt Bollnow an, dass „durch die Entdeckung Amerikas wie überhaupt durch die Erweiterung der bis dahin bekannten Welt im Zeitalter der Entdeckungen“⁴⁹ bereits „eine radikale Veränderung des gesamten Raumgefühls“ herbeigeführt worden sei:

Diese Entdeckungen waren ebenso begeisternd wie schwindelerregend; denn mit der Entdeckung der Weite verband sich notwendig eine Relativierung in der räumlichen Orientierung überhaupt. [...] Darum konnte der Rausch der Weite auch nur vorübergehend verdecken, daß mit den neuen Entdeckungen der sichere Halt einer Mitte verloren gegangen war und die Stellung des Menschen auf der Erde hoffnungslos relativiert war.⁵⁰

In letzter Konsequenz nun könnte dies auch zu dem Gedanken einer Koexistenz verschiedener ‚Frühgeschichten‘ der ‚Moderne‘, einer Krise als anthropologischer Konstante oder einer zyklischen Wiederkehr der Krisenerfahrung in der Geschichte führen. Dem weiter nachzugehen, wäre jedoch gewiss nicht mehr Aufgabe dieser, sondern allenfalls zukünftiger Forschungen.

4.5 „Und wenigstens einige Augenblicke an die Wahrheit glauben“

Am Ende kehrt zurück, was an allem Anfang stand. In seinem *Schreibalmanach*, einem Tagebuchheft, trägt Hoffmann unter der Woche vom 15.-21.1.1809, also nur wenige Tage, nachdem er das Manuskript zu seiner literarischen Erstveröffentlichung, seinem Erzähldebüt *Ritter Gluck*, an Friedrich Rochlitz, den Herausgeber der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* absandte (11.1.1809), eine Aufzeichnung ein, die gleichsam den Beginn von Hoffmanns literarischer Tätigkeit markiert:

Es müßte spaßhaft sein Anekdoten zu erfinden und ihnen den Anstrich höchster Authentizität durch Citaten u. s. w. zu geben, die durch Zusammenstellung von Personen die Jahrhunderte aus einander lebten oder ganz heterogener Vorfälle gleich sich als gelogen auswiesen. – Denn mehrere würden übertölpelt werden und wenigstens einige Augenblicke an die Wahrheit glauben. (SW₁ 790)

⁴⁸ Bollnow (1963), S. 82.

⁴⁹ Ebd., S. 83f.

⁵⁰ Ebd., S. 84.

Was E.T.A. Hoffmann am Ursprung seiner „litterarische[n] Karriere“⁵¹ auf diese Weise in autobiographischer Form wiedergibt, wird zugleich prägend für sein weiteres literarisches Schaffen sein. Wie die Studie zu zeigen sich bemüht hat, ist Hoffmanns Werk durchzogen von „Citaten“, die allenfalls einen „Anstrich“ von „Authentizität“ vortäuschen, die sich jedoch „durch Zusammenstellung von Personen die Jahrhunderte aus einander lebten oder ganz heterogener Vorfälle“ zuletzt ganz und gar „als gelogen auswiesen“. Scheinbar nur verbürgen die ‚Citate‘ die „Wahrheit“ des geschichtlichen Prozesses, in Wirklichkeit aber zersetzen sie Geschichte. Dadurch bewirken die Texte eine gezielte ‚Übertölpelung‘ des Lesers. Was hierbei jedoch letzten Endes, verzweifelt „spaßhaft“, auf dem Spiel steht, ist der Glaube an eine „Wahrheit“ überhaupt, an das Eine, Eindeutige und Heile, an eine letzte ‚Erkenntnis‘ wie an die Offenbarung eines Sinnes in der Welt. Und so geben die Texte schließlich preis, was sie selber schon lange nicht mehr können: „wenigstens einige Augenblicke an die Wahrheit glauben“.

In Heinrich von Kleists Drama *Das Käthchen von Heilbronn* gibt der Burggraf von Freiburg im 6. Auftritt des II. Aktes, Verse 918-923, einen Kommentar über die Figur Kunigunde ab, der auf selbstreflexiver Ebene, da Kunigunde ja – ebenso wie das gesamte Stück – als „eine mosaische Arbeit“ erscheint (V,3:2446f., HvK₁ 520), zugleich als ein Kommentar zum Text selbst und zu seiner eigenen Interpretation verstanden werden kann:

Warum soll dies wesenlose Bild länger, einer olympischen Göttin gleich, auf dem Fußgestell prangen, die Hallen der christlichen Kirchen von uns und unsersgleichen entvölkernd? Lieber angefaßt, und auf den Schutt hinaus, das Oberste zu unterst, damit mit Augen erschaut wird, daß kein Gott in ihm wohnt. (HvK₁ 461)

Etwas ‚erschütternd‘ Ähnliches gilt auch für die Interpretation von E.T.A. Hoffmanns Werk, das so viel Kleistsches in sich trägt und das nach einem Analyseprozess, der „das Oberste zu unterst“ kehrt, tatsächlich als ein „wesenlose[s] Bild“ ohne Zentrum erscheint. Und so musste ja zuletzt auch hier, in einem nur allzu wörtlichen Sinne, „mit Augen erschaut“ werden, „daß kein Gott in ihm wohnt“. Dabei geht die Gottesmetapher zugleich jedoch weit über den rein theologischen Aspekt hinaus. In letzter Konsequenz erweisen sich E.T.A. Hoffmanns Texte als früher Ausdruck einer existentiellen Sinnkrise, die späterhin zum Inbegriff und Wesensmerkmal der modernen Welterfahrung wurde und die bis heute aus der Geschichte des Menschen nicht mehr auszuräumen war.

⁵¹ Vgl. den Tagebucheintrag Hoffmanns vom 27.1.1809, SW₁ 355: „Mei[ne] litterarische Karriere scheint beginnen zu wollen.“

Literatur

E.T.A. Hoffmann: Werke und Zeugnisse

Zitaten aus den Werken und Zeugnissen E.T.A. Hoffmanns ist als maßgebliche Referenz die Gesamtausgabe im Deutschen Klassiker Verlag zu Grunde gelegt. Vereinzelt wurden Carl Georg von Maassens historisch-kritische Werkausgabe sowie Hans von Müllers und Friedrich Schnapps Brief- und Tagebuchausgaben hinzugezogen. (Der Kommentarband der Ausgabe Georg Ellingers wird unter den Forschungsbeiträgen verzeichnet.)

SW = E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hg. v. Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht unter Mitarbeit v. Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold, Jörg Petzel u. Ursula Segebrecht. Frankfurt/M. 1985-2004:

SW₁ = Bd. 1: Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schrift, Werke 1794-1813. Hg. v. Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold, Jörg Petzel u. Hartmut Steinecke. Frankfurt/M. 2003.

SW_{2/1} = Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callot's Manier, Werke 1814. Hg. v. Hartmut Steinecke unter Mitarbeit v. Gerhard Allroggen u. Wulf Segebrecht. Frankfurt/M. 1993.

SW_{2/2} = Bd. 2/2: Die Elixire des Teufels, Werke 1814-1816. Hg. v. Hartmut Steinecke unter Mitarbeit v. Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1988.

SW₃ = Bd. 3: Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816-1820. Hg. v. Hartmut Steinecke unter Mitarbeit v. Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1985.

SW₄ = Bd. 4: Die Serapions-Brüder. Hg. v. Wulf Segebrecht unter Mitarbeit v. Ursula Segebrecht. Frankfurt/M. 2001.

SW₅ = Bd. 5: Lebens-Ansichten des Katers Murr, Werke 1820-1821. Hg. v. Hartmut Steinecke unter Mitarbeit v. Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1992.

SW₆ = Bd. 6: Späte Prosa, Briefe, Tagebücher und Aufzeichnungen, Juristische Schriften, Werke 1814-1822. Hg. v. Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold, Jörg Petzel u. Hartmut Steinecke. Frankfurt/M. 2004.

HKA = E.T.A. Hoffmanns Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe mit Einleitungen, Anmerkungen u. Lesarten v. Carl Georg von Maassen. München u.a. 1908-28 [unvollendet]:

HKA₆ = Bd. 6: Die Serapions-Brüder. Zweiter Band. Mit neun Bildbeigaben. München u. Leipzig 1912.

- HKA₇ = Bd. 7: Die Serapions-Brüder. Dritter Band. Mit zehn Bildbeigaben. München u. Leipzig 1914.
- HKA₈ = Bd. 8: Die Serapions-Brüder. Vierter Band. Mit neun Bildbeigaben, zwei Notenfaksimiles und einer Vignette im Text. München u. Berlin 1925.
- B = E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel. Gesammelt u. erläutert v. Hans von Müller u. Friedrich Schnapp. Hg. v. Friedrich Schnapp. München 1967-69:
- B₁ = Bd. 1: Königsberg bis Leipzig 1794-1814. München 1967.
- B₂ = Bd. 2: Berlin 1814-1822. München 1967.
- B₃ = Bd. 3: Nachträgliches. München 1969.
- T = E.T.A. Hoffmann: Tagebücher. Nach der Ausgabe Hans von Müllers mit Erläuterungen hg. v. Friedrich Schnapp. München 1971.

Textgrundlagen

- AG = André Gide: Journal 1889-1939. Paris 1948.
- Ar = Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994.
- AR = Arthur Rimbaud: Lettres du voyant. Éd. et commentées par Gérald Schaeffer. Genf u. Paris 1975.
- AWS = August Wilhelm Schlegel: Kritische Schriften und Briefe. Hg. v. Edgar Lohner. AWS₄ = Bd. 4: Geschichte der romantischen Literatur. Stuttgart 1965.
- B:D = Giovanni Boccaccio: Das Dekameron. Mit Holzstichen v. Werner Klemke. Nach der v. Charles S. Singleton besorgten kritischen Ausgabe aus dem Italienischen übers. v. Ruth Macchi. B:D₁ = Bd. 1: Erster bis fünfter Tag. Berlin 1999.
- Bibel: Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Stuttgart 1980.
- Bibel: Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Bundes. Deutsche Ausgabe mit den Erläuterungen der Jerusalemener Bibel. Hg. v. Diego Arenhoevel, Alfons Deissler u. Anton Vögtle. Freiburg/Br. u.a. ²1968.
- Biblia: Das ist: Die gantze Heilige Schrift: Deudsch. Auffß new zugericht. D. Mart. Luth. Begnadet mit Kurfürstlicher zu Sachsen Freiheit. Wittenberg 1545. Revidierte Fassung 1912.
- BJ = Ben Jonson: Volpone. Ed. by Peter Hollindale. With a personal essay by Leo McKern. Harlow 1985.
- Bon = Bonaventura: Nachtwachen. Hg. v. Wolfgang Paulsen. Durchgesehene u. bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1990.
- CAS = Charles Augustin Sewrin: Hilaire et Berthille ou la machine infernale de la rue S. Nicaise. Orné d'une jolie gravure. Paris 1801.
- CB = Charles Baudelaire: Sämtliche Werke/Briefe. In acht Bänden. Hg. v. Friedhelm Kemp u. Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost. CB₁ = Bd. 1: Juvenilia – Kunstkritik 1832-1846. München 1977.
- CMW = Christoph Martin Wieland: Werke. Hg. v. Fritz Martini u. Hans Werner Seifert. CMW₁ = Bd. 1. Bearbeitet v. Fritz Martini u. Reinhard Döhl. München 1964. CMW₂ = Bd. 2. Ebd. München 1966.

- CMW:SW = Christoph Martin Wieland: Sämtliche Werke. Hg. v. der „Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur“ in Zusammenarbeit mit dem „Wieland-Archiv“ Biberach/Riß u. Hans Radspieler. Reprintausgabe. CMW:SW₄ = Bd. 4: Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva (1.+2. Theil), Nachlaß des Diogenes von Sinope, Gedanken über eine alte Aufschrift. Hamburg 1984.
- CvS = [Charlotte von Schiller:] Briefe von Schiller's Gattin an einen vertrauten Freund. Hg. v. Heinrich Düntzer. Leipzig 1856.
- FK = Franz Kafka: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa. Hg. v. Roger Hermes. Frankfurt/M. ⁸2003.
- FN = Friedrich Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Begründet v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Weitergeführt v. Volker Gerhardt, Norbert Miller, Wolfgang Müller-Lauter u. Karl Pestalozzi. FN₉ = Abt. 9: Der handschriftliche Nachlaß ab Frühjahr 1885 in differenzierter Transkription nach Marie-Luise Haase u. Michael Kohlenbach. Hg. v. Marie-Luise Haase u. Martin Stingelin. FN_{9/4} = Bd. 4: Arbeitshefte W I 3-7. Bearbeitet v. Nicolas Füzesi, Marie-Luise Haase, Thomas Riebe, Beat Röllin, René Stockmar, Jochen Strobel u. Franziska Trenkle unter Mitarbeit v. Falko Heimer. Berlin u. New York 2004. FN_{9/5} = Bd. 5: Arbeitsheft W I 8. Bearbeitet v. M.-L. Haase, T. Riebe, B. Röllin, R. Stockmar, J. Strobel u. F. Trenkle unter Mitarbeit v. F. Heimer. Berlin u. New York 2005.
- FS = Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. Auf Grund der Originaldrucke hg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch. FS₁ = Bd. 1: Gedichte, Dramen I. München ³1962. FS₂ = Bd. 2: Dramen II. Ebd. FS₅ = Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Ebd.
- FS:Ä = Friedrich Schleiermachers Ästhetik. Im Auftrage der Preußischen Akademie der Wissenschaften und der Literatur-Archiv-Gesellschaft zu Berlin nach den bisher unveröffentlichten Urschriften zum ersten Male hg. v. Rudolf Odebrecht. Berlin u. Leipzig 1931.
- GB = Georg Büchner: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Mit Kommentar hg. v. Werner R. Lehmann. GB₂ = Bd. 2: Vermischte Schriften und Briefe. Darmstadt 1971.
- GG = Goethes Gespräche. Gesamtausgabe. Neu hg. v. Flodoard von Biedermann unter Mitwirkung v. Max Morris, Hans Gerhard Gräf u. Leonhard L. Mackall. GG₃ = Bd. 3: Vom letzten böhmischen Aufenthalt bis zum Tode Karl Augusts. 1823 September bis Juni 1828. Leipzig ²1910.
- Gr = Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Hg. v. Heinz Rölleke. Darmstadt 1999.
- GHS:ANN = Gotthilf Heinrich Schubert: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Nachdruck der Ausgabe von 1808. Hg. v. Heike Menges. Karben 1997.
- GHS:ST = Gotthilf Heinrich Schubert: Die Symbolik des Traumes. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1814. Hg. v. Arthur Henkel. Mit einem Nachwort v. Gerhard Sauder. Heidelberg 1968.
- Heg = Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik. Redigiert u. mit einem ausführlichen Register versehen v. Friedrich Bassenge. Mit einer Einführung v. Georg Lukács. Heg₁ = Bd. 1. Frankfurt/M. ²1966 [zuerst Berlin 1955]. Heg₂ = Bd. 2. Ebd.
- Her = Herodot: Historien. Deutsche Gesamtausgabe. Übers. v. A. Horneffer. Neu hg. u. erläutert v. H.W. Haussig. Mit einer Einleitung v. W.F. Otto. Stuttgart 1971.

- HH = Heinrich Heine: Sämtliche Schriften. Hg. v. Klaus Briegleb. HH₂ = Bd. 2. Hg. v. Günter Hantzschel. München 1969. HH₃ = Bd. 3. Hg. v. Karl Pömbacher. München 1971.
- Hor = Horaz [Quintus Horatius Flaccus]: Ars Poetica/Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch. Übers. u. mit einem Nachwort hg. v. Eckart Schäfer. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1997.
- HvH = Hugo von Hofmannsthal: Ausgewählte Werke in zwei Bänden. HvH₂ = Bd. 2: Erzählungen und Aufsätze. Hg. v. Rudolf Hirsch. Frankfurt/M. 1957.
- HvK = Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Zweibändige Ausgabe in einem Band [getrennte Seitenzählung]. Hg. v. Helmut Sembdner. München 2001. HvK₁ = Bd. 1: Gedichte, Dramen. HvK₂ = Bd. 2: Erzählungen und Anekdoten, Kleine Schriften, Briefe.
- JCM = Johann Christoph Maier: Beschreibung von Venedig. Nebst 3 Plänen. JCM₁ = Theil 1. Leipzig ²1795.
- JCR = Johann Christian Reil: Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen. Halle 1803.
- JLB = Jorge Luis Borges: Werke in 20 Bänden. Hg. v. Gisbert Haefs u. Fritz Arnold. JLB₅ = Bd. 5: Fiktionen (*Ficciones*). Erzählungen 1939-1944. Übers. v. Karl August Horst, Wolfgang Luchting u. Gisbert Haefs. Frankfurt/M. ⁹2004.
- JP = Jean Paul: Werke. JP₁ = Bd. 1: Die unsichtbare Loge, Hesperus. Hg. v. Norbert Miller. Nachwort v. Walter Höllerer. München 1960. JP₅ = Bd. 5: Vorschule der Ästhetik, Levana oder Erziehlehre, Politische Schriften. Hg. v. Norbert Miller. München 1963.
- JvE = Joseph von Eichendorff: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Begründet v. Wilhelm Kosch u. August Sauer. Fortgeführt u. hg. v. Hermann Kunisch. JvE₉ = Bd. 9: Literarhistorische Schriften III: Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands. Hg. v. Wolfram Mauser. Regensburg 1970.
- JWG = Johann Wolfgang Goethe: Gesamtausgabe. JWG₉ = Bd. 9: Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Mit einem Nachwort v. Hanns W. Eppelsheimer. München 1962. JWG₃₂ = Bd. 32: Schriften zur Literatur. Zweiter Teil. Mit einem Nachwort v. Wolfgang Herwig. München 1962.
- KBAA = Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850. Bearbeitet v. Helmut Börsch-Supan. KBAA₁ = Bd. 1: 1786-1824. Berlin 1971.
- KFSA = Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung v. Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner. KFSA₂ = Bd. 2 (=Abt. 1): Friedrich Schlegel: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hg. u. eingeleitet v. Hans Eichner. München u.a. 1967.
- Le Bret = Johann Friedrich Le Bret: Staatsgeschichte der Republik Venedig, von ihrem Ursprunge bis auf unsere Zeit, in welcher der Text des H. Abts L'Augier zum Grunde gelegt, seine Fehler aber verbessert und neue Zusätze beigefügt werden. Le Bret₁ = Theil 1. Leipzig u. Riga 1769. Le Bret_{2/1} = Theil 2/1. Leipzig u. Riga 1773.
- LT = Ludwig Tieck. Schriften in zwölf Bänden. Hg. v. Manfred Frank, Paul Gerhard Klussmann, Ernst Ribbat, Uwe Schweikert u. Wulf Segebrecht. LT₆ = Bd. 6: Phantastus. Hg. v. Manfred Frank. Frankfurt/M. 1985.

- Mar = Bruzen de la Martiniere: Histoire de la vie et du Regne de Louis XIV, Roi de France & de Navarre. Redigée sur les Memoires de Son Monsieur le Comte de ***.
Mar₁ = Tome Premier. Den Haag 1740.
- MdC = Miguel de Cervantes Saavedra: Die Beispielhaften Novellen. Novelas ejemplares. MdC₂ = Bd. 2. Deutsch v. Gerda von Uslar. Übertr. der Gedichte u. Nachwort v. Rudolf Grossmann. Wiesbaden 1948.
- MdC/Sol = Miguel de Cervantes Saavedra: Lehrreiche Erzählungen. Übers. v. D.W. Soltau. MdC/Sol₃ = Bd. 3. Königsberg 1801.
- ML = Matthew Lewis: The Monk. Ed. by Howard Anderson. With an Introduction and Notes by Emma McEvoy. Oxford 1998.
- Mol = Molière: Les précieuses ridicules. Éd. critique par Micheline Cuénin. Genf 1973.
- NB = Nicolas Boileau: L'Art poétique. Hg., eingeleitet u. kommentiert v. August Buck. München 1970.
- Nov = Novalis: Werke in einem Band. Hg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel. Kommentiert v. Hans-Joachim Simm unter Mitwirkung v. Agathe Jais. München u. Wien 1981. Sonderausgabe 1999.
- NP = [Julius Eduard Hitzig u. Willibald Alexis:] Geschichten aus dem Neuen Pitaval. Interessante Kriminalfälle aller Länder aus älterer und neuerer Zeit. Ausgewählt u. überarbeitet v. Karl Martin Schiller. NP₁ = Bd. 1. Leipzig 1927.
- Ov = Ovid [Publius Ovidius Naso]: Metamorphosen. In der Übertr. v. Johann Heinrich Voß. Mit den Radierungen v. Pablo Picasso u. einem Nachwort v. Bernhard Kytzler. Frankfurt/M. 1990.
- Pit = Gayot von Pitaval: Sonderbare und merkwürdige Rechtsfälle. Umgearbeitet u. vermehrt v. Herrn Richer, Parlamentsadvokat zu Paris. Deutsch hg. v. Carl Wilhelm Franz, Regierungsadvokat zu Gera. Pit₁ = Erster Theil. Jena 1782.
- PP = Philippe Pinel: Philosophisch-medicinische Abhandlung über Geistesverirrungen oder Manie. Mit Kupfer tafeln, welche die Form einiger Schedel, und die Abbildungen einiger Wahnsinnigen darstellen. Aus dem Französischen übers. u. mit Anmerkungen versehen v. Michael Wagner. Wien 1801.
- RV = Rahel Varnhagen: Gesammelte Werke. Hg. v. Konrad Feilchenfeldt, Uwe Schweikert u. Rahel E. Steiner. RV₃ = Bd. 3: Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde. Dritter Theil. Fotomechanischer Nachdruck. München 1983.
- SF = Sigmund Freud: Studienausgabe. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. SF₂ = Bd. 2: Die Traumdeutung. Frankfurt/M. 1972. SF₄ = Bd. 4: Psychologische Schriften. Frankfurt/M. 1970. SF₁₀ = Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur. Frankfurt/M. 1969.
- SK = Søren Kierkegaard: Über den Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates. Übers. v. Emanuel Hirsch unter Mitarbeit v. Rose Hirsch. Frankfurt/M. 1976.
- SWS = Sir Walter Scott: On Novelists and Fiction. Ed. by Ioan Williams. London 1968.
- TN = Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten. Vollständige deutsche Ausgabe in sechs Bänden. Zum ersten Mal nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe aus dem Jahre 1839 übertr. v. Enno Littmann. TN₁ = Bd. 1. Frankfurt/M. u. Leipzig 2004.

- TS = Theodor Storm: Sämtliche Werke in vier Bänden. Hg. v. Karl Ernst Laage u. Dieter Lohmeier. TS₃ = Bd. 3: Novellen 1881-1888. Hg. v. Karl Ernst Laage. Frankfurt/M. 1988.
- Vol = Voltaire: Das Zeitalter Ludwigs XIV. Deutsch v. Robert Habs. Vol₁ = Bd. 1. Leipzig 1885. Vol₂ = Bd. 2. Ebd.
- Wag = [Johann Christoph Wagenseil:] Joh. Christophori Wagenseilii De Sacri Rom. Imperii Libera Civitate Noribergens Commentatio. Accedit, De Germaniae Phonascorum Von Der Meister-Singer/ Origine, Praestantia, Utilitate, et Institutis, Sermone Vernaculo Liber. Altdorf 1697.
- WAM:DG = Wolfgang Amadeus Mozart: Il dissoluto punito o sia Il Don Giovanni/Der bestrafte Verführer oder Don Giovanni. Textbuch Italienisch/Deutsch. Übers. v. Thomas Flasch. Nachwort v. Stefan Kunze. Stuttgart 2006.
- WAM:ES = Wolfgang Amadeus Mozart: Die Entführung aus dem Serail. Nachwort v. Henning Mehnert. Stuttgart 2005.
- WS = William Shakespeare: The Complete Works. The Shakespeare Head Press Edition. Reprint. Ware 1996.

Lexika

- BL = Bibellexikon. Mit 156 Abbildungen und 6 Karten. Hg. v. Klaus Koch, Eckart Otto, Jürgen Roloff u. Hans Schmoldt. Stuttgart ⁷2004 [zuerst 1978].
- HDA = Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hg. v. Hanns Bächtold-Stäubli unter Mitwirkung v. Eduard Hoffmann-Krayer. HDA₃ = Bd. 3: Freen-Hexenschuß. Berlin u. Leipzig 1931. HDA₉ = Bd. 9: Waage-Zypresse, Nachträge. Berlin u. Leipzig 1942.
- HO = Harenberg Opernführer. Der Schlüssel zu 500 Opern, ihrer Handlung und Geschichte. Mit CD-Tipps der „Opernwelt“. Red.: Gerhard Persché u. Klaus Stübler. Neuauflage. Mannheim u.a. ⁴2003 [zuerst 2000].
- KEW = Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet v. Elmar Seebold. Berlin u. New York ²⁴2002 [zuerst 1883].
- KLA = Ditte u. Giovanni Bandini: Kleines Lexikon des Aberglaubens. Erfstadt 2006 [zuerst München 1998].
- LAM = Edward Tripp: Lexikon der antiken Mythologie. Mit 72 Abbildungen und 5 Karten. Übers. v. Rainer Rauthe. Stuttgart ⁶1999 [¹1974; zuerst New York 1970].
- LB = Lexikon zur Bibel. Hg. v. Fritz Rienecker. Neu bearbeitete Ausgabe hg. v. Gerhard Maier. Wuppertal ⁶2006 [zuerst 1994].
- LS = Hans Biedermann: Lexikon der Symbole. Über 600 Abbildungen. Erfstadt 2004 [zuerst München 1989].
- WM = Wilhelm Vollmer: Wörterbuch der Mythologie. Modernisierte Ausgabe. Erfstadt 2007 [zuerst Stuttgart 1874].
- WdS = Wörterbuch der Symbolik. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler hg. v. Manfred Lurker. Stuttgart ⁵1991 [zuerst 1979].

Bibliographien zur Hoffmannforschung

- Bbl.1 = Jürgen Voerster: 160 Jahre E.T.A. Hoffmann-Forschung 1805-1965. Eine Bibliographie mit Inhaltserfassung und Erläuterungen. Stuttgart 1967.
- Bbl.2 = Klaus Kanzog: E.T.A. Hoffmann-Literatur 1966-1969. Eine Bibliographie. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 16 (1970), S. 28-40.
- Bbl.3 = Klaus Kanzog: Zehn Jahre E.T.A. Hoffmann-Forschung. E.T.A. Hoffmann-Literatur 1970-1980. Eine Bibliographie. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 27 (1981), S. 55-103.
- Bbl.4 = Andreas Olbrich: Bibliographie der Sekundärliteratur über E.T.A. Hoffmann 1981-1993. Teil 1: 1981-1987. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 4 (1996), S. 91-141.
- Bbl.5 = Andreas Olbrich: Bibliographie der Sekundärliteratur über E.T.A. Hoffmann 1981-1993. Teil 2: 1988-1993. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 5 (1997), S. 67-119.
- Bbl.6 = Andreas Olbrich u. Anja Pohnsner: Bibliographie der Sekundärliteratur über E.T.A. Hoffmann 1994-1996 (Mit Nachträgen). In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 6 (1998), S. 72-112.
- Bbl.7 = Andreas Olbrich u. Anja Pohnsner: Bibliographie der Sekundärliteratur über E.T.A. Hoffmann 1997-1998 (Mit Nachträgen). In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 7 (1999), S. 110-131.

Forschungsliteratur

- Alewyn, Richard: Eine Landschaft Eichendorffs. In: Euphorion 3.F. 51 (1957), S. 42-60.
- Alewyn, Richard: Ursprung des Detektivromans. In: Alewyn: Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt/M. 1974, S. 341-360 [zuerst in: Definitionen. Hg. v. Adolf Frisé. Frankfurt/M. 1963, S. 117-136].
- Altenhofer, Norbert: Der erschütterte Sinn. Hermeneutische Überlegungen zu Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘. In: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists *Das Erdbeben in Chili*. Hg. v. David E. Wellbery. München 42001 [zuerst 1985], S. 39-53.
- Arendt, Dieter: Der ‚poetische Nihilismus‘ in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik. 2 Bde. Tübingen 1972.
- Arendt, Dieter: Peter Schlemihl und Erasmus Spikher – Globetrotter einer verzweifelden Romantik oder Das „Selbst“ am „Haken“ des Herrn Dapertutto. In: Die Globalisierung im Spiegel der Reiseliteratur. Hg. v. Ernst-Ullrich Pinkert. Kopenhagen u.a. 2000, S. 62-76.
- Artiss, David: Theodor Storm und das Groteske. Auf dem Hintergrund der Literatur des 19. Jahrhunderts: Von Hoffmann und Heine bis Kafka und Hesse. In: Theodor Storm und das 19. Jahrhundert. Vorträge und Berichte des Internationalen Storm-Symposiums aus Anlaß des 100. Todestages Theodor Storms. Hg. v. Brian Coghlan u. Karl Ernst Laage. Berlin 1989, S. 100-107.
- Asche, Susanne: Die Liebe, der Tod und das Ich im Spiegel der Kunst. Die Funktion des Weiblichen in Schriften der Frühromantik und im erzählerischen Werk E.T.A. Hoffmanns. Königstein/Ts. 1985.

- Auhuber, Friedhelm: In einem fernen dunklen Spiegel. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin. Opladen 1986.
- Auhuber, Friedhelm: Hochgebietende Vernunft, mißtönend wie verstimmte Glocken. E.T.A. Hoffmann und die Psychologie seiner Zeit. Nürnberg 1996 [einseitig bedruckt mit fortlaufender Seitenzählung].
- Bachtin, Michail M.: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Übers. v. Alexander Kämpfe. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt/M. u.a. 1985 [zuerst Leningrad 1929 u. Moskau 1965].
- Baldes, Dirk: „Das tolle Durcheinander der Namen“. Zur Namengebung bei E.T.A. Hoffmann. St. Ingbert 2001.
- Barth, Johannes: „So etwas kann denn doch wohl der Onkel niemals zu Stande bringen“. Ästhetische Selbstreflexion in E.T.A. Hoffmanns Kindermärchen *Nußknacker und Mausekönig*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 3 (1995), S. 7-14.
- Barthel, Karl Werner: Die dramatischen Bearbeitungen der Novelle E.T.A. Hoffmanns „Das Fräulein von Scuderi“ und ihre Bühnenschicksale. Mit besonderer Berücksichtigung des gleichnamigen Schauspiels von Otto Ludwig und seiner Bühnenbearbeitungen. Diss. Greifswald 1929.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. u. kommentiert v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. Simone Winko. Stuttgart 2000, S. 185-193 [zuerst engl. in: Aspen Magazine 5/6 (1967); frz. Original in: Manteia (1968), S. 12-17].
- Bastian, Myriam Noemi: Dimensionen des Fremden in der fantastischen Literatur. E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe und Guy de Maupassant. Marburg 2005.
- Behler, Ernst: Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution. Paderborn u.a. 1989.
- Bergson, Henri: Le Rire. Essai sur la signification du comique. Paris ⁸1912 [zuerst 1900].
- Bergström, Stefan: Between Real and Unreal. A Thematic Study of E.T.A. Hoffmann's "Die Serapionsbrüder". New York u.a. 2000.
- Berkowski, Naum J.: Die Romantik in Deutschland. Aus dem Russischen v. Reinhard Fischer. Leipzig 1979 [zuerst Leningrad 1973].
- Berns, Jörg Jochen: Zeremoniellkritik und Prinzensatire. Traditionen der politischen Ästhetik des Lustspiels *Leonce und Lena*. In: Georg Büchner. Leonce und Lena. Kritische Studienausgabe. Hg. v. Burghard Dedner. Frankfurt/M. 1987, S. 219-274.
- Blamberger, Günter: Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne. Stuttgart 1991.
- Blamberger, Günter: Cardillacs „böser Stern“. Der Künstler als Verbrecher in E.T.A. Hoffmanns „Fräulein von Scuderi“. In: Germanistentreffen Bundesrepublik Deutschland – Bulgarien – Rumänien: 28.2.-5.3.1993. Dokumentation der Tagungsbeiträge. Hg. v. DAAD. Red.: Werner Roggausch. Bonn 1993, S. 95-103.
- Bloch, Ernst: Philosophische Ansicht des Detektivromans. In: Der Kriminalroman II. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. Hg. v. Jochen Vogt. München 1971, S. 322-343 [zuerst in: Neue Rundschau 71 (1960), S. 665-683].
- Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt/M. 1981.

- Boehm, Felix: „Das Fräulein von Scuderi“. Psychoanalytische Studie über die Erzählung von E.T.A. Hoffmann. In: Zeitschrift für Psychoanalyse 1 (1949), S. 29-39.
- Bollnow, Otto Friedrich: Mensch und Raum. Stuttgart 1963.
- Bonn, Klaus: Entgegnungen – Erzählungen zur Literatur. Frankfurt/M. u.a. 1999.
- Bönnighausen, Marion: E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann, Das Fräulein von Scuderi. München 1999.
- Borchardt, Edith: Criminal Artists and Artisans in Mysteries by E.T.A. Hoffmann, Dorothy Sayers, Ernesto Sábato, Patrick Süskind, and Thomas Harris. In: Functions of the Fantastic. Selected Essays from the Thirteenth International Conference on the Fantastic in the Arts. Ed. by Joe Sanders. Westport u. London 1995, S. 125-134.
- Borgards, Roland u. Neumeyer, Harald: Familie als Exekutionsraum. E.T.A. Hoffmanns *Ignaz Denner* und die Debatten um Verhör, Folter, Todesstrafe und Hinrichtung. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 28,2 (2003), S. 152-189.
- Bormann, Alexander von: Philister und Taugenichts. Zur Tragweite des romantischen Antikapitalismus. In: Aurora 30/31 (1970/71), S. 94-112.
- Brantly, Susan: A Thermographic Reading of E.T.A. Hoffmann's "Der Sandmann". In: The German Quarterly 55 (1982), S. 324-335.
- Brittnacher, Hans Richard: Implosionen des Sinns und Ekstasen der Gewalt. Zur Prosa Heinrich von Kleists. In: Der schöne Schein der Kunst und seine Schatten. Hg. v. Hans Richard Brittnacher u. Fabian Stoermer. Bielefeld 2000, S. 317-344.
- Brooks, C.N. u. Whiting, R.G.: Olivier's Jewel Box: A Reassessment of the "Usual Suspects" in Hoffmann's *Das Fräulein von Scuderi*. In: Journal of English and German Philology 101,1 (2002), S. 68-89.
- Brüggemann, Heinz: Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform. Frankfurt/M. 1989.
- Calimani, Riccardo: Die Kaufleute von Venedig. Die Geschichte der Juden in der Löwenrepublik. Deutsch v. Sylvia Höfer. Düsseldorf 1988 [zuerst Mailand 1985].
- Charbon, Rémy: Der „weiße“ Blick. Über Kleists ‚Verlobung in St. Domingo‘. In: Kleist-Jahrbuch (1996), S. 77-90 [mit Diskussionsbericht v. Peter Philipp Riedl].
- Charue-Ferrucci, Jeanine: „Rot und Schwarz“ in den *Nachtstücken*. Versuch einer Motivanalyse. Ins Deutsche übertr. v. Ute Harbusch. In: Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E.T.A. Hoffmann. Hg. v. Jean-Marie Paul. Red. der deutschen Ausgabe: Michael Hofmann. St. Ingbert 1998 [zuerst Nancy 1992], S. 163-185.
- Cixous, Hélène: Prénoms de Personne. Paris 1974.
- Cohrs, Karin u. Ludwig, Martin H.: Basisinterpretationen für den Literatur- und Deutschunterricht der Sekundarstufen. Bd. 5: Romane und Novellen des 19. Jahrhunderts. Hollfeld 1983.
- Conrad, Horst: Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte. Düsseldorf 1974.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: Paradoxie der Fiktion. Literarische Venedig-Bilder 1797-1984. Berlin u. New York 1993.
- Cramer, Thomas: Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann. München ²1970 [zuerst 1966].

- Crivellari, Domenico: Venedig. Geschichte, Kunst und Kultur der Lagunenstadt. Übers. aus dem Italienischen v. Ragni Maria Gschwend. München 1982 [zuerst Mailand 1982].
- Daemrich, Horst S.: The Shattered Self. E.T.A. Hoffmann's Tragic Vision. Detroit 1973.
- Dahmen, Hans: Der Stil E.T.A. Hoffmanns. In: E.T.A. Hoffmann. Hg. v. Helmut Prang. Darmstadt 1976, S. 141-154 [zuerst in: Euphorion 28 (1927), S. 76-84].
- Dammann, Günter: Antirevolutionärer Roman und romantische Erzählung. Vorläufige konservative Motive bei Chr. A. Vulpus und E.T.A. Hoffmann. Kronberg/Ts. 1975.
- Davidts, Hermann: Die novellistische Kunst Kleists. Berlin 1913.
- Demmel, Gerolf: Zur Bedeutung Romantischer Traditionen für Georg Büchners Lustspiel „Leonce und Lena“. In: Romantismes et socialismes en Europe (1800-1848). Éd. par André Billaz. Paris 1988, S. 57-66.
- Derrida, Jacques: Dissemination. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 1995 [zuerst Paris 1972].
- Desalm, Elli: E.T.A. Hoffmann und das Groteske. Remscheid 1930.
- Deterding, Klaus: E.T.A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild. Bd. 1-4: Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann. Zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen. Frankfurt/M. u.a. 1991; Magie des Poetischen Raums. E.T.A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild. Heidelberg 1999; Das allerwunderbarste Märchen. Würzburg 2003; Hoffmanns Poetischer Kosmos. Würzburg 2004.
- Detering, Heinrich: Entomologische Verwandlungen. Kafka als Leser von Storms „Der Herr Etatsrat“. In: Stormlektüren. Festschrift für Karl Ernst Laage zum 80. Geburtstag. Hg. v. Gerd Eversberg, David Jackson u. Eckart Pastor. Würzburg 2000, S. 349-361.
- Dickson, Sheila: Black, White and Shades of Grey: A Reassessment of Narrative Ambiguity in E.T.A. Hoffmann's 'Das Fräulein von Scuderi'. In: New German Studies 17 (1992/93), S. 133-157.
- Dickson, Sheila: Devil's Advocate? The Artistic Detective in E.T.A. Hoffmann's *Das Fräulein von Scuderi*. In: Forum for Modern Language Studies 29 (1993), S. 246-256.
- Dieterle, Bernard: Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden. Marburg 1988.
- Dieterle, Bernard: Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos. Frankfurt/M. u.a. 1995.
- Dieterle, Bernard: Erzählerische Improvisationen. Die Commedia dell'Arte als poetologisches Modell bei E.T.A. Hoffmann und Robert Coover. In: Die Formel und das Unverwechselbare. Interdisziplinäre Beiträge zu Topik, Rhetorik und Individualität. Hg. v. Iris Denneler. Frankfurt/M. u.a. 1999, S. 128-143.
- Dohm, Burkhard: Das unwahrscheinliche Wahrscheinliche. Zur Plausibilisierung des Wunderbaren in E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 73 (1999), S. 289-318.

- Dörr, Volker C.: „Melancholische Schweinsohren“ und „schändlichste Verwirrung“. Zu Georg Büchners „Lustspiel“ *Leonce und Lena*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 77 (2003), S. 380-406.
- Dotzler, Bernhard J.: Vom Märchen der Literatur. Die Bergwerke zu Falun bei Hebel, Hoffmann und Hofmannsthal. In: Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800. Festschrift für Heinrich Bosse. Hg. v. Roland Borgards u. Johannes Friedrich Lehmann. Würzburg 2002, S. 265-277.
- Eco, Umberto: Nachschrift zum „Namen der Rose“. Aus dem Italienischen v. Burkhart Kroeber. München u. Wien ³1984 [zuerst Mailand 1983].
- Eicher, Thomas: Was heißt (hier) Intermedialität? In: Intermedialität. Vom Bild zum Text. Hg. v. Thomas Eicher u. Ulf Bleckmann. Bielefeld 1994, S. 11-28.
- Eilert, Heide: Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns. Tübingen 1977.
- Eilert, Heide: Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900. Stuttgart 1991.
- Ellinger, Georg: E.T.A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke. Hamburg u. Leipzig 1894.
- Ellinger, Georg: Stellenkommentar [zu *Das Fräulein von Scuderi*]. In: E.T.A. Hoffmanns Werke in fünfzehn Teilen. Auf Grund der Hempelschen Ausgabe neu hg. mit Einleitungen u. Anmerkungen versehen v. Georg Ellinger. Fünftehnter Teil: Kleine Schriften und Dramatisches [sowie Anmerkungen zu den 15 Teilen]. Berlin u.a. 1912, S. 239-243.
- Ellis, John M.: E.T.A. Hoffmann's 'Das Fräulein von Scuderi'. In: The Modern Language Review 64 (1969), S. 340-350.
- Ellis, John M.: Über einige scheinbare Widersprüche in Hoffmanns Erzählungen. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 29 (1983), S. 31-35.
- Essen, Gesa von: Die Subversion der Wohlabgegrenztheit – das Exzentrische in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*. In: Das Subversive in der Literatur, die Literatur als das Subversive. Hg. v. Karol Sauerland. Toruń 1998, S. 49-68.
- Feldges, Brigitte u. Stadler, Ulrich: E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung. Mit je einem Beitrag v. Ernst Lichtenhahn u. Wolfgang Nehring. München 1986.
- Feldt, Michael: Ästhetik und Artistik am Ende der Kunstperiode. Textanalytische, kunstphilosophische und zivilisationsgeschichtliche Untersuchungen zur Prosa von Goethe, E.T.A. Hoffmann, Heine und Büchner. Heidelberg 1982.
- Felzmann, Fritz: Bemerkungen zu E.T.A. Hoffmanns italienischer Lokalkoloristik. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 22 (1976), S. 13-24.
- Fick, Monika: Das Böse, das Deformierte, der Ekel: Prolegomena zu einer Phänomenologie des Hässlichen von der Romantik bis zur Gegenwart. In: Subversive Romantik. Hg. v. Volker Kapp, Helmuth Kiesel, Klaus Lubbers u. Patricia Plummer. Berlin 2004, S. 433-461.
- Fingerhut, Margret u. Karl-Heinz: Zwischen Romantik und Realismus. E.T.A. Hoffmann: „Das Fräulein von Scuderi“. Lehrband [= Deutsch in der Sekundarstufe II. Hg. v. Karl-Heinz Fingerhut, Eduard Haueis u. Otfried Hoppe. Kurs 8]. Stuttgart 1980.

- Fink, Gonthier-Louis: „Was ist ein Leben ohne Freiheit“. Ludwig Tieck und die Französische Revolution. In: *Les Romantiques allemands et la Révolution française. Die deutsche Romantik und die französische Revolution*. Hg. v. Gonthier-Louis Fink. Straßburg 1989, S. 79-101.
- Fleig, Anne: Grauvolle Stimme. Das Lachen in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. In: *LachArten. Zur ästhetischen Repräsentation des Lachens vom späten 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Mit einer Auswahlbibliografie. Hg. v. Arnd Beise, Ariane Martin u. Udo Roth. Bielefeld 2003, S. 113-133.
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. u. kommentiert v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. Simone Winko. Stuttgart 2000, S. 198-229 [zuerst frz. in: *Bulletin de la Société française de Philosophie* (Juli-September 1969)].
- Fraenger, Wilhelm: E.T.A. Hoffmann und Francisco Goya [1921]. In: *Fraenger: Formen des Komischen. Vorträge 1920-1921*. Mit einem Nachwort u. einem bibliographischen Anhang hg. v. Michael Glasmeier. Dresden u. Basel 1995, S. 178-204.
- Freund, Winfried: Die deutsche Kriminalnovelle von Schiller bis Hauptmann. Einzelanalysen unter sozialgeschichtlichen und didaktischen Aspekten. Paderborn u.a. ²1980 [zuerst 1975].
- Freund, Winfried: *Novelle*. Stuttgart 1998.
- Freund, Winfried: E.T.A. Hoffmann: *Das Fräulein von Scuderi*. Stuttgart 2003.
- Frey, Christiane: *Echappé(es) de vue?* Die Ironie der Zeit in E.T.A. Hoffmanns „Die Fermate“. In: *Subversive Romantik*. Hg. v. Volker Kapp, Helmuth Kiesel, Klaus Lubbers u. Patricia Plummer. Berlin 2004, S. 417-432.
- Frizen, Werner: Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68 (1994), S. 757-786.
- Frye, Northrop: *Analyse der Literaturkritik*. Aus dem Amerikanischen v. Edgar Lohner u. Henning Clewing. Stuttgart 1964 [zuerst Princeton 1957].
- Frye, Northrop: *Shakespeares Vollendung*. Eine Einführung in die Welt seiner Komödien. Aus dem Amerikanischen v. Hellmut Haug. München 1966 [zuerst New York u. London 1965].
- Fühmann (1983a) = Fühmann, Franz: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Rede in der Akademie der Künste der DDR [1979]. In: *Fühmann: Essays, Gespräche, Aufsätze 1964-1981*. Red.: Ingrid Prignitz. Rostock 1983, S. 216-238.
- Fühmann (1983b) = Fühmann, Franz: Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann. Ein Rundfunkvortrag [1979]. In: *Ebd.*, S. 239-255.
- Fuhrmann, Helmut: *Philosophische Texte im Literaturunterricht. Probleme – Möglichkeiten – Beispiele*. Frankfurt/M. u.a. 1985.
- Gaal-Baróti, Márta: Die romantische Ironie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen. In: *Acta Germanistica* 1 (1987), S. 74-91.
- Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982.
- Gerber, Richard: Verbrechensdichtung und Kriminalroman. In: *Der Kriminalroman II. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. Hg. v. Jochen Vogt. München 1971, S. 404-420 [zuerst in: *Neue Deutsche Hefte* 111 (1966), S. 101-117].

- Gerrekens, Louis: Nun bist Du ein verschloßner Brief. Wörtlichkeit und Bildlichkeit in Heinrich von Kleists „Käthchen von Heilbronn“ und „Familie Schroffenstein“. Frankfurt/M. u.a. 1988.
- Gerrekens, Louis: Von erzählerischer Erinnerung und literarischer Anamnese. Eine Untersuchung zu E.T.A. Hoffmann: „Das Majorat“. In: *Études Germaniques* 45 (1990), S. 152-183.
- Gerrekens, Louis: Funktionen von Intertextualität in „Zur Chronik von Grieshuus“ und „Zur ‚Wald- und Wasserfreude‘“. In: *Stormlektüren. Festschrift für Karl Ernst Laage zum 80. Geburtstag*. Hg. v. Gerd Eversberg, David Jackson u. Eckart Pastor. Würzburg 2000, S. 59-78.
- Gess, Nicola: *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg/Br. u. Berlin 2006.
- Gillespie, Gerald: *The Romantic Discourse of Detection in Nineteenth-Century Fiction*. In: *Fiction, narratologie, texte, genre*. Éd. par Jean Bessière. New York u.a. 1989, S. 203-213.
- Girardin, Saint-Marc: Hofmann. Son conte de Marino Faliéro. In: *Girardin: Souvenirs de voyages et d'études*. Bd. 2. Paris 1853, S. 311-326 [zuerst in: *Le Globe* (Juli 1829)].
- Givone, Sergio: Hoffmanns moderne Ästhetik. In: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft* 30 (1984), S. 59-68.
- Gommel, Caroline: Prosa wird Musik. Von Hoffmanns „Fräulein von Scuderi“ zu Hindemiths „Cardillac“. Freiburg/Br. 2002.
- Görgens, Lutz Hermann: „Der Hut flog mir vom Kopfe“. Ein Motiv aus E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr*. In: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft* 31 (1985), S. 53-58.
- Gorski (1980a) = Gorski, Gisela: E.T.A. Hoffmann „Das Fräulein von Scuderi“. Stuttgart 1980.
- Gorski (1980b) = Gorski, Gisela: *Das Fräulein von Scuderi* in Schauspiel, Oper, Film und Fernsehen. In: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft* 26 (1980), S. 76-87.
- Gorski, Gisela: *Das Fräulein von Scuderi* als Detektivgeschichte. In: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft* 27 (1981), S. 1-15.
- Götting, Ronald: E.T.A. Hoffmann und Italien. Frankfurt/M. u.a. 1992.
- Goutard, Geneviève G.: *Essai sur la nouvelle romantique de E.T.A. Hoffmann „Made-moiselle de Scudéry“*. Préface de Monina Jolly. Bordeaux 1996.
- Greiner, Bernhard: Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ‚Fall‘ der Kunst. Tübingen u. Basel 2000.
- Greiner, Ulrich: Das Unsagbare am Rande des Unsäglichen. Über das literarische Straucheln großer Schriftsteller. In: *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 44 (1997), S. 213-229.
- Greschönig, Steffen: Divination Lost. Blickauslöschung von Geschöpf und Schöpfer in E.T.A. Hoffmanns „Sandmann“ und Ridley Scotts „Blade Runner“. In: *Weimarer Beiträge* 51 (2005), S. 345-362.
- Grimm, Reinhold u. Hinck, Walter: *Zwischen Satire und Utopie. Zur Komiktheorie und zur Geschichte der europäischen Komödie*. Frankfurt/M. 1982.

- Grob, Hans: Puppen, Engel, Enthusiasten. Die Frauen und die Helden im Werke E.T.A. Hoffmanns. Bern u.a. 1984.
- Gröble, Susanne: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart 2000.
- Große, Wilhelm: Modelle zum Umgang mit der Novelle im Deutschunterricht der Sekundarstufe I und II: E.T.A. Hoffmanns „Das Fräulein von Scuderi“ und Gottfried Kellers „Kleider machen Leute“. Mainz 1983.
- Große, Wilhelm: E.T.A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi. Franz Grillparzer: Weh dem, der lügt! Stuttgart 1984.
- Günther, Kurt: Die Konzeption von Kleists ‚Verlobung in St. Domingo‘. Eine literarische Analyse. In: Euphorion 17 (1910), S. 68-95 u. S. 313-331.
- Günzel, Klaus: E.T.A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten. Berlin 1976.
- Hagen, Rose-Marie u. Rainer: Goya. Köln 2007.
- Hansen-Löve, Aage A.: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Hg. v. Wolf Schmid u. Wolf-Dieter Stempel. Wien 1983, S. 291-360.
- Harich, Walther: E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers. 2 Bde. Berlin ⁴1922 [zuerst 1920].
- Harnischfeger, Johannes: Die Hieroglyphen der inneren Welt. Romantikkritik bei E.T.A. Hoffmann. Wiesbaden 1988.
- Harper, Anthony J.: From ‘Teufelsweib’ to ‘arme, unglückliche Frau’. On the female figures in E.T.A. Hoffmann’s novels. In: Order from Confusion. Essays presented to Edward McInnes on the Occasion of his Sixtieth Birthday. Ed. by Alan Deighton. Hull 1995, S. 54-67.
- Heilborn, Ernst: E.T.A. Hoffmann. Der Künstler und die Kunst. Berlin 1926.
- Heinritz, Reinhard: E.T.A. Hoffmanns Spiegelungen. Texte und Erläuterungen. Bamberg 1999.
- Heinritz, Reinhard u. Mergenthal, Silvia: Abgründe des Schauerromans: Hoffmann, Hogg und Lewis. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 4 (1996), S. 33-40.
- Heißenbüttel, Helmut: Spielregeln des Kriminalromans. In: Der Kriminalroman II. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. Hg. v. Jochen Vogt. München 1971, S. 356-371 [zuerst in: Der Monat 181 (1963), S. 51-60].
- Herrmann, Hans Peter: Zufall und Ich. Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. v. Walter Müller-Seidel. Darmstadt ³1980 [zuerst 1967], S. 367-411 [zuerst in: Germanisch-Romanische Monatsschrift N.F. 11 (1961), S. 69-99].
- Herwig, Henriette: *Das Fräulein von Scuderi*. Zum Verhältnis von Gattungspoetik, Medizingeschichte und Rechtshistorie in Hoffmanns Erzählung. In: E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen. Hg. v. Günter Saße. Stuttgart 2004, S. 199-211.
- Hewett-Thayer, Harvey W.: Hoffmann. Author of the Tales. New York 1971 [Reprint; zuerst Princeton 1948].
- Hillebrand, Sabine: Strategien der Verwirrung. Zur Erzählkunst von E.T.A. Hoffmann, Thomas Bernhard und Giorgio Manganelli. Frankfurt/M. u.a. 1999.

- Himmel, Hellmuth: Schuld und Sühne der Scuderi. Zu Hoffmanns Novelle. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 7 (1960), S. 1-15.
- Hocke, Gustav René: Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Durchgesehene u. erweiterte Neuauflage der Bände ‚Die Welt als Labyrinth‘ [1957] und ‚Manierismus in der Literatur‘ [1959]. Reinbek bei Hamburg 1987.
- Hoesterey, Ingeborg: Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne. Frankfurt/M. 1988.
- Hoffmann, Alfred: E.T.A. Hoffmann. Leben und Arbeit eines preußischen Richters. Baden-Baden 1990.
- Hoffmann, Michael: Götter im Exil im Vor- und Nachmärz. Bruch oder Kontinuität? Zur Entwicklung eines Motivs bei Heinrich Heine. In: Vormärz – Nachmärz. Bruch oder Kontinuität? Hg. v. Norbert Otto Eke u. Renate Werner unter Mitarbeit v. Tanja Coppola. Bielefeld 2000, S. 169-183.
- Hofmann, Werner: Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830. München 1995.
- Hofmann, Werner: Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. München 2003.
- Holbeche, Yvonne: The Relationship of the Artist to Power: E.T.A. Hoffmann's *Das Fräulein von Scuderi*. In: Seminar. A Journal of Germanic Studies 16 (1980), S. 1-11.
- Holzhausen, Hans-Dieter: Jacob Böhme und E.T.A. Hoffmann. Einige Bemerkungen zur Frage der Religiosität Hoffmanns aus Anlaß des E.T.A.-Hoffmann-Buches von Eckart Kleßmann. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 34 (1988), S. 1-10.
- Homann, Renate: Selbstreflexion der Literatur. Studien zu Dramen von G.E. Lessing und H. von Kleist. München 1986.
- Honold, Alexander u. Köppen, Manuel: Vorbemerkungen zu einem vielstimmigen Diskurs. In: „Die andere Stimme“. Das Fremde in der Kultur der Moderne. Festschrift für Klaus R. Scherpe zum 60. Geburtstag. Hg. v. Alexander Honold u. Manuel Köppen. Köln u.a. 1999, S. 11-18.
- Hübener, Andrea: Kreisler in Frankreich. E.T.A. Hoffmann und die französischen Romantiker (Gautier, Nerval, Balzac, Delacroix, Berlioz). Heidelberg 2004.
- Hügel, Hans-Otto / Urban, Regina / Hoffmann, Hermann: E.T.A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi. In: Marbacher Magazin 73 (1996): Mord in der Bibliothek, S. 4f.
- Hummelt, Norbert: „In der Fremde“. Krisenbewußtsein und poetischer Widerstand als Elemente ‚romantischer‘ Weltsicht. In: Text + Kritik 143 (1999): Aktualität der Romantik, S. 39-47.
- Huntemann, Willi: Der subversive Schrecken. Bemerkungen zu Texten und Filmen von E.T.A. Hoffmann, Franz Kafka, Roman Polański und Stanley Kubrick. In: Das Subversive in der Literatur, die Literatur als das Subversive. Hg. v. Karol Sauerland. Toruń 1998, S. 129-144.
- Hutcheon, Linda: A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. New York u. London 1988.
- Ireland, Kenneth R.: Urban Perspectives: Fantasy and Reality in Hoffmann and Dickens. In: Comparative Literature 30 (1978), S. 133-156.

- Jacobson, Manfred R.: Patrick Süskind's *Das Parfum*: A Postmodern *Künstlerroman*. In: *The German Quarterly* 65 (1992), S. 201-211.
- Jansen, Peter K.: „Monk Lewis“ und Heinrich von Kleist. In: *Kleist-Jahrbuch* (1984), S. 25-54.
- Janz, Rolf-Peter: Schwindel – ein befremdlicher Zustand. Zu Goethes *Mignon*. In: „Die andere Stimme“. Das Fremde in der Kultur der Moderne. Festschrift für Klaus R. Scherpe zum 60. Geburtstag. Hg. v. Alexander Honold u. Manuel Köppen. Köln u.a. 1999, S. 299-309.
- Janz, Rolf-Peter: Sinnberaubt. Kleists schwankende Gestalten. In: *Die Wiederholung*. Hg. v. Jürgen Felix, Bernd Kiefer, Susanne Marschall u. Marcus Stiglegger. Marburg 2001, S. 167-182.
- Jebsen, Regine: Kunstanschauung und Wirklichkeitsbezug bei E.T.A. Hoffmann. Diss. Kiel 1952.
- Jencks, Charles: *The Language of Post-Modern Architecture*. London ⁶1991 [zuerst 1977].
- Jonard, Norbert: *La Commedia dell'arte*. Lyon 1982.
- Jost, Walter: Von Ludwig Tieck zu E.T.A. Hoffmann. Studien zur Entwicklungsgeschichte des romantischen Subjektivismus. Darmstadt 1969 [Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Frankfurt/M. 1921].
- Jürgens, Christian: Luftschlösser träumen – Theatralität und ihre Überschreitung in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*. In: „In die Höhe fallen“. Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie. Ulrich Wergin gewidmet. Hg. v. Anja Lemke u. Martin Schierbaum. Würzburg 2000, S. 23-54.
- Jürgens, Christian: Das Theater der Bilder. Ästhetische Modelle und literarische Konzepte in den Texten E.T.A. Hoffmanns. Heidelberg 2003.
- Kaiser, Gerhard R.: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart 1988.
- Kanzog, Klaus: E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Das Fräulein von Scuderi“ als Kriminalgeschichte. In: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft* 11 (1964), S. 1-11.
- Kanzog, Klaus: Formel, Motiv, Requisit und Zeichen bei E.T.A. Hoffmann. In: *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*. Hg. v. Richard Brinkmann. Stuttgart 1978, S. 625-638.
- Katritzky, Linde: *Das Fräulein von Scuderi* und Frances Trollopes *Hargrave*: Anmerkungen zu den Anfängen des Detektivromans. In: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 12 (2004), S. 68-79.
- Kayser, Wolfgang: *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg 1957.
- Keil, Werner: Dissonanz und Verstimmung. E.T.A. Hoffmanns Beitrag zur Entstehung der musikalischen Romantik. In: *E.T.A. Hoffmann. Neue Wege der Forschung*. Hg. v. Hartmut Steinecke. Darmstadt 2006, S. 109-127 [zuerst in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 1 (1992/93), S. 119-132].
- Kilian, Ursula: *Baupläne deutscher Novellen und Romane von der Klassik bis zur Moderne*. Frankfurt/M. u.a. 1990.
- Kittler, Friedrich A.: *Das Phantom unseres Ichs* und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann – Freud – Lacan. In: *Romantikforschung seit 1945*. Hg. v. Klaus

- Peter. Königstein/Ts. 1980, S. 335-356 [zuerst in: Kittler/Turk: Urszenen. Frankfurt/M. 1977, S. 139-166].
- Kittler, Friedrich A.: Eine Detektivgeschichte der ersten Detektivgeschichte. In: Kittler: Dichter – Mutter – Kind. München 1991, S. 197-218.
- Kleine, Sabine: E.T.A. Hoffmann, oder: Die Fälschung der romantischen Welt. In: *Prospero* 6 (1999), S. 73-86.
- Kleßmann, Eckart: E.T.A. Hoffmann oder die Tiefe zwischen Stern und Erde. Eine Biographie. Stuttgart 1988.
- Klier, Melanie: Kunstsehen. E.T.A. Hoffmanns literarisches Gemälde *Doge und Dogaresse*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 7 (1999), S. 29-49.
- Klier, Melanie: *Kunstsehen* – Literarische Konstruktion und Reflexion von Gemälden in E.T.A. Hoffmanns *Serapions-Brüdern* mit Blick auf die Prosa Georg Heyms. Frankfurt/M. u.a. 2002.
- Knittler, Herbert: Die europäische Stadt in der frühen Neuzeit. Institutionen, Strukturen, Entwicklungen. Wien u. München 2000.
- Köhler, Ingeborg: Erstes Auftreten Hoffmanns in Frankreich. Der Fall Latouche. In: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft* 28 (1982), S. 45-49.
- Kohlschmidt, Werner: Die symbolische Formelhaftigkeit von Eichendorffs Prosastil. Zum Problem der Formel in der Romantik. In: *Orbis Litterarum* 8 (1950), S. 322-354.
- Kohlschmidt, Werner: Nihilismus der Romantik. In: *Romantikforschung seit 1945*. Hg. v. Klaus Peter. Königstein/Ts. 1980, S. 53-66 [zuerst in: *Neue Schweizer Rundschau* (Dezember 1953)].
- Köhn, Lothar: Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes. Tübingen 1966.
- Kontje, Todd: Biography in Triplicate: E.T.A. Hoffmann's "Die Abenteuer der Silvester-Nacht". In: *The German Quarterly* 58 (1985), S. 348-360.
- Koopmann, Helmut: Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840. Tübingen 1989.
- Köppen, Manuel: Goya – Lebensentwürfe aus der Fremde. Von Lion Feuchtwanger bis Konrad Wolf. In: „Die andere Stimme“. Das Fremde in der Kultur der Moderne. Festschrift für Klaus R. Scherpe zum 60. Geburtstag. Hg. v. Alexander Honold u. Manuel Köppen. Köln u.a. 1999, S. 243-260.
- Korff-Schmising, Barbara von: Kommentar. In: E.T.A. Hoffmann. Das Fräulein von Scuderi. Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten. Mit einem Kommentar v. Barbara von Korff-Schmising. Frankfurt/M. 2001, S. 89-149.
- Koslowski, Peter / Spaemann, Robert / Löw, Reinhard (Hg.): *Moderne oder Postmoderne?* Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters. Weinheim 1986.
- Kovach, Thomas A.: Mythic Structure in E.T.A. Hoffmann's *Das Fräulein von Scuderi*: A Case-Study in "Romantic Realism". In: *Sprache und Literatur*. Festschrift für Arval L. Streadbeck zum 65. Geburtstag. Hg. v. Gerhard P. Knapp u. Wolff A. von Schmidt unter Mitarbeit v. Heinz F. Rahde. Bern u.a. 1981, S. 121-127.
- Kozioł, Herbert: E.T.A. Hoffmanns „Die Elixiere des Teufels“ und M.G. Lewis' „The Monk“. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 26 (1938), S. 167-170.

- Kramer, Sven: Die Folter in der Literatur. Ihre Darstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa von 1740 bis ‚nach Auschwitz‘. München 2004.
- Kremer, Detlef: „Ein tausendäugiger Argus“. E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* und die Selbstreflexion des bedeutsamen Textes. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 33 (1987), S. 66-90.
- Kremer, Detlef: Die Schrift des „Runenbergs“. Literarische Selbstreflexion in Tiecks Märchen. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 24 (1989), S. 117-144.
- Kremer, Detlef: Romantische Metamorphosen. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen. Stuttgart u. Weimar 1993.
- Kremer, Detlef: Prosa der Romantik. Stuttgart u. Weimar 1997.
- Kremer, Detlef: E.T.A. Hoffmann zur Einführung. Hamburg 1998.
- Kremer, Detlef: E.T.A. Hoffmann. Erzählungen und Romane. Berlin 1999.
- Kremer, Detlef: Romantik. Stuttgart u. Weimar 2001.
- Kremer, Detlef: Idyll oder Trauma. Kindheit in der Romantik. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 11 (2003), S. 7-18.
- Kretschmayr, Heinrich: Geschichte von Venedig. In 3 Bänden. Neudruck der Ausgabe Gotha 1920. Bd. 2: Die Blüte. Aalen 1964.
- Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. Übers. v. Michel Korinman u. Heiner Stück. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Hg. v. Jens Ihwe. Frankfurt/M. 1972, S. 345-375 [zuerst frz. in: Critique 23 (1967), S. 438-465].
- Krolop, Bernd: Versuch einer Theorie des phantastischen Realismus. E.T.A. Hoffmann und Franz Kafka. Frankfurt/M. u.a. 1981.
- Krömer, Wolfram: Die italienische Commedia dell'arte. Darmstadt 1987 [zuerst 1976].
- Kropf, David Glenn: Authorship as Alchemy. Subversive Writing in Pushkin, Scott, Hoffmann. Stanford 1994.
- Kunze, Stefan: Mozarts Opern. Stuttgart 1984.
- Kupfer (1996a) = Kupfer, Alexander: Göttliche Gifte. Kleine Kulturgeschichte des Rausches seit dem Garten Eden. Stuttgart u. Weimar 1996.
- Kupfer (1996b) = Kupfer, Alexander: Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch. Stuttgart u. Weimar 1996.
- Kuttner, Margot: Die Gestaltung des Individualitätsproblems bei E.T.A. Hoffmann. Düsseldorf 1936.
- Kuzniar, Alice A.: Ears Looking at You: E.T.A. Hoffmann's *The Sandman* and David Lynch's *Blue Velvet*. In: South Atlantic Review 54,2 (1989), S. 7-21.
- Lachmann, Renate: Vorwort. In: Dialogizität. Hg. v. Renate Lachmann. München 1982, S. 8-10.
- Landfester, Ulrike: Um die Ecke gebrochen. Kunst, Kriminalliteratur und Großstadtopographie in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Das Fräulein von Scuderi*. In: Die Stadt in der Europäischen Romantik. Hg. v. Gerhart von Graevenitz. Würzburg 2000, S. 109-125.
- Laurs, Axel: „... Noch einmal hinter die Gardinen zu kucken“: Reflections on Absolutism in E.T.A. Hoffmann's *Das Fräulein von Scuderi*. In: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association 94 (2000), S. 1-18.

- Laubmann, Sabine: Das Gespräch der Zeichen. Studien zur Intertextualität im Werk E.T.A. Hoffmanns. München 1992.
- Le Berre, Aline: Criminalité et justice dans les *Contes nocturnes* d'E.T.A. Hoffmann. Une image noire de l'homme. Bern u.a. 1996.
- Lee, Christopher A.: E.T.A. Hoffmann's "Mademoiselle de Scudery" as a Forerunner of the Detective Story. In: *Clues. A Journal of Detection* 15 (1994), S. 63-74.
- Lee, Hyun-Sook: Die Bedeutung von Zeichnen und Malerei für die Erzählfunktion E.T.A. Hoffmanns. Frankfurt/M. u.a. 1985.
- Licht, Fred: Goya. Beginn der modernen Malerei. Deutsch v. Helga Herborth. Düsseldorf 1985 [zuerst New York 1979].
- Licht, Fred: Goya. Die Geburt der Moderne. Übers. v. Ingrid Hacker-Klier. München 2001 [zuerst Madrid 2001].
- Lieb, Claudia: Und hinter tausend Gläsern keine Welt. Raum, Körper und Schrift in E.T.A. Hoffmanns *Das öde Haus*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 10 (2002), S. 58-75.
- Lieb, Claudia: Karambolage. Medien des Unfalls bei Hoffmann und Kleist. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 14 (2006), S. 37-49.
- Liebrand, Claudia: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns. Freiburg/Br. 1996.
- Liedke Konow, Petra Ursula: E.T.A. Hoffmanns *Serapions-Brüder*: Eine Analyse unter zeichen- und kommunikationstheoretischen Aspekten. Diss. Los Angeles 1991.
- Liedke Konow, Petra Ursula: Influence as Vitalization: Reflections on Intertextuality in E.T.A. Hoffmann's *Serapions-Brüder*. In: *Michigan Germanic Studies* 24 (1998), S. 129-146.
- Liedke Konow, Petra Ursula: Inszenierung der serapiontischen Genese eines Kunstwerks: E.T.A. Hoffmanns Rahmengeschichte „Doge und Dogaresse“ im Rahmen der *Serapions-Brüder*. In: *Germanic Notes and Reviews* 30 (1999), S. 134-142.
- Lindken, Hans-Ulrich: E.T.A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 1978.
- Lindken, Hans-Ulrich: Scuderi pauschal [Rez. zu Gorski (1980a)]. In: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft* 27 (1981), S. 121-123.
- Lindner, Henriett: „Schnöde Kunststücke gefallener Geister“. E.T.A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde. Würzburg 2001.
- Links, Joseph G.: Canaletto. Aus dem Englischen v. Grete u. Karl-Eberhardt Felten. Stuttgart 1982 [zuerst Oxford 1982].
- Lissa, Zofia: Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats. In: *Die Musikforschung* 19 (1966), S. 364-378.
- Lockemann, Fritz: Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle. Geschichte einer literarischen Gattung im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert. München 1957.
- Loeb, Ernst: Bedeutungswandel der Metamorphose bei Franz Kafka und E.T.A. Hoffmann: Ein Vergleich. In: *The German Quarterly* 35 (1962), S. 47-59.
- Lohr, Dieter: Der *Goldne Topf* als Drogenliteratur. In: *Zum Thema Mitteleuropa: Sprache und Literatur im Kontext*. Hg. v. Markus Bauer. Iași u. Konstanz 2000, S. 295-317.

- Loquai (1999a) = Loquai, Franz: Buch im Buch und Film im Film. Überlegungen zur Selbstreflexivität in Literatur und Film. In: Die Wirklichkeit der Kunst und das Abenteuer der Interpretation. Festschrift für Horst-Jürgen Gerigk. Hg. v. Klaus Manger. Heidelberg 1999, S. 181-205.
- Loquai (1999b) = Loquai, Franz: Die rebellischen Fiktionen. Eine postmoderne Lesart der Erzählungen *Die Irrungen* und *Die Geheimnisse* von E.T.A. Hoffmann. In: Europavisionen im 19. Jahrhundert. Vorstellungen von Europa in Literatur und Kunst, Geschichte und Philosophie. Hg. v. Wulf Segebrecht. Würzburg 1999, S. 183-189.
- Lorédan, Jean: La machine infernale de la rue Nicaise. Paris 1924.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. Übers. v. Rolf-Dietrich Keil. München 1972 [zuerst Moskau 1970].
- Lubbers, Klaus: Zur Einführung. In: Subversive Romantik. Hg. v. Volker Kapp, Helmut Kiesel, Klaus Lubbers u. Patricia Plummer. Berlin 2004, S. 11-20.
- Lütkehaus, Ludger: „Ich schreibe wie ein Schwein“. In: Die Zeit (5.1.2006), S. 47.
- Maassen, Carl Georg von: E.T.A. Hoffmanns Nachtstück „Ignaz Denner“ und sein Vorbild. In: Der Grundgescheute Antiquarius 1 (1922), S. 179-185.
- Magris, Claudio: Die andere Vernunft. E.T.A. Hoffmann. Übers. v. Paul Walcher u. Petra Braun. Königstein/Ts. 1980 [zuerst Turin 1978].
- Mai, Ekkehard u. Rees, Joachim (Hg.): Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne. Köln 1998.
- Mangold, Hartmut: Gerechtigkeit durch Poesie. Rechtliche Konfliktsituationen und ihre literarische Gestaltung bei E.T.A. Hoffmann. Wiesbaden 1989.
- Marsch, Edgar: Die Kriminalerzählung. Theorie – Geschichte – Analyse. München 1983 [zuerst 1972].
- Mattli, Christian: Der Tod der Primadonna. Der Mensch als Instrument im literarischen Werk E.T.A. Hoffmanns. Bern u.a. 2003.
- Mausolf, Werner: E.T.A. Hoffmanns Stellung zu Drama und Theater. Berlin 1920.
- Max, Frank Rainer: E.T.A. Hoffmann parodiert Fouqué. Ein bislang unentdecktes Fouqué-Zitat in der ‚Prinzessin Brambilla‘. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 95 (1976): Sonderheft E.T.A. Hoffmann, S. 156-159.
- May, Joachim: E.T.A. Hoffmanns theatralische Welt. Diss. Erlangen 1950.
- Mayer, Hans: Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns. In: Romantikforschung seit 1945. Hg. v. Klaus Peter. Königstein/Ts. 1980, S. 116-144 [zuerst in: Mayer: Von Lessing bis Thomas Mann. Pfullingen 1959, S. 198-246].
- Mayer, Paola: Das Unheimliche als Strafe und Warnung. Zu einem Aspekt von E.T.A. Hoffmanns Kritik an der Frühromantik. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 8 (2000), S. 56-68.
- McGlathery, James M.: Kleist's "Der Zweikampf" as Comedy. In: Heinrich von Kleist-Studien. Heinrich von Kleist Studies. Hg. v. Alexej Ugrinsky. Berlin 1980, S. 87-92.
- McGlathery, James M.: Mysticism and Sexuality: E.T.A. Hoffmann. Part Two: Interpretations of the Tales. New York u.a. 1985.
- Mehigan, Timothy J.: Text as Contract. The Nature and Function of Narrative Discourse in the Erzählungen of Heinrich von Kleist. Frankfurt/M. u.a. 1988.

- Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte*. Struktur – Geschichte – Rezeption. Mit 15 farbigen Abbildungen. Stuttgart 2003.
- Meier, Rolf: Dialog zwischen Jurisprudenz und Literatur: Richterliche Unabhängigkeit und Rechtsabbildung in E.T.A. Hoffmanns „Das Fräulein von Scuderi“. Baden-Baden 1994.
- Menke, Bettine: *Prosopopoiia*. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka. München 2000.
- Meyer, Herman: *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*. Frankfurt/M. 1990 [zuerst Amsterdam 1943].
- Meyer, Herman: *Das Zitat in der Erzählkunst*. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans. Stuttgart ²1967 [zuerst 1961].
- Miller, Norbert: E.T.A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit. Zum Motiv der Schwellenüberschreitung in seinen Märchen. In: *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie*. Festschrift für Wilhelm Emrich. Hg. v. Helmut Arntzen, Bernd Balzer, Karl Pestalozzi u. Rainer Wagner. Berlin u. New York 1975, S. 357-372.
- Möller, Eva-Renate: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann als Darsteller aktueller rechtlicher Fragen. Diss. Wien 1934.
- Momberger, Manfred: *Sonne und Punsch*. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann. München 1986.
- Moraldo, Sandro M.: Zur Semantik der *femme fragile* bei E.T.A. Hoffmann, Gabriele D'Annunzio und Tennessee Williams oder Geburt, Blüte und Niedergang einer literarischen Frauengestalt. In: *Das Land der Sehnsucht*. E.T.A. Hoffmann und Italien. Hg. v. Sandro M. Moraldo. Heidelberg 2002, S. 69-89.
- Müller, Helmut: *Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit bei E.T.A. Hoffmann*. Bern 1964.
- Müller-Salget, Klaus: Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 92 (1973), S. 185-211.
- Nagel, Bert: Kafka und E.T.A. Hoffmann. In: *Modern Austrian Literature* 14 (1981), S. 1-11.
- Nährlich-Slatewa, Elena: *Das Leben gerät aus dem Gleis*. E.T.A. Hoffmann im Kontext karnevalesker Überlieferungen. Frankfurt/M. u.a. 1995.
- Naumann, Dietrich: Zur Typologie des Kriminalromans. In: *Studien zur Trivialliteratur*. Hg. v. Heinz Otto Burger. Frankfurt/M. ²1976 [zuerst 1968], S. 225-241.
- Negus, Kenneth: E.T.A. Hoffmann's Other World. The Romantic Author and his "New Mythology". Philadelphia 1965.
- Nehring, Wolfgang: Gothic Novel und Schauerroman. Tradition und Innovation in Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels*. In: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 1 (1992/93), S. 36-47.
- Nehring, Wolfgang: *Spätromantiker*. Eichendorff und E.T.A. Hoffmann. Göttingen 1997.
- Neumann, Gerhard: Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie. In: *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*. Hg. v. Gerhard Neumann. Freiburg/Br. 1994, S. 13-29.

- Neumann, Gerhard: Romantische Aufklärung. Zu E.T.A. Hoffmanns Wissenschaftspoe-
tik. In: Aufklärung als Form. Beiträge zu einem historischen und aktuellen Prob-
lem. Hg. v. Helmut Schmiedt u. Helmut J. Schneider. Würzburg 1997, S. 106-148.
- Neumann, Gerhard: Anamorphose. E.T.A. Hoffmanns Poetik der Defiguration. In: Mi-
mesis und Simulation. Hg. v. Andreas Kablitz u. Gerhard Neumann. Freiburg/Br.
1998, S. 377-417.
- Neumann, Gerhard: Narration und Bildlichkeit. Zur Inszenierung eines romantischen
Schicksalsmusters in E.T.A. Hoffmanns Novelle *Doge und Dogaresse*. In: Bild und
Schrift in der Romantik. Hg. v. Gerhard Neumann u. Günter Oesterle. Würzburg
1999, S. 107-142.
- Neumann, Gerhard: „Ach die Angst! die Angst!“ Diskursordnung und Erzählakt in
E.T.A. Hoffmanns *Fräulein von Scuderi*. In: Diskrete Gebote. Geschichten der
Macht um 1800. Festschrift für Heinrich Bosse. Hg. v. Roland Borgards u. Johan-
nes Friedrich Lehmann. Würzburg 2002, S. 185-205.
- Neymeyr, Barbara: Narzißtische Destruktion. Zum Stellenwert von Realitätsverlust und
Selbstentfremdung in E.T.A. Hoffmanns Nachtstück *Der Sandmann*. In: Poetica 29
(1997), S. 499-531.
- Neymeyr, Barbara: Musikalische Mysterien. Romantische Entgrenzung und Präfigurati-
on der Décadence in E.T.A. Hoffmanns *Rat Krespel*. In: E.T.A. Hoffmann-
Jahrbuch 11 (2003), S. 73-103.
- Neymeyr, Barbara: *Die Abenteurer der Sylvester-Nacht*. Romantische Ich-Dissoziation
und Doppelgänger-Problematik. In: E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen.
Hg. v. Günter Saße. Stuttgart 2004, S. 60-74.
- Neymeyr, Barbara: Aporien des Subjektivismus. Aspekte einer impliziten Romantikkri-
tik bei Tieck und E.T.A. Hoffmann. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift
N.F. 55 (2005), S. 61-70.
- Nock, Francis J.: E.T.A. Hoffmann and Nonsense. In: The German Quarterly 35 (1962),
S. 60-70.
- Nusser, Peter: Der Kriminalroman. Stuttgart ²1992 [zuerst 1980].
- Oellers, Norbert: Das Erdbeben in Chili. In: Kleists Erzählungen. Hg. v. Walter Hinde-
rer. Stuttgart 1998, S. 85-110.
- Öhlschläger, Claudia: Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlech-
ter im voyeuristischen Text. Freiburg/Br. 1996.
- Olbrich, Andreas: E.T.A. Hoffmanns zeitgenössische Rezeption. Weitere Zeugnisse. In:
E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 12 (2004), S. 109-135.
- Orlowsky, Ursula: Literarische Subversion bei E.T.A. Hoffmann. Nouvelles vom
„Sandmann“. Heidelberg 1988.
- Orosz, Magdolna: Intertextualität in der Textanalyse. Wien 1997.
- Orosz (2001a) = Orosz, Magdolna: Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen
und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt/M. u.a. 2001.
- Orosz (2001b) = Orosz, Magdolna: „Das verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe“.
Intertextualität und Authentizität bei E.T.A. Hoffmann. In: E.T.A. Hoffmann-
Jahrbuch 9 (2001), S. 91-124.
- Orth, Wilhelm: Kleist und Hoffmann. Eine Studie über beider Technik, Stil und literari-
sche Abhängigkeit. Opladen 1920.

- Pabst, Rainer: Schicksal bei E.T.A. Hoffmann. Zur Erscheinungsform, Funktion und Entwicklung eines Interpretationsmusters. Köln u. Wien 1989.
- Pankow, Edgar: Medienwechsel. Zur Konstellation von Literatur und Malerei in einigen Arbeiten E.T.A. Hoffmanns. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 10 (2002), S. 42-57.
- Pastor, Eckart u. Leroy, Robert: Die Brüchigkeit als Erzählprinzip in Kleists „Bettelweib von Locarno“. In: *Études Germaniques* 34 (1979), S. 164-175.
- Peter, Klaus: Adel und Revolution als Thema der Romantik. In: *Legitimationskrisen des deutschen Adels 1200-1900* [= Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 11]. Hg. v. Peter Uwe Hohendahl u. Paul Michael Lützeler. Stuttgart 1979, S. 197-217.
- Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hg. v. Ulrich Broich u. Manfred Pfister unter Mitarbeit v. Bernd Schulte-Middelich. Tübingen 1985, S. 1-30.
- Pfister, Wolfgang: Erläuterungen zu E.T.A. Hoffmann: *Das Fräulein von Scuderi*. Hollfeld 2002.
- Pikulik, Lothar: E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den „Serapions-Brüdern“. Göttingen 1987.
- Pikulik, Lothar: Das Verbrechen aus Obsession. E.T.A. Hoffmann: *Das Fräulein von Scuderi* (1819). In: *Deutsche Novellen von der Klassik bis zur Gegenwart*. Hg. v. Winfried Freund. München 1993, S. 47-57.
- Pikulik, Lothar: Der Traum der Vernunft – Die andere Aufklärung. Über ein romantisches Modell und seine Variationen in der Literatur der Moderne. In: *Aufklärung als Form. Beiträge zu einem historischen und aktuellen Problem*. Hg. v. Helmut Schmiedt u. Helmut J. Schneider. Würzburg 1997, S. 80-105.
- Pikulik, Lothar: Die Hieroglyphenschrift von Gebärde, Maske, Spiel. E.T.A. Hoffmann, Jacques Callot und die *Commedia dell'arte*. In: *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien*. Hg. v. Sandro M. Moraldo. Heidelberg 2002, S. 145-157.
- Pinilla Ballester, Carmen: Erzählte Hinrichtungen. Zum literarischen Diskurs über Verbrechen und Strafe um 1800. Frankfurt/M. u.a. 1992.
- Planta, Urs Orland von: E.T.A. Hoffmanns Märchen „Das fremde Kind“. Bern 1958.
- Pollet, Jean-Jacques: „Le propre et le figuré“: Wort- und Bildsinn in Hoffmanns *Nachtstücken*. Ins Deutsche übertr. v. Alexandra Pontzen. In: *Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E.T.A. Hoffmann*. Hg. v. Jean-Marie Paul. Red. der deutschen Ausgabe: Michael Hofmann. St. Ingbert 1998 [zuerst Nancy 1992], S. 111-123.
- Pommier, Jean: Pour les débuts de Hoffmann en France. In: *Revue de Littérature Comparée* 13 (1933), S. 353-357.
- Post, Klaus D.: Kriminalgeschichte als Heilsgeschichte. Zu E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Das Fräulein von Scuderi“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 95 (1976): Sonderheft E.T.A. Hoffmann, S. 132-156.
- Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. Mit 16 Bildtafeln. Übers. aus dem Italienischen v. Lisa Rüdiger. München 1994 [¹1970; zuerst Florenz 1930].
- Preisendanz, Wolfgang: Zum Beitrag von R. Lachmann „Dialogizität und poetische Sprache“. In: *Dialogizität*. Hg. v. Renate Lachmann. München 1982, S. 25-28.

- Prietzl, Kerstin: E.T.A. Hoffmann. Das Fräulein von Scuderi [Unterrichtsmodell]. Paderborn 2004.
- Psaar, Werner: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi. In: Deutsche Novellen von Goethe bis Walser. Interpretationen für den Deutschunterricht. Hg. v. Jakob Lehmann. Bd. 1: Von Goethe bis C.F. Meyer. Königstein/Ts. 1980, S. 77-104.
- Pusse, Tina-Karen: Von Fall zu Fall. Lektüren zum Lachen. Kleist, Hoffmann, Nietzsche, Kafka & Strauß. Freiburg/Br. 2004.
- Ramm-Bonwitt, Ingrid: Commedia dell'arte [= Die komische Tragödie. Bd. 1]. Frankfurt/M. 1997.
- Rath, Wolfgang: Die Novelle. Konzept und Geschichte. Göttingen 2000.
- Reinert, Claus: Das Unheimliche und die Detektivliteratur. Entwurf einer poetologischen Theorie über Entstehung, Entfaltung und Problematik der Detektivliteratur. Bonn 1973.
- Reuchlein, Georg: Das Problem der Zurechnungsfähigkeit bei E.T.A. Hoffmann und Georg Büchner. Zum Verhältnis von Literatur, Psychiatrie und Justiz im frühen 19. Jahrhundert. Frankfurt/M. u.a. 1985.
- Reuchlein, Georg: Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. München 1986.
- Reuß, Roland: „Die Verlobung in St. Domingo“ – eine Einführung in Kleists Erzählen. In: Brandenburger Kleist-Blätter 1 (1988) [Brandenburger Kleist-Ausgabe II,4], S. 3-45.
- Ricardou, Jean: Problèmes du Nouveau Roman. Paris 1967.
- Ricardou, Jean: Le Nouveau Roman. Paris 1973.
- Ricci, Jean-F.-A.: E.T.A. Hoffmann. L'homme et l'œuvre. Paris 1947.
- Riemen, Alfred: Die reaktionären Revolutionäre? oder Romantischer Antikapitalismus? In: Aurora 33 (1973), S. 77-86.
- Riha, Karl: Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750 – ca. 1850). Bad Homburg u.a. 1970.
- Riha, Karl: Commedia dell'arte. Mit den Figurinen Maurice Sands. Frankfurt/M. 1980.
- Riha, Karl: Wann und Wo beginnt die Moderne? ... und dazu die Frage: ist da noch zu streiten – oder sind wir mit der Postmoderne längst darüber hinaus? In: Bausteine zu einer Poetik der Moderne. Festschrift für Walter Höllerer. Hg. v. Norbert Miller, Volker Klotz u. Michael Krüger. München u. Wien 1987, S. 347-356.
- Ringel, Stefan: Realität und Einbildungskraft im Werk E.T.A. Hoffmanns. Köln u.a. 1997.
- Röder, Birgit: 'Denn sie lebt nur, wenn sie singt!' The Idealization of Art and Femininity in E.T.A. Hoffmann's *Künstlernovellen*. In: Words, Texts, Images. Selected papers from the Conference of University Teachers of German, University of Oxford, April 2001. Bern u.a. 2002, S. 41-53.
- Röder, Birgit: A Study of the Major Novellas of E.T.A. Hoffmann. New York u. Suffolk 2003.
- Roebeling, Irmgard: Mütterlichkeit und Aufklärung in E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi*. Oder: Geistergespräch zwischen Berlin, Paris und Genf. In: Mutter

- und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur. Festschrift für Verena Ehrich-Haefeli. Hg. v. Irmgard Roebling u. Wolfram Mauser. Würzburg 1996, S. 207-229.
- Rohrwasser, Michael: Coppelius, Cagliostro und Napoleon. Der verborgene politische Blick E.T.A. Hoffmanns. Ein Essay. Basel u. Frankfurt/M. 1991.
- Rohrwasser, Michael: Optik und Politik. Die Figur des Zauberers bei E.T.A. Hoffmann. In: Text + Kritik. Sonderband: E.T.A. Hoffmann. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1992, S. 32-44.
- Rohrwasser, Michael: Der Leser als Detektiv. Hoffmann, „Das Fräulein von Scuderi“, 1819. In: (K)ein Kanon. 30 Schulklassiker neu gelesen. Hg. v. Klaus-Michael Bogdal u. Clemens Kammler. München 2000, S. 58-62.
- Rösch, Gerhard: Venedig. Geschichte einer Seerepublik. Mit einem Vorwort v. Peter Johanek. Stuttgart u.a. 2000.
- Rosebrock, Theo: Erläuterungen zu E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi*. Hollfeld 1958.
- Röser, Barbara: Satire und Humor bei E.T.A. Hoffmann. Eine Untersuchung der historischen und poetologischen Grundlagen und die Realisation im Werk. Diss. München 1976.
- Roters, Eberhard: E.T.A. Hoffmann. Berlin 1984.
- Ruprecht, Lucia: Dances of the Self in Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann and Heinrich Heine. Aldershot 2006.
- Safranski, Rüdiger: E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten. München u. Wien 1984.
- Sakheim, Arthur: E.T.A. Hoffmann. Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken. Mit zwei Abbildungen. Leipzig 1908.
- Schadwill, Uwe: Poeta Judex. Eine Studie zum Leben und Werk des Dichterjuristen E.T.A. Hoffmann. Münster u. Hamburg 1993.
- Scheffel, Michael: Die Geschichte eines Abenteuers oder das Abenteuer einer Geschichte? Poetische Autoreflexivität am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“. In: Text + Kritik. Sonderband: E.T.A. Hoffmann. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1992, S. 112-124.
- Scheffel, Michael: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen 1997.
- Schenck, Ernst von: E.T.A. Hoffmann. Ein Kampf um das Bild des Menschen. Berlin 1939.
- Scher (2004a) = Scher, Steven Paul: Da Ponte und Mozart. Wort und Ton in *Don Giovanni*. In: Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher. Ed. by Walter Bernhart and Werner Wolf. Amsterdam u. New York 2004, S. 411-432 [zuerst in: Zwischen Opera buffa und Melodramma. Hg. v. Maehder/Stenzl. Frankfurt/M. 1994, S. 118-134].
- Scher (2004b) = Scher, Steven Paul: Judith Weir's *Heaven Ablaze in His Breast*. A Postmodern Dance Opera Based on E.T.A. Hoffmann's "The Sandman". In: Ebd., S. 489-501 [zuerst dt. in: Literatur und Demokratie. Hg. v. Allkemper/Eke. Berlin 2000, S. 49-60].

- Schilling, Silke: Die Schlangenfrau. Über matriachale Symbolik weiblicher Identität und ihre Aufhebung in Mythologie, Märchen, Sage und Literatur. Frankfurt/M. ²1987 [zuerst 1984].
- Schmeling, Manfred: Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell. Frankfurt/M. 1987.
- Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. 2 Bde. (Bd. 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus, Bd. 2: Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs). Darmstadt 1985.
- Schmidt, Jochen: Das Fräulein von Scuderi und Cardillac [Nachwort]. In: E.T.A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi. Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten. Mit Illustrationen v. Hugo Steiner-Prag u. einem Nachwort v. Jochen Schmidt. Frankfurt/M. ³1986 [Nachwort erst ab dieser Auflage], S. 109-121.
- Schmidt, Olaf: „Callots fantastisch karikierte Blätter“. Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns. Berlin 2003.
- Schmidt, Ricarda: E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* – ein Beispiel für „écriture féminine“? In: Frauen – Literatur – Politik. Hg. v. Annegret Pelz, Marianne Schuller, Inge Stephan, Sigrid Weigel u. Kerstin Wilhelms. Hamburg 1988, S. 75-93.
- Schmidt, Ricarda: Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann. Mit 32 Abbildungen. Göttingen 2006.
- Schmidt-Henkel, Gerhard: Kriminalroman und Trivallliteratur. In: Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans. Hg. v. Viktor Žmegač. Frankfurt/M. 1971, S. 149-176 [zuerst in: Sprache im technischen Zeitalter (1962) 3, S. 207-227].
- Schmitt, Carl: Politische Romantik. Berlin ³1968 [zuerst 1919].
- Schmitz-Emans, Monika: Der durchbrochene Rahmen. Überlegungen zu einem Strukturmodell des Phantastischen bei E.T.A. Hoffmann. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 32 (1986), S. 74-88.
- Schneider, Peter: Verbrechen, Künstlertum und Wahnsinn. Untersuchungen zur Figur des Cardillac in E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi*. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 26 (1980), S. 34-50.
- Schoene, Anja Elisabeth: „Ach, wäre fern, was ich liebe!“ Studien zur Inzestthematik in der Literatur der Jahrhundertwende (von Ibsen bis Musil). Würzburg 1997.
- Scholz, Ingeborg: E.T.A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi, Der goldne Topf. Interpretation und unterrichtspraktische Vorschläge. Hollfeld ³1993 [zuerst 1985].
- Schönhaar, Rainer: Novelle und Kriminalschema. Ein Strukturmodell deutscher Erzählgattung um 1800. Bad Homburg u.a. 1969.
- Schottelius, Saskia: Fatum, Fluch und Ironie. Zur Idee des Schicksals in der Literatur von der Aufklärung bis zur Romantik. Frankfurt/M. u.a. 1995.
- Schrader, Hans-Jürgen: Spuren Gottes in den Trümmern der Welt. Zur Bedeutung biblischer Bilder in Kleists ‚Erdbeben‘. In: Kleist-Jahrbuch (1991), S. 34-52.
- Schröder, Jürgen: Kleists Novelle ‚Der Findling‘. Ein Plädoyer für Nicolo. In: Kleist-Jahrbuch (1985), S. 109-127.
- Schulz, Gerhard: Kleists „Bettelweib von Locarno“ – eine Ehegeschichte? In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 18 (1974), S. 431-440.

- Schumacher, Manfred: Das Groteske und seine Gestaltung in der Gothic Novel. Untersuchungen zur Struktur und Funktion einer ästhetischen Kategorie. Frankfurt/M. u.a. 1990.
- Schuster, Ingrid: Theodor Storm und E.T.A. Hoffmann. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N.F. 11 (1970), S. 209-223.
- Schuster, Peter-Klaus u. Seipel, Wilfried, gemeinsam mit Mena Marqués, Manuela B. (Hg.): Goya – Prophet der Moderne. Köln 2005.
- Schuster, Peter-Klaus: Unausdeutbar – Goyas Capriccio 43 als Sinnbild der Moderne. In: Ebd., S. 33-41.
- Schwarzbauer, Michaela: Spiegelbilder – die vielen Gestalten des E.T.A. Hoffmann. In: Studia Niemcewicz 23 (2002), S. 449-456.
- Schwering, Markus: Politische Romantik. In: Romantik-Handbuch. Hg. v. Helmut Schanze. Stuttgart 1994, S. 477-507.
- Sdun, Winfried: E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. Analyse und Interpretation einer erzählten Komödie. Diss. Freiburg/Br. 1961.
- Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg u. Wien ¹¹1998 [zuerst 1948].
- Selbmann, Rolf: Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Darmstadt 1994.
- Škreb, Zdenko: Die neue Gattung. Zur Geschichte und Poetik des Detektivromans. In: Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans. Hg. v. Viktor Žmegač. Frankfurt/M. 1971, S. 35-95.
- Soboczyński, Adam: Die Impotenz des Händlers und das Geheimnis einer trefflichen Frau. Ökonomie und Verstellung in Kleists Novelle ‚Der Findling‘. In: Kleist-Jahrbuch (2000), S. 118-135.
- Späth, Ute: Parallelismus. Semantisch-syntaktische Untersuchungen an motivverwandter Dichtung (E.T.A. Hoffmann – F. Kafka). In: Wirkendes Wort 23 (1973), S. 12-25.
- Spörri, Reinhart: Von der unvergänglichen Geschichte der Commedia dell'arte. Die Commedia dell'arte und ihre Figuren. Wädenswil 1977.
- Steigerwald, Jörn: Die fantastische Bildlichkeit der Stadt. Zur Begründung der literarischen Fantastik im Werk E.T.A. Hoffmanns. Würzburg 2001.
- Steinecke, Hartmut: Ein Brief über Glossen, Töne, Liebe und Intertextualität bei E.T.A. Hoffmann. In: Weber-Studien. In Verbindung mit der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe hg. v. Gerhard Allroggen u. Joachim Veit. Bd. 1. Mainz u.a. 1993, S. 1-14.
- Steinecke (1997a) = Steinecke, Hartmut: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart 1997.
- Steinecke (1997b) = Steinecke, Hartmut: Die Liebe des Künstlers. Männer-Phantasien und Frauen-Bilder bei E.T.A. Hoffmann. In: Codierungen von Liebe in der Kunstperiode. Hg. v. Walter Hinderer. Würzburg 1997, S. 293-309.
- Steinecke, Hartmut: Unterhaltsamkeit und Artistik. Neue Schreibarten in der deutschen Literatur von Hoffmann bis Heine. Berlin 1998.
- Steinecke, Hartmut: „Ein Spiel zum Spiel“. E.T.A. Hoffmanns Annäherung an die Commedia dell'arte. In: Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien. Hg. v. Sandro M. Moraldo. Heidelberg 2002, S. 127-143.

- Steinecke, Hartmut: „Dem humoristischen Dichter muß es freistehen...“. Hoffmanns „Erklärung“ vom Februar 1822 als poetologischer und literarischer Text. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 11 (2003), S. 122-133.
- Steinecke, Hartmut: Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt/M. u. Leipzig 2004.
- Steinlein, Rüdiger: Kindheit als Diskurs des Fremden. Die Entdeckung der kindlichen Innenwelt bei Goethe, Moritz und E.T.A. Hoffmann. In: „Die andere Stimme“. Das Fremde in der Kultur der Moderne. Festschrift für Klaus R. Scherpe zum 60. Geburtstag. Hg. v. Alexander Honold u. Manuel Köppen. Köln u.a. 1999, S. 277-297.
- Steinwender, Ernst-Dieter: „– Und anschließend wieder druff=uffde Galeere.“ Zu Arno Schmidts Erzählung „Die Abenteuer der Sylvesternacht“. In: Bargfelder Bote Lfg. 185/186 (März 1994), S. 6-19.
- Stierle, Karlheinz: Werk und Intertextualität. In: Das Gespräch. Hg. v. Karlheinz Stierle u. Rainer Warning. München 1984, S. 139-150 [zuerst in: Dialog der Texte. Hg. v. Schmid/Stempel. Wien 1983, S. 7-26].
- Stoermer, Fabian: Schein und Abgrund. Über den Schwindel. In: Der schöne Schein der Kunst und seine Schatten. Hg. v. Hans Richard Brittnacher u. Fabian Stoermer. Bielefeld 2000, S. 281-313.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen ²1977 [zuerst 1960].
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die romantische Ironie. In: Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Hg. v. Hans Steffen. Göttingen 1967, S. 75-97.
- Struc, Roman: Zwei Erzählungen von E.T.A. Hoffmann und Kafka: Ein Vergleich. In: Revue des Langues Vivantes/Tijdschrift voor Levende Talen 34 (1968), S. 227-238.
- Swales, Martin: „Die Reproduktionskraft der Eidexen“. Überlegungen zum selbstreflexiven Charakter der *Lebens-Ansichten des Katers Murr*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 1 (1992/93), S. 48-57.
- Szczepanski, Jens: Die Subversion des Rahmens: E.T.A. Hoffmanns ‚Elixiere des Teufels‘. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 12 (2004), S. 7-19.
- Terras, Victor: E.T.A. Hoffmanns polyphonische Erzählkunst. In: The German Quarterly 39 (1966), S. 549-569.
- Thalmann, Marianne: E.T.A. Hoffmanns „Fräulein von Scuderi“. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 41 (1949), S. 107-116.
- Thalmann, Marianne: Romantiker entdecken die Stadt. München 1965.
- Thomalla, Ariane: Die ‚femme fragile‘. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf 1972.
- Titzmann, Michael: Literarische Strukturen und kulturelles Wissen: Das Beispiel inzeszuöser Situationen in der Erzählliteratur der Goethezeit und ihrer Funktionen im Denksystem der Epoche. In: Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920. Vorträge zu einem interdisziplinären Kolloquium, Hamburg, 10.-12. April 1985. Hg. v. Jörg Schönert in Zusammenarbeit mit Konstantin Imm u. Joachim Linder. Tübingen 1991, S. 229-281.

- Triebel, Odila: Staatsgespenster. Fiktionen des Politischen bei E.T.A. Hoffmann. Köln u.a. 2003.
- Türk, Klaus: E.T.A. Hoffmann: „Meister Martin der Kufner und seine Gesellen“. Kolbe-Gemälde wiedergefunden. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 11 (2003), S. 134-137.
- Vietta, Silvio: Romantikparodie und Realitätsbegriff im Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 100 (1981), S. 575-591.
- Volobuef, Karin: E.T.A. Hoffmann: ‚Urheber‘ einer der ersten brasilianischen Kurzgeschichten. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 10 (2002), S. 120-129.
- Walter, Eugen: Das Juristische in E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Diss. Heidelberg 1950.
- Weder (2002a) = Weder, Christine: The Artist as Fetishist. On E.T.A. Hoffmann's *Das Fräulein von Scuderi*. In: New Comparison 33/34 (2002): Special section The European Künstlerroman, S. 47-60.
- Weder (2002b) = Weder, Christine: Ein medizinisch-literarisches Symptom: Zum Schwindel bei E.T.A. Hoffmann und im Kontext des medizinischen Diskurses der Zeit. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 10 (2002), S. 76-95.
- Weigel, Sigrid: Der ‚Findling‘ als ‚gefährliches Supplement‘. Der Schrecken der Bilder und die physikalische Affekttheorie in Kleists Inszenierung diskursiver Übergänge um 1800. In: Kleist-Jahrbuch (2001), S. 120-134.
- Weiss, Hermann F.: ‚The Labyrinth of Crime.‘ A Reinterpretation of E.T.A. Hoffmann's *Das Fräulein von Scuderi*. In: The Germanic Review 51 (1976), S. 181-189.
- Wellenberger, Georg: Der Unernst des Unendlichen. Die Poetologie der Romantik und ihre Umsetzung durch E.T.A. Hoffmann. Marburg 1986.
- Wellmer, Albrecht: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt/M. 1985.
- Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Weinheim 1987.
- Welsch, Wolfgang (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim 1988.
- Werner, Hans-Georg: E.T.A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. Berlin u. Weimar² 1971 [zuerst 1962].
- Werner, Hans-Georg: „Meine Herren, meine Herren, wißt ihr auch, was Caligula und Nero waren? Ich weiß es.“ Die Funktionsveränderung romantischer Thematik und Motivik in Büchners *Leonce und Lena*. In: Romantik im Vormärz. Hg. v. Burghard Dedner u. Ulla Hofstaetter. Marburg 1992, S. 91-106.
- Werner, Johannes: Was treibt Cardillac? Ein Goldschmied auf Abwegen. In: Wirkendes Wort 40 (1990), S. 32-38.
- Wernz, Corinna: Sexualität als Krankheit. Der medizinische Diskurs zur Sexualität um 1800. Stuttgart 1993.
- Whiting, R.G. u. Herzog, M.: Hoffmann's *Das Fräulein von Scuderi* and Süskind's *Das Parfum*: Elements of Homage in a Postmodernist Parody of a Romantic Artist Story. In: The German Quarterly 67 (1994), S. 222-234.
- Wiegmann, Hermann: Von Homer bis Hemingway. Einzelanalysen zu Erzählstil und Erzähldynamik in der Weltliteratur. Hamburg 1992.

- Wiele, Johannes: Vergangenheit als innere Welt. Historisches Erzählen bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt/M. u.a. 1996.
- Wiese, Benno von: Novelle. Stuttgart ²1964 [zuerst 1963].
- Wiese, Benno von: Nachwort. In: E.T.A. Hoffmann: Doge und Dogaresse. Stuttgart 1981, S. 71-79.
- Wigbers, Melanie: Der Schauplatz als Schlüssel zum Textverständnis. Überlegungen zur didaktischen Relevanz der Ortsgestaltung in ausgewählten Kriminalnovellen des 19. Jahrhunderts. In: Didaktik Deutsch 14 (2003), S. 38-54.
- Willimczik, Kurt: E.T.A. Hoffmann. Die drei Reiche seiner Gestaltenwelt. Berlin 1939.
- Wöllner, Günter: E.T.A. Hoffmann und Franz Kafka. Von der „fortgeführten Metapher“ zum „sinnlichen Paradox“. Bern u. Stuttgart 1971.
- Wucherpfennig, Wolf: Die alte Dame und die Kriminalgeschichte der Seele. Überlegungen zu E.T.A. Hoffmanns „Fräulein von Scuderi“. In: Vom Lesen und Schreiben. Aufsätze zur deutschen Literatur von der Romantik bis zur Gegenwart. Prof. Dr. Edward Verhofstadt zum 60. Geburtstag. Hg. v. Heidy Müller, Eric Standaert u. Jaak De Vos. Gent 1986, S. 200-204.
- Wührl, Paul-Wolfgang: Scuderi für Kollegiaten [Rez. zu Fingerhut/Fingerhut (1980)]. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 27 (1981), S. 123-125.
- Wührl, Paul-Wolfgang: Madame kann nicht sterben [Rez. zu Psaar (1980)]. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 28 (1982), S. 85-87.
- Würker, Achim: Das Verhängnis der Wünsche. Unbewußte Lebensentwürfe in Erzählungen E.T.A. Hoffmanns. Mit Überlegungen zu einer Erneuerung der psychoanalytischen Literaturinterpretation. Würzburg ²1997 [zuerst 1993].
- Würker, Achim: Der Umgang mit dem Geheimnis. Unbewußte Lebensentwürfe in E.T.A. Hoffmanns „Das Fräulein von Scuderi“. Eine Einführung in die psychoanalytisch-tiefenhermeneutische Methode der Literaturinterpretation. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 27 (1995), S. 107-141.
- Würker, Achim: Sympathie mit dem Verbrecher. Überlegungen zu einem tiefenhermeneutisch orientierten Literaturunterricht. Am Beispiel von Hoffmanns „Das Fräulein von Scuderi“. In: Textnahes Lesen. Annäherungen an Literatur im Unterricht. Hg. v. Jürgen Belgrad u. Karl-Heinz Fingerhut. Baltmannsweiler 1998, S. 175-190.
- Yoo, Bong Keun: Die Selbstthematizierung der künstlerischen Praxis in E.T.A. Hoffmanns literarischen Schriften. Diss. Berlin 1999.
- Ziegler, Vickie: Der geistig gestörte Künstler im Werk E.T.A. Hoffmanns vor dem Hintergrund zeitgenössischer psychologischer Theorien. In: Gesnerus. Schweizerische Gesellschaft für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften 48 (1991), S. 171-183.
- Zima, Peter V.: Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Tübingen u. Basel ²2001 [zuerst 1997].
- Zimmermann, Hans Dieter: Der unglückliche Poet oder Heinrich von Kleist und die Folgen. In: Bausteine zu einer Poetik der Moderne. Festschrift für Walter Höllerer. Hg. v. Norbert Miller, Volker Klotz u. Michael Krüger. München u. Wien 1987, S. 442-453.
- Zorzi, Alvise: Venedig. Die Geschichte der Löwenrepublik. Deutsch v. Sylvia Höfer. Düsseldorf 1985 [zuerst Mailand 1979].

Abbildungsverzeichnis

Die Bildreferenzen im Band verweisen auf die unten angeführten Websites. Der letzte Zugriff erfolgte jeweils am 05.11.2024.

Abb. 1. *Paradiesgärtlein* (anonym, um 1410), Frankfurt/M., Städelches Kunstinstitut.

<https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/das-paradiesgaertlein>

Abb. 2. Nicolas de Fer: *Huitième plan de Paris* (1705) [Ausschnitt], Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF).

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85933297>

Abb. 3. Carl Wilhelm Kolbe der Jüngere: *Doge und Dogaresse* (1807), Radierung von Johann Samuel Otto (1829), Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

<https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/unheimlich-fantastisch/items/show/50>

Abb. 4. Canaletto: *Die Dogana in Venedig* (1726-28), Wien, Kunsthistorisches Museum.

www.khm.at/de/object/419/

Abb. 5. Peter Paul Rubens: *Amors Ritt auf einem Delphin/Cupidon chevauchant un dauphin* (um 1637-38), Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

<https://fine-arts-museum.be/fr/la-collection/peter-paul-rubens-cupidon-chevauchant-un-dauphin>

Abb. 6. Friedrich Georg Weitsch: *Der schlafende Amor* (1815).

https://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/friedrich-georg-weitsch/der-schlafende-amor-Zcs6cvCrKhST4eR_jjz7hQ2

Abb. 7. William Hogarth: *Gin Lane* (1751), London, Royal Academy of Arts.

<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/gin-lane-1>

Abb. 8. Michelangelo: *Pietà* (1498-99), Vatikan, Petersdom.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fl/Michelangelo%27s_Piet%C3%A0%2C_St_Peter%27s_Basilica_%281498%E2%80%939399%29.jpg

Abb. 9. Canaletto: *Venedig, Die Rückkehr des „Bucentaurus“/The Bacino di San Marco on Ascension Day* (um 1733-34), London, The Royal Collection.

<https://www.rct.uk/collection/404417/the-bacino-di-san-marco-on-ascension-day>

Abb. 10. Canaletto: *Der Bucentaur vor dem Dogenpalast* (2. Drittel 18. Jh.), Mailand, Sammlung Crespi.

[http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder/canaletto-\(ii\)-der-bucentaur-vor-dem-dogenpalast-01191.html](http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder/canaletto-(ii)-der-bucentaur-vor-dem-dogenpalast-01191.html)

- Abb. 11. Canaletto: *Il Rio dei Mendicanti* (wahrsch. vor 1723), Venedig, Museo di Ca' Rezzonico.
<https://www.visitmuve.it/it/galleria-delle-opere/canaletto-il-rio-dei-mendicanti/>
- Abb. 12. Giambattista Tiepolo: *La Immaculada Concepción* (1767-69), Madrid, Museo del Prado.
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/wd/8da40987-dd6b-4bb3-ab0e-4210ecb6495e>
- Abb. 13. Maurice Sand: *Pantalone (1550)* (1860). Aus: *Masques et bouffons* (comédie italienne). Texte et dessins par Maurice Sand. Gravures par A. Manceau. Préface par George Sand. Paris 1860.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c3/SAND_Maurice_Masques_et_bouffons_06.jpg
- Abb. 14. Maurice Sand: *Colombine (1683)* (1860). Aus: *Masques et bouffons* (comédie italienne). Texte et dessins par Maurice Sand. Gravures par A. Manceau. Préface par George Sand. Paris 1860.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/SAND_Maurice_Masques_et_bouffons_03.jpg
- Abb. 15. Maurice Sand: *Il Dottore Baloardo (1653)* (1860). Aus: *Masques et bouffons* (comédie italienne). Texte et dessins par Maurice Sand. Gravures par A. Manceau. Préface par George Sand. Paris 1860.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/SAND_Maurice_Masques_et_bouffons_04.jpg
- Abb. 16. Maurice Sand: *Arlechino (1671)* (1860). Aus: *Masques et bouffons* (comédie italienne). Texte et dessins par Maurice Sand. Gravures par A. Manceau. Préface par George Sand. Paris 1860.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/SAND_Maurice_Masques_et_bouffons_01.jpg
- Abb. 17. Francisco de Goya: *Der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer (Caprichos, 43)* (1797-98, publ. 1799), Stuttgart, Staatsgalerie.
<https://www.staatsgalerie.de/de/sammlung-digital/traum-vernunft-gebirt-ungeheuer-caprichos-43>

■ Mit dem Verlust eines geistigen und religiösen Zentrums geht in letzter Konsequenz die Selbstbezüglichkeit der Kunst einher. Diesen Zusammenhang stellt Achim Küpper anhand des literarischen Werks von E.T.A. Hoffmann dar. Durch die äußerst detailgenaue Analyse der beiden Erzählungen „Das Fräulein von Scuderi“ und „Doge und Dogaresse“ liefert der Verfasser in der Diskussion um die ‚Modernität‘ des Autors eine bislang unbekannte Fülle an Belegen.

Die Studie deckt ein umfassendes Gesamtsystem von literarischen und außerliterarischen Verweisen auf, macht immanente Bezugnahmen auf andere Werke als verborgene Wege der Selbstreflexion in Hoffmanns Texten sichtbar. Der Interpret stößt dabei auf Widersprüche, weist Bruchstellen im Inneren der Texte nach, die gerade jenen Ort bezeichnen, wo „nicht Gott“ ist, und die auch vor dem Hintergrund der Zeit um 1800, ihrer Umbrüche und Erschütterungen gelesen werden, ohne sie allerdings auf diesen einen historischen Ursprung zu fixieren. Auf diese Weise beschreibt die vorliegende Studie an Hoffmanns Werk zum ersten Mal das Erscheinen einer „Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott“.