



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Buntschäckiges Allerlei“
Das Kaleidoskop als ästhetische Strategie
bei E.T.A. Hoffmann

Verfasserin

Sandra Weingartner, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, April 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 000

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Irmgard Egger

Für Ingeborg Bassenberg

Danksagung

Den folgenden Personen möchte ich meinen verbindlichsten Dank aussprechen, denn ohne ihre Unterstützung wäre diese Arbeit wohl nicht geschrieben worden:

allen voran Univ.-Prof. Dr. Irmgard Egger für die langjährige fachliche Betreuung und ihre unkomplizierte und kompetente Hilfestellung;

meinen Eltern für ihre Unterstützung und dafür, dass sie mir diesen Bildungsweg ermöglichten und meinen Cousinen Sylvia und Bianca für ihr Interesse an meinen Lektüren;

meinen Freunden, besonders Isabelle Aberegg und Sonja Dormann für die vielen inspirierenden Gespräche;

und nicht zuletzt meinem Lieblingsmenschen auf Erden, Martin Haas, für seine Ermutigungen, seine Geduld und seine Liebe.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	7
1. Die „kaleidoskopische Natur“ der Erzählung <i>Die Brautwahl</i>	10
2. Wahrnehmung, Optik und Ästhetik	20
2.1. Das Kaleidoskop als optisch-mechanischer Zufallsgenerator.....	20
2.2. Dialektik von Wahrnehmung und Einbildungskraft – Der Sinnesdiskurs am Beginn des 19. Jahrhunderts.....	32
2.3. Romantische Ästhetik	38
2.4. Hoffmanns ästhetische Konzepte	43
3. <i>Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern</i>	48
3.1. Fragmentarische Form und Heterogenität	48
3.2. Die Kreisstruktur der Makulaturblätter	51
3.3. Perspektive oder „die Farbe des Glases“	52
3.3.1. Der Blick durchs Perspektiv und die romantische Malerei	53
3.3.2. Perspektivität.....	56
3.3.3. Farbigkeit	60
3.4. Spiegel(ungen)	62
3.5. Die Drehung	67
3.5.1. Der unzuverlässige Erzähler	67
3.5.2. Analytische Struktur	71
3.5.3. Aleatorik	82
3.5.4. Transformation	84
Literaturverzeichnis	87
Bildteil	93
Abbildungsnachweis	102
Zusammenfassung	104
Lebenslauf	106

Vorbemerkung

„Ich denke mir mein Ich durch ein Vervielfältigungsglas – alle Gestalten, die sich um mich herum bewegen, sind Ichs und ich ärgere mich über ihr Thun und Lassen usw.“¹

E.T.A. Hoffmann

Mit dieser Tagebucheintragung vom 6. Oktober 1809 über sein mehrfach gespiegeltes Ich scheint Hoffmann über 150 Jahre vor Robert Smithsons *Four-Sided Vortex* (Abb. 1), einer Konstruktion aus vier pyramidal angeordneten Spiegeln, eines der wesentlichen Prinzipien postmoderner Ästhetik vorwegzunehmen. Wie auch immer Hoffmanns Vervielfältigungsglas ausgesehen haben mag, weist es deutliche Bezüge zum Kaleidoskop auf. Während in diesem das Original noch ein integrativer Bestandteil des generierten Bildes bleibt, ist bei *Four-sided Vortex* das Original im Bild nicht mehr vorhanden, das entstehende Bild besteht ausschließlich aus Spiegelungen. In einer Verkehrung der Konstruktion des Kaleidoskops sind die Spiegel in Smithsons Kunstwerk zwar symmetrisch angeordnet, das sich ergebende Bild ist es allerdings nicht. Bereits 1992 vermerkt Ulrich Stadler in seinem Aufsatz über die Verwendung von optischen Geräten in den Werken E.T.A. Hoffmanns:

Optische Geräte spielen nicht nur inhaltlich eine große Rolle – sie werden immer wieder erwähnt und bestimmen den Handlungsablauf vieler Erzählungen –; darüber hinaus prägen sie auch die Darstellungsweise des Autors.²

Eine präzise Analyse von Hoffmanns Werken auf dieser Basis ist aber bisher ausständig. Ausgehend von Ulrich Stadlers Behauptung soll die Anwendung des Kaleidoskops als ästhetische Strategie für Hoffmanns Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen*

¹ Zitiert nach Robert S. Rosen: E.T.A. Hoffmanns „Kater Murr“. Aufbauformen und Erzählsituationen. Bonn 1970, S. 98.

² Ulrich Stadler: Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen. Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen. In: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 1 (1992/93), S. 91-105, hier S. 98.

*Makulaturblättern*³ aufgezeigt werden. Das Kaleidoskop, das von der Kunsthistorikerin Barbara Maria Stafford als „romantischste[s] aller Geräte“⁴ bezeichnet wurde, stellt aber wesentlich mehr dar, als nur eine Metapher für Hoffmanns Werke. Es fungiert als Paradigma seiner ästhetischen Strategien, welche die Konstruktionsprinzipien vieler seiner Erzählungen und Romane bestimmen. Die einzelnen Konstituenten des Kaleidoskops sollen in einer Auswahl von Hoffmanns Texten in ihrer spezifischen Ausformung aufgespürt und ihr Zusammenwirken erläutert werden. Denn die Ursache der Mehrdeutigkeit von Hoffmanns Texten liegt in ihrer differenzierten Struktur, einer Kombination von analytischem und polyperspektivischem Erzählen, einer nach Peter von Matt „hochartistische[n] Lesermystifikation“⁵. Ziel dieser Arbeit soll es sein, anhand der Analyse des Textes und der Struktur von E.T.A. Hoffmanns Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* die Ähnlichkeiten der Konstruktion dieses Werkes mit der des Kaleidoskops aufzuzeigen. Zunächst soll eine Begriffsbestimmung des Konstruktionsprinzips eines Kaleidoskops gegeben werden, die den Ausgangspunkt für diese Arbeit bildet:

Dieses Kaleidoskop (Schönbildseher) besteht aus zwei ebenen rechteckigen Spiegeln, die unter einem beliebigen Winkel mit einander zugewendeten Spiegelflächen aneinanderstoßen und in dieser Lage in einer innen geschwärzten Röhre befestigt sind. Man benutzt in der Regel 12 bis 16 cm lange Spiegel. Die Röhre ist an einem Ende mit einer Scheibe, in der sich ein

³ E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke. (Bd. 1: Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schriften, Werke 1794-1813. Bd. 2,1: Fantasiestücke, Werke 1814. Bd. 2,2: Die Elixiere des Teufels, Werke 1814 – 1816. Bd. 3: Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816 - 1820. Bd. 4: Die Serapions-Brüder. Bd. 5: Lebens-Ansichten des Katers Murr, Werke 1820-1821. Bd. 6: Späte Prosa, Briefe, Tagebücher und Aufzeichnungen, Juristische Schriften, Werke 1814 - 1822.) Hrsg. v. Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985-2004, S. 720. – Im Folgenden werden Zitate im Text durch die Bandnummer in römischen Ziffern und den entsprechenden Seitenzahlen der Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags in Parenthese angegeben.

⁴ Barbara Maria Stafford: Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung. Aus d. Amerikanischen v. Anne Vonderstein. Amsterdam, Dresden 1998, S. 129.

⁵ Peter von Matt: Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationenlehre als Prinzip seiner Erzählkunst. Tübingen 1971, S. 173.

kleines Loch zum Durchsehen befindet, und an dem anderen mit zwei Glasscheiben verschlossen, die etwa zwei Millimeter voneinander abstehen und eine Kapsel bilden, in die man kleine Splitter gefärbten Glases und dergleichen bringt. Die äußere Glasscheibe ist matt geschliffen. Sieht man durch das kleine Loch, indem man das andere Ende des Kaleidoskops gegen das Tageslicht kehrt, so erblickt man bei jeder Lage die Körperchen zu regelmäßigen Sternen angeordnet. Beim Drehen des Kaleidoskops verändert sich die Lage der Objekte und man erhält ein dauernd wechselndes Bild. Der Reichtum der auf diese Weise erzeugten Bilder ist unerschöpflich.⁶

Auch wenn das Wort ‚Kaleidoskop‘ oder eine Abwandlung dessen im gesamten Murr-Kreisler-Roman nicht erwähnt wird, hat Hoffmann dieses optische Instrument unzweifelhaft in der Struktur dieses Romans festgeschrieben. Der fiktive Herausgeber der Biographie des Katers Murr schreibt in seinem Vorwort, dass dieses „verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe“ (V, S. 12) ohne näherer Erklärung dem Leser „als ein zusammengewürfeltes Durcheinander erscheinen“ (V, S. 11) müsse. Darüber hinaus wendet Hoffmann in der Sammlung *Die Serapions-Brüder* das Kaleidoskop zur Charakterisierung seiner Erzählung *Die Brautwahl* an. Er lässt sie den Serapions-Bruder Ottmar als „eine aus allerlei bunten Steinen willkürlich zusammengefügte Mosaik, die das Auge verwirrt“ (IV, S. 719) definieren. Lothar, der fiktionale Verfasser der Geschichte, attestiert jener zusätzlich eine „kaleidoskopische Natur“, „nach welcher die heterogensten Stoffe willkürlich durcheinander geschüttelt, doch zuletzt artige Figuren bilden“ (IV, S. 720).

Am Beginn dieser Arbeit soll eine exemplarische Analyse von Hoffmanns Erzählung *Die Brautwahl* stehen, die um mit Hoffmanns Worten zu sprechen als „Studium [...] zu größeren Gemälden“ (IV, S. 892-893) dienen soll, nämlich dem von Hoffmanns Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, dessen strukturelle Analyse im dritten und umfangreichsten Kapitel vorgenommen werden soll. Dazwischen befindet sich das Theoriekapitel mit einer Erläuterung der Zusammensetzung des Kaleidoskops, einem Überblick über die

⁶ E.-H. Schmitz: Handbuch zur Geschichte der Optik. Bd. 2. Von Newton bis Fraunhofer. Bonn 1982, S. 124.

wichtigsten Positionen des Sinnesdiskurses am Beginn des 19. Jahrhunderts und einer Zusammenfassung der theoretischen Reflexionen der Romantiker sowie Hoffmanns eigenen ästhetischen Programmen wie das serapiontische Prinzip oder Callots Manier, die zum Hauptteil überleiten soll.

1. Die „kaleidoskopische Natur“ der Erzählung *Die Brautwahl*

Die Erzählung *Die Brautwahl* wird von Hoffmann im Herbst 1818 für den *Berlinischen Taschen-Kalender auf das Schalt-Jahr 1820* konzipiert. In veränderter Form wird sie in den dritten Band des Erzählzyklus *Die Serapions-Brüder* aufgenommen.⁷ Die Rahmengespräche, in welche die *Brautwahl* eingebettet ist, kreisen um Struktur und Wirkung dieser Erzählung. Nach Lothars Vortrag der *Brautwahl*, dem die fiktive Autorschaft dieser Erzählung zugewiesen wird, entfaltet sich ein Gespräch zwischen Lothar und Ottmar, in dem Ottmar die Deutung der Struktur der *Brautwahl* als Mosaik in den Mund gelegt wird:

Mir will deine sogenannte Geschichte mit den unwahrscheinlichen Abenteuern vorkommen, wie eine aus allerlei bunten Steinen willkürlich zusammengefügte Mosaik, die das Auge verwirrt, so daß es keine bestimmte Figur zu erfassen vermag. (IV, S. 719)

Lothar verteidigt die Struktur seiner Erzählung und geht noch einen Schritt weiter. Er vergleicht die *Brautwahl* mit einem Kaleidoskop:

[...] sei wenigstens nachsichtig genug, dem Dinge, das du wunderlich toll nennst, eine kaleidoskopische Natur einzuräumen, nach welcher die heterogensten Stoffe willkürlich

⁷ *Die Brautwahl* wurde in der Sekundärliteratur bisher kaum beachtet. Zur Entstehung und zur dramatischen Struktur vgl. Lothar Pikulik: E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den ‚Serapions-Brüdern‘. Göttingen 1987, S. 150-158. – Ähnlich auch Horstmann, der *Die Brautwahl* als Berliner Zauberposse interpretiert: Gesa Horstmann: Hoffmanns erzählte Berlinbilder – zwischen Callots Manier und Hogarthscher Schreibart. In: Jutta Müller-Tamm/ Cornelia Ortlieb (Hrsg.): Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und Bildende Kunst in Klassizismus und Romantik. Freiburg im Breisgau 2004, S. 295-318. – Sonst stand meist die jüdische Thematik im Vordergrund, wie z.B. bei Hartmut Steinecke: Die Kunst der Phantasie: E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt/Main 2004, S. 380-385.

durcheinander geschüttelt, doch zuletzt artige Figuren bilden.
(IV, S. 720)

In den beiden Zitaten werden zwei Strukturmerkmale dieser Erzählung hervorgehoben: das Mosaik und das Kaleidoskop. Eine Analyse der Makrostruktur lässt die mosaikartige Aufsplitterung der Erzählung, wie sie von Ottmar attestiert wurde, erkennen. Darüber hinaus soll im Folgenden auch auf weitere Komponenten des Kaleidoskops wie Farbgestaltung, Spiegelungen und Transformation eingegangen werden.

Dem Titel der Erzählung folgt ein Untertitel: „eine Geschichte, in der mehrere ganz unwahrscheinliche Abenteuer vorkommen“ (IV, S. 639). Diese Form wiederholt sich in den sechs Kapiteln, in welche die *Brautwahl* unterteilt ist. Üblicherweise werden Untertitel gewählt um die Einheit der Handlung einer Erzählung zu akzentuieren. Die eingefügten Untertitel in der *Brautwahl* bewirken aber eine stärkere Abgrenzung der einzelnen Kapitel voneinander. In der Regel werden in Kapiteluntertiteln ein oder zwei Begebenheiten herausgegriffen und häufig mit der Formel „nebst anderen Abenteuern“ oder ähnlichen Formulierungen ergänzt.⁸ Diesem Schema entsprechen die Untertitel des zweiten und dritten Kapitels der *Brautwahl*. Die Untertitel des ersten, vierten und fünften Kapitels unterlaufen diese Methode, indem sie die Handlung in einzelne Abenteuer aufsplintern. Sie bestehen aus parataktischen Reihen, die darüber hinaus meist auch nicht auf die Haupthandlung Bezug nehmen und so nicht wie üblich dazu dienen, Spannung zu erzeugen. So lautet z.B. der Untertitel des ersten Kapitels: „Welches von Bräuten, Hochzeiten, Geheimen Kanzlei-Sekretären, Turnieren, Hexenprozessen, Zauberteufeln und anderen angenehmen Dingen handelt.“ (IV, S. 639)

Analog dazu umfasst die erzählte Zeit in den einzelnen Kapiteln jeweils nur kurze Zeitspannen. So wird im ersten Kapitel nach einem Einstieg in medias res nur von wenigen Stunden in der Nacht des Herbst-Äquinoktiums berichtet. Das zweite Kapitel ist in drei Erzählphasen unbestimmter Dauer und unbestimmter zeitlicher Situierung gegliedert, wobei am Ende dieses Kapitels die Handlung zu der des ersten in Bezug

⁸ Vgl. Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart ⁸1993, S. 145-148 u. 163-166.

gesetzt wird. Der Rezipient erfährt durch diese Analepse⁹ erst, dass das zweite Kapitel eigentlich die Vorgeschichte bildet, also zeitlich vor dem ersten liegt.¹⁰ Innerhalb des zweiten Kapitels wird noch ein weiterer zeitlicher Rückschritt vollzogen, welcher der Vorgeschichte von Lehsen und Albertine gewidmet ist und von ihrer ersten Begegnung berichtet. Das dritte Kapitel beginnt mit einer Beschreibung des Äußeren und einer Charakterisierung des Kanzlei-Sekretärs Tusmann. Darüber hinaus wird in einer Rückblende die Vorgeschichte, die das Verhältnis von Voßwinkel, seiner Tochter Albertine und Tusmann erhellt, nachgereicht. Dann setzt die Handlung mit dem Morgen nach dem Herbst-Äquinoktium ein. Tusmann berichtet seinem Schulfreund Voßwinkel von den Vorgängen der vergangenen Nacht. Im Folgenden entfaltet sich ein Gespräch zwischen Tusmann, Voßwinkel und Manasse. Das vierte Kapitel ist durch einen zeitlichen Einschnitt zweigeteilt. Zwischen die beiden Erzählphasen ist ein Exkurs des Erzählers eingeschoben. Die erste Erzählphase ist zeitlich ungenau situiert und von unbestimmter Dauer, während die zweite Erzählphase das Geschehen eines Vormittags in einer Szene, in der alle Figuren der Erzählung (bis auf den Referendarius Gloxin) auftreten, wiedergibt. Das fünfte Kapitel beginnt mit einem Exkurs des Erzählers über den Dales. Dieses Kapitel wird durch drei aufeinanderfolgende Szenen ohne Zeitangabe fortgeführt. Die erste zeigt Lehsen und Leonhard im Gespräch, die zweite Tusmann und Leonhard im Tiergarten, die dritte Leonhard bei Voßwinkel, wobei die zweite und dritte zeitlich aneinander anschließen. Entgegen dem menschlich-physischen Vermögen vollzieht der Goldschmied Leonhard diesen Ortswechsel mit:

[...] denn als hätte er Schlemihls berühmte Siebenmeilen-Stiefel an den Füßen, war er mit einem einzigen Schritt, den er zur Saaltür hinaus machte, dem bestürzten Geheimen Kanzlei-Sekretär aus den Augen verschwunden. –

So mochte es denn auch geschehen, daß er schon in der nächsten Minute wie ein Gespenst plötzlich in dem Zimmer des Kommissionsrates stand [...]. (IV, S. 701)

⁹ Zum Begriff der Analepse vgl. Gérard Genette: Die Erzählung. Aus d. Frz. v. Andreas Knop. München 21998, S. 25-42.

¹⁰ Exposé-Rückwendungen im zweiten Kapitel eines Werkes, sogenannte „nachgeholte Einleitungen“, sind in der Literatur sehr häufig anzutreffen, vgl. Lämmert 1993, S. 106.

Das sechste Kapitel weist eine Aufsplitterung in mehrere Teile auf. Vor allem gegen Ende des Kapitels sind mehrere kleine Abschnitte mit Ausblicken auf die Geschehnisse der einzelnen Figuren aneinandergereiht, wobei die zeitlichen Abstände dieser Ausblicke zur Haupthandlung immer größer werden. Am Beginn dieses Kapitels steht ein Gespräch zwischen Albertine und Leonhard am Vorabend der Brautwahl, danach folgt der Bericht des Erzählers über die Geschehnisse während der Brautwahl. Nach einem kurzen Ausblick auf Dümmerls und Tusmanns Zukunft wendet sich der Erzähler dem Schicksal von Lehsen und Albertine zu. Nach wenigen Wochen verlässt Lehsen Albertine um nach Italien aufzubrechen. Über ein Jahr später ist er immer noch nicht heimgekehrt, was den Schluss nahelegt, dass Lehsen nicht zu Albertine zurückkehren wird. Daraufhin wird eine neue Figur, der Referendarius Gloxin, als weiterer Brautwerber eingeführt und die Erzählung durch eine abschließende Vorausdeutung¹¹ beendet: „Vielleicht heiratet Albertine gar den artigen Referendarius, wenn er einen guten Posten erschwungen. – Nun! man muß abwarten, was geschieht! –“ (IV, S. 719) Durch diesen offenen Erzählschluss und dem ersten Auftritt des Referendarius Gloxin als neu eingeführtem Verehrer Albertines scheint der Reigen der Brautwerber auch nach dem Einsatz des Kästchens zur Brautwahl nicht abgeschlossen.

Das Vorherrschen der szenischen Darstellung führt zu einer stark dialogischen Struktur.¹² Die Ambiguität der Erzählung wird dabei durch ein Gegeneinandersetzen von mehreren Perspektiven auf ein einziges Ereignis ohne finale Beglaubigung einer der vorgeführten Positionen erzielt. Genutzt wird dazu die Dialektik von Wahrnehmung und Einbildungskraft der Figuren. Im dritten Kapitel entfaltet sich ein Gespräch zwischen Tusmann und Voßwinkel, in dem Tusmann von der unheimlichen nächtlichen Begegnung mit dem Goldschmied und dem Juden berichtet. Er hält den Goldschmied für den Teufel und glaubt, er sei

¹¹ Vgl. Lämmert 1993, S. 153-160.

¹² Darüber hinaus wird der Dramencharakter der Erzählung durch die scharf voneinander abgegrenzten Kapitel akzentuiert, was gemeinsam mit den typisierten Figuren und der stark dialogischen Struktur Ähnlichkeiten zum Lustspiel nahelegt, vgl. Pikulik 1987, S. 152-154.

von ihm behext worden. Voßwinkel hingegen führt die Erscheinungen auf den Alkoholkonsum Tusmanns zurück, identifiziert die beiden unheimlichen Gestalten als Manasse und Leonhard und bezeichnet sie als „einfache ehrliche Leute“ (IV, S. 675). Zur Affirmation dieser Beurteilung tritt Manasse dann auch gleich zur Tür herein, am helllichten Tag, ohne auch nur im Geringsten gespenstisch zu wirken, und bekräftigt Voßwinkels Vermutung vom übermäßigen Alkoholkonsum Tusmanns. Im vierten Kapitel kommt es zur Konfrontation zwischen dem Liebespaar Albertine und Lehsen mit dem Brautwerber Tusmann, welcher die Erscheinungen in der Nacht des Herbst-Äquinoktiums immer noch als real geschehen ansieht. Dies führt zu Verwirrung bei Albertine und Lehsen, weil sie Tusmanns Äußerungen nicht folgen können. Die Polyperspektivität wird durch die allgemeine Erzählsituation der *Brautwahl* unterstützt, die von auktorial bis personal changiert, wobei der Erzählerkommentar gerade an den entscheidenden Stellen ausgespart oder modal ausgedrückt wird. Dieses Prinzip lässt sich schon an den Untertiteln der Kapitel beobachten. Der Untertitel des zweiten Kapitels z.B. spricht von einem Liebesverhältnis, die Beteiligten bleiben aber anonym. So setzt der Leser es in Bezug zu den von Tusmann erwogenen Heiratsplänen. Des Weiteren kann die grüne Farbe in Tusmanns Gesicht real existent oder nur von ihm phantasiert sein, denn er selbst glaubt sie durch Waschen nicht ablösen zu können. Der Goldschmied aber wischt sie einfach mit einem Tuch aus seinem Gesicht. Der Erzählerkommentar lässt keine eindeutige Entscheidung zu:

Tusmann hatte wohl recht, so bittere Klagen auszustoßen, denn in der Tat war es arg mit der grünen Farbe seines Antlitzes, die gar nicht gewöhnliche Ölfarbe, sondern irgend eine künstlich zusammengesetzte Tinktur zu sein schien, die, in die Haut eingedrungen, durchaus nicht verschwinden wollte. (IV, S. 696)

Durch die dialogische Struktur und die Aufsplitterung in viele stark voneinander abgesetzte Erzählphasen entsteht der von Ottmar hervorgehobene Eindruck des Mosaiks. Kaleidoskopische Bilder werden meist durch radial-symmetrische Spiegelung eines aus farbigen Glassplintern bestehenden Mosaiks erzielt. In einem herkömmlichen Kaleidoskop sind die auf diese Weise generierten Bilder abstrakter Natur,

wodurch die Farbwerte im Bild an Relevanz gewinnen.¹³ Die Rotation des Mosaiks erfolgt durch den Rezipienten, wodurch sich das Bild des Kaleidoskops beständig transformiert.

Wie ein Kaleidoskop weist auch die *Brautwahl* Spiegelungen auf, welche die typische symmetrische Auffächerung des Ausgangsmosaiks erzielen. Von den acht Figuren, die in der Erzählung zu Wort kommen, scheinen zwei zwielichtige Förderer der Brautwerber, Manasse und der Goldschmied Leonhard, einen historischen Doppelgänger zu haben: Manasse den Münzjuden Lippold und der Goldschmied Leonhard den Schweizer Leonhard Turnhäuser, die beide im 16. Jahrhundert gelebt haben.¹⁴ Ebenso zu beobachten ist eine Potenzierung der Brautwerber. Nach Tusmann im ersten Kapitel wird in jedem Kapitel ein weiterer eingeführt. Lehsen tritt im zweiten Kapitel hinzu, Dümmerl im dritten und schließlich, nachdem die Brautwahl schon von statten gegangen ist, Gloxin im sechsten und letzten Kapitel. In Tusmanns Bericht seiner nächtlichen Erlebnisse wird diese Potenzierung der Brautwerber als Vorausdeutung¹⁵ im Bild seiner eigenen Vervielfältigung umgesetzt:

Und wie von unwiderstehlicher Gewalt gehetzt, walze ich die Spandauer Straße auf und ab, und halte in meinen Armen statt der Dame einen garstigen Besenstiel, der mir das Gesicht zerkratzt, während unsichtbare Hände mir den Rücken zerbläuen, und um mich her wimmelt es von Geheimen Kanzlei-Sekretären Tusmanns, die mit Besenstielen walzen. (IV, S. 674)

Zusätzlich deutet der Tanz des vervielfältigten Tussmann auf das Rotationsprinzip des Kaleidoskops und den Reigen der Brautwerber hin.

Die Formulierung der Strukturbeschreibung der *Brautwahl* aus den Rahmengesprächen der *Serapions-Brüder*, die Erzählung sei eine „aus allerlei bunten Steinen willkürlich zusammengefügte“ (IV, S. 719), evoziert

¹³ Das zunehmende Interesse an wirkungsästhetischen Aspekten führt im Laufe des 18. Jahrhunderts zur Herausbildung einer Vielzahl kunsttheoretischer Abhandlungen über kompositionelle Aspekte der Malerei, insbesondere dem Einsatz von Farbharmonien, die die Frage nach den Eigenwerten von Farben ins Zentrum rücken. Vgl. Raphael Rosenberg (Hrsg.): Hugo – Turner – Moreau. Entdeckung der Abstraktion. Ausst.Kat. Frankfurt/Main 2007, S. 17-53.

¹⁴ Vgl. IV, S. 1479 (Kommentar zu S. 651) bzw. S. 1483-1484 (Kommentar zu S. 659).

¹⁵ Vgl. Lämmert 1993, S. 139-141.

abstrakte Formen, durch die Farbwerte symbolisch aufgeladen werden können. Die spezifische Farbigkeit, durch die sich Hoffmanns Texte auszeichnen, wird durch die differenzierte Verwendung von Farbadjektiven erzielt. Wie in anderen Werken Hoffmanns findet sich auch in der *Brautwahl* immer wieder das Attribut ‚bunt‘, hier z.B. „bunte Bilder“ (IV, S. 702), oder auch „bunte Gesellschaft“ (IV, S. 661). Die Eintragung zu ‚bunt‘ im Duden zeigt neben der auf die visuelle Qualität abzielenden Denotation auch die metaphorische Bedeutung an:

1. (im Gegensatz zu den unbunten Farben [Weiß, Grau, Schwarz]) bestimmte, meist leuchtende Farbtöne besitzend
2. gemischt, vielgestaltig
3. ungeordnet, wirr¹⁶

Demnach kann ‚bunt‘ ein Konglomerat verschiedener Farben bezeichnen, im übertragenen Sinn aber auch Heterogenität und Chaos evozieren. In Hoffmanns *Brautwahl* findet sich auch die Formulierung „im buntesten Wechsel“ (IV, S. 655), die neben einem Eindruck von Heterogenität und Chaos auch den der Bewegung evoziert und in dieser Weise auf die metaphorische Bedeutung des Begriffs ‚Kaleidoskop‘¹⁷ verweist. Darüber hinaus lässt sich eine Häufung und Auffächerung von einzelnen Farben und Farbschattierungen in einzelnen Erzählungen bzw. Erzählabschnitten beobachten.¹⁸ In der *Brautwahl* finden sich zwei Abschnitte, in denen Farbadjektive gehäuft vorkommen. In Leonhards Beschreibung eines fürstlichen Festzuges dominieren die kontrastiv eingesetzten Farbenpaare Gold und Fleischfarben, sowie Gelb und Schwarz (IV, S. 649-650). Im zweiten Abschnitt, der Tusmann im Tiergarten zeigt, werden Grün und Weiß kontrastiert: das grüne Gesicht Tusmanns, der grüne Teich und die grüne Wiese mit dem weißen Winter und dem blendend weißen Tuch, mit dem Leonhard Tusmann die Farbe aus dem Gesicht wischt (IV, S. 696-701). Bei Hoffmann potenzieren sich die Farben, ergeben einzelne Farbsplitter wie jene, durch welche die Bilder eines Kaleidoskops

¹⁶ <http://www.duden.de/rechtschreibung/bunt> (Zugriff vom 2.2.2014)

¹⁷ Vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kaleidoskop> (Zugriff vom 13.1.2014)

¹⁸ Zur Farbauffassung der Romantiker vgl. Marianne Thalmann: *Zeichensprache der Romantik*. Heidelberg 1967, S. 37-39 u. S. 94, zu Hoffmann im Besonderen S. 78-79, S. 104 u. S. 107, sowie Manfred Momberger: *Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann*. München 1986, S. 83-85, S. 231.

aufgebaut werden. Auch die vorherrschende Stimmung in einzelnen, deutlich voneinander abgegrenzten Erzählphasen ist unterschiedlich. So nimmt das erste Kapitel deutliche Anleihen bei Kunstmärchen und Schauerroman, wobei allerdings der Kontrast zwischen realistischen und phantastischen Elementen durch den vermehrten Einsatz des Berliner Lokalkolorits verstärkt scheint, während das zweite Kapitel die Thematik des Künstlerromans satirisch beleuchtet.

Der Rotation beim Kaleidoskop entspricht in der Erzählung ihre analytische Struktur, durch die sich eine permanente Veränderung der Figurenkonstellation ergibt. Das erste Kapitel wird aus Tusmanns Perspektive erzählt. Dementsprechend werden seine Wahrnehmungen für den Leser nachempfunden, wobei diese in einzelne Reize aufgespalten werden:

Um das heute nicht zu versäumen, da die Uhren sich schon zum Eilfschlagen anschickten, wollte er [i.e. Tusmann] eben mit einem raschen Schritt (beinahe war es ein behender Sprung zu nennen) aus der Königsstraße in die Spandauerstraße hineinbiegen, als ein seltsames Klopfen, das sich dicht neben ihm hören ließ, ihn an den Boden festwurzelte.

Unten an dem Turm des alten Rathauses wurde er in dem hellen Schimmer der Reverberen eine lange hagere, in einen dunkeln Mantel gehüllte Gestalt gewahr, die an die verschlossene Ladentüre des Kaufmanns Warnatz, der dort bekanntlich seine Eisenwaren feil hält, stark und stärker pochte, zurücktrat, tief seufzte, hinaufblickte nach den verfallenen Fenstern des Turms. (IV, S. 640) [Hervorh. S.W.]

Die Erscheinungen werden immer erst mit akustischen Signalen angekündigt und danach schrittweise durch optische Reize enthüllt.¹⁹ Zunächst erfolgt ein akustischer Eindruck, dessen Quelle unklar bleibt. Tusmann vernimmt „ein seltsames Klopfen“. Die erst danach einsetzende optische Wahrnehmung führt allerdings ebenfalls nicht zur Erkenntnis, sondern verhindert diese doppelt verrätselt. Denn die schlechten Lichtverhältnisse – die Straße liegt in nächtlicher Finsternis und wird nur punktuell durch die Laternen beleuchtet – und der Aufzug der Figur als „in einen dunkeln Mantel gehüllte Gestalt“ reduzieren die Qualität der

¹⁹ Gisela Gorski hat dieses Prinzip der sukzessiven Enthüllung schon für *Das Fräulein von Scuderi* nachgewiesen, vgl. Gisela Gorski: E. T. A. Hoffmann. „Das Fräulein von Scuderi“. Stuttgart 1979, S. 198, Anm. 68.

optischen Wahrnehmung. Die nächsten Reize ermöglichen jedoch eine Verbindung von zunächst isoliertem akustischen und optischen Eindruck, denn Tusmann nimmt wahr, wie die verhüllte Gestalt „an die verschlossene Lادتüre des Kaufmanns Warnatz, der dort bekanntlich seine Eisenwaren feil hält, stark und stärker pochte“. Dann beginnt die Gestalt zu sprechen, aber ihre Stimme „hatte etwas seltsam feierliches, ja gespenstisches“ (IV, S. 640). Die Identität der Figur ist immer noch weder Tusmann, noch dem Leser klar, stets ist von „dem Fremden“ (IV, S. 640) die Rede. Die Identität des Fremden wird erst im Lauf des Kapitels durch ihn selbst enthüllt. Er klärt Tusmann auf: „Ich bin weder Geheimer Rat noch Geheimer Kanzlei-Sekretär, sondern nichts mehr und nichts weniger als ein Künstler, der in edlen Metallen und köstlichem Gestein arbeitet, und heiÙe mit Namen Leonhard.“ (IV, S. 644)

Demgemäß werden die Figuren des ersten Kapitels bis auf den Protagonisten, den Geheimen Kanzlei-Sekretär Tusmann, nicht mit ihrem Namen eingeführt, deren Enthüllung erfolgt erst im weiteren Verlauf dieses Kapitels. Hingegen ist Tusmann der Gestalt, die sich ihm später als Goldschmied Leonhard vorstellt, schon hinlänglich bekannt, was den rätselhaften Effekt noch verstärkt. Obwohl Tusmann im ersten Kapitel als Identifikationsfigur für den Leser fungiert, werden manche Informationen, die Tusmann schon bekannt sein müssen, dem Leser noch vorenthalten. Der Aufzug des Juden wird sofort bei seinem ersten Auftritt beschrieben, während die Beschreibung des Goldschmieds erst bei eben dieser Gelegenheit nachgereicht wird. Im zweiten Kapitel werden die Figuren immer sofort mit Namen und zusätzlich mit ihrem Titel oder der Berufsbezeichnung eingeführt, allerdings tritt nur eine Figur des ersten Kapitels, nämlich der Goldschmied Leonhard, auch im zweiten Kapitel auf. Albertine Voßwinkel, die im ersten Kapitel das zentrale Gesprächsthema bildet, tritt im zweiten Kapitel erstmals als handelnde Figur auf. Der Protagonist wechselt unkommentiert vom ersten zum zweiten Kapitel von Tusmann zu Lehsen. Im dritten Kapitel tritt Manasse auf und wird von Tusmann als der alte Jude aus dem ersten Kapitel identifiziert. Manasse

führt in diesem Kapitel im Gespräch eine neue Figur ein, seinen Neffen Baron Benjamin Dümmerl, der im vierten Kapitel erstmals auftritt.

Die kaleidoskopische Art der Erzählung lässt sich durch die ständige Transformation der Figurenkonstellation erklären. Erzielt wird diese durch die analytische Struktur mit dem Spiel von Ver- und Enthüllung von Informationen und dem Einsatz von unbestimmten und impliziten Ellipsen²⁰. Hinzu kommt die Gestaltung der Einstiege in medias res, wie sie im ersten und im zweiten Kapitel angewendet werden, und die in gleicher Weise vorgenommene Einführung der Figuren, die selten mittels Namensnennung und Preisgabe ihrer Identität erfolgt, und das Umgehen der zeitlichen Sukzession durch Umstellung von Erzählphasen. Sie beleuchten einzelne Handlungsmomente der Erzählung aus mehreren Perspektiven und erscheinen in der Zusammenschau als Mosaik oder als einzelne Bilder eines Kaleidoskops. Der Drehung beim Kaleidoskop entspricht das Weiterlesen des Rezipienten, indem durch den Text ständig neue Figurenkonstellationen generiert werden.

Indem Hoffmann die Handlung in deutlich voneinander abgesetzte Kapitel aufsplittert, zitiert er klassische Wahrnehmungsmuster der Aufklärung. Wie die beliebten optischen Medien des 18. Jahrhunderts, Guckkasten und Camera obscura, nützt er das Prinzip der Rahmenschau, indem er einzelne Momentaufnahmen in einem eingeschränkten Blickwinkel zur Darstellung bringt. Gleichzeitig konterkariert Hoffmann dieses Wahrnehmungsmuster, indem er durch das strategische Spiel mit der Dialektik von Wahrnehmung und Einbildungskraft und der Veränderlichkeit der Wahrnehmung das daraus resultierende Konfliktpotential thematisiert.²¹ Dieses Spiel mit der Dialektik von Wahrnehmung und Einbildungskraft und die Aufsplitterung der Handlung in markant abgegrenzte Kapitel bewirken eine Art Doppelbelichtung der

²⁰ Zu den verschiedenen Typen der Ellipse vgl. Genette 1998, S. 67-78.

²¹ Zu den klassischen Wahrnehmungsmustern von Aufklärung und Romantik vgl. Albrecht Koschorke: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt/Main 1990, S. 206-209, sowie Ulrike Hick: Geschichte der optischen Medien. München 1999, S. 15-80 u. S. 216-291.

Handlungsmomente sowie bestehen bleibende Leerstellen²², welche den ambigen Charakter der Erzählung ausmachen. Die abschließende Vorausdeutung und das offene Ende erwecken den Eindruck der unendlichen Repetition des Geschehens.

2. Wahrnehmung, Optik und Ästhetik

2.1. Das Kaleidoskop als optisch-mechanischer Zufallsgenerator

Schon lange vor Sir David Brewsters Patentierung des Kaleidoskops im Jahr 1817 in London sind der ästhetische Reiz und die bestimmte Wirkung symmetrischer und abstrakter Muster sowie das Prinzip der Vervielfältigung eines Bildes durch zwei oder mehrere Spiegel bekannt, dokumentiert und angewendet worden. In der Natur durch Zufall entstandene abstrakte Muster faszinierten die Menschheit seit jeher und wurden deshalb zu Dekorationszwecken verwendet, dabei häufig auch zu symmetrischen Anordnungen kombiniert. So wurden in der Holzverarbeitung Jahrhunderte lang Furnierplatten zu symmetrischen Mustern arrangiert oder identisch gemusterte Marmorplatten in symmetrischer Anordnung eingesetzt, wie z.B. in der spätantiken Kirche *San Vitale* in Ravenna (Abb. 2). Mit der Entwicklung eines wirkungsästhetischen Diskurses im 18. Jahrhundert steigert sich auch das Interesse an der Produktion und Rezeption von zufällig entstandenen abstrakten symmetrischen Bildern, um im Verlauf des 19. Jahrhunderts einen ersten Höhepunkt zu erreichen.²³ Die optischen Prinzipien der mehrfachen Reflexion, auf denen das Kaleidoskop beruht, hat erstmals Giambattista della Porta in seinem Werk *Magia Naturalis* aus dem Jahr 1558 erörtert. Darin beschreibt er die Effekte zweier miteinander kombinierter Spiegel anhand eines ‚Polyphaton‘ genannten Instruments, das aus zwei rechteckigen Spiegeln besteht, die an jeweils einer ihrer

²² Zum Begriff der Leerstelle vgl. Wolfgang Iser: Die Appellstruktur der Texte. In: Rainer Warning (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München ⁴1994, S. 228-252.

²³ Vgl. Rosenberg 2007, S. 54-111.

Seiten flexibel miteinander verbunden sind, sodass der Winkel, in dem sie zueinander stehen, beliebig veränderbar bleibt. Auf diese Weise können je nach dem Winkel der Spiegel unterschiedlich viele Spiegelungen hervorgerufen werden. Eine ähnliche Konstruktion beschreibt auch Athanasius Kircher 1646 in *Ars magna lucis et umbrae* und gibt das Verhältnis an, in dem der Winkel der Spiegel zu den in dieser Weise erzeugten Vervielfältigungen steht. Richard Bradley, Professor der Botanik an der Universität von Cambridge, schlägt 1717 in seinem Werk *New Improvements in Planting and Gardening* ein ähnliches Instrument als Hilfsmittel zur Planung und Gestaltung von Gärten und Befestigungsanlagen vor.²⁴ Ab 1798 ist in Nürnberg ein ‚optisches Strahlenkästchen‘ erhältlich, in dem gemalte oder ausgeschnittene Figuren an Spiegeln vorbeigezogen werden. Ähnlich beschaffen ist auch das ab 1816 in Augsburg gefertigte ‚katoptrische Prisma‘, das aus drei prismatisch angeordneten Spiegeln besteht, an welchen mittels Schiebern bunte, transparente Figuren vorbeigeschoben werden. Woran es diesen Beschreibungen bei aller Ähnlichkeit mit dem Kaleidoskop mangelt, ist das Bewusstsein für oder die Emphase auf die Regelmäßigkeit und Symmetrie, die durch wiederholte Spiegelungen entstehen kann. Das Kaleidoskop in unserem Sinn scheint aus heutiger Sicht von Sir David Brewster entwickelt worden zu sein. Er lässt es am 10. Juli 1817 in England patentieren.²⁵ Die erste Idee hatte er nach eigenen Angaben im Jahr 1814 bei Versuchen zur Erzeugung von polarisiertem Licht durch wiederholte Reflexionen. Vor der Patentierung hat Brewster seine Erfindung schon Mitgliedern der Royal Academy in Edinburgh und einigen Optikern in London vorgeführt, die sie laut seinen eigenen Angaben sehr begeistert aufgenommen haben. Als er das Kaleidoskop schließlich zum

²⁴ Vgl. Franz Maria Feldhaus: Die Technik der Vorzeit, der geschichtlichen Zeit und der Naturvölker. München ²1965, S. 547. – Vgl. ebenso Sir David Brewster: The Kaleidoscope. Its History, Theory, and Construction with its Application to the fine and useful Arts. London ²1858, S. 162-183, sowie Peter Mark Rogets Artikel über das Kaleidoskop in: Encyclopaedia Britannica. Supplement to the fourth, fifth, and sixth editions. Bd. 5, Teil 2. Edinburgh 1824, S. 163-171, hier S. 163.

²⁵ Vgl. Feldhaus 1965, S. 547, Brewster 1858, S. 162-183, sowie Julius Conrad von Yelin: Das Kaleidoscop eine Baierische Erfindung, nebst einigen Seitenbemerkungen als Wort zu seiner Zeit. München 1818, S. 1-23.

Patent angemeldet hat, waren daher schon überall in Europa Kopien käuflich zu erwerben.²⁶ Das Kaleidoskop erfreute sich größter Beliebtheit und avancierte in kürzester Zeit zum Massenmedium. Es war in aller Munde; jeder wollte eines besitzen und jeder wollte es zuerst erfunden haben bzw. anderen die Erfindung mit der Begründung absprechen, die Prinzipien des Kaleidoskops seien schon lange bekannt.²⁷ Wie groß das Interesse an der neuen Erfindung tatsächlich war, lässt sich an Peter Mark Rogets Artikel zum Kaleidoskop in der 1824 erschienenen Erweiterung der *Encyclopaedia Britannica* ablesen:

It very quickly became popular ; and the sensation it excited in London throughout all ranks of people was astonishing. Kaleidoscopes were manufactured in immense numbers, and were sold as rapidly as they could be made. The instrument was in every body's hands, and people were every where seen, even at the corners of streets, looking through the kaleidoscope. It afforded delight to the poor as well as the rich ; to the old as well as the young. Large cargoes of them were sent abroad, particularly to the East Indies. They very soon became known throughout Europe, and have been met with travellers even in the most obscure and retired villages in Switzerland. Dr. Brewster states, that no fewer than two hundred thousand kaleidoscopes were sold in London and Paris in the space of three months [...].²⁸

Auf seinem Eroberungszug durch Europa in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts findet das Kaleidoskop nachweislich auch einige Bewunderer aus den literarischen Reihen.²⁹ Goethe bittet in einem Brief vom 8. Juni 1818 Friedrich Schlosser, ihm doch zwei Exemplare dieses „Scherzes“ zu bestellen und per Post zukommen zu lassen, weil „er [...] gar zu artig“³⁰ sei:

²⁶ Vgl. Brewster 1858, S. 1-7.

²⁷ Vgl. dazu Brewsters beständige Verteidigungshaltung in Brewster 1858, S. 6-8 u. 162-189, und Yelins humoristisches Plädoyer für die Erfindung des Kaleidoskops durch einen Münchner Optiker in Yelin 1818, S. 1-23.

²⁸ Roget 1824. S. 163.

²⁹ Vgl. dazu auch das Verzeichnis optischer Instrumente in der Bildenden Kunst und in literarischen Werken bei Ulrich Stadler: *Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum.* Würzburg 2003, S. 321-372.

³⁰ Johann Wolfgang Goethe: *Briefe, Tagebücher und Gespräche. II. Abteilung, Bd. 8 (35): Zwischen Weimar und Jena. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 6. Juni 1816 bis zum 18. Oktober 1819. Teil I.* Hrsg. v. Dorothea Schäfer-Weiss. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1999, S. 207.

In Frankfurt verkauft man ein optisches Instrument von Ansicht wie eine kurze Tubus-Röhre, indem man durchsieht, erblickt man farbige, regelmäßige Bilder, die sich bei der geringsten Bewegung mit der größten Regelmäßigkeit verändern; es ist eine Londoner Erfindung, den Namen wüßte ich nicht recht anzugeben, in einem Briefe dechiffriere ich *Kalleidoscop*.³¹

Kotzebue veröffentlicht ebenfalls im Jahr 1818 in seinem *Literarischen Wochenblatt* unter dem Titel *Der Kaleidoscop* (sic!) eine kurze Abhandlung über den „Schöngucker“ und betont, dass die durch dieses optische Instrument generierte Symmetrie den Betrachter „in dem sich aufdringenden Bewußseyn der Einheit in der Mannichfaltigkeit, in dem zur Einheit verbundenen Mannichfaltigen“³² fasziniert. Beendet wird dieser Beitrag durch einen Seitenhieb auf die Französische Revolution, in dem ihm das Kaleidoskop als Metapher für die politische Instabilität Frankreichs dient. E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Brautwahl* entsteht im selben Jahr³³, nur ein Jahr nach der Patentierung des Kaleidoskops durch Brewster. Die Arbeit an der gerahmten Konzeption der *Serapions-Brüder* dürfte Hoffmann in etwa zur selben Zeit aufgenommen haben.³⁴ Die Entstehung der Rahmengespräche des dritten Bandes, in den die *Brautwahl* integriert wurde, fällt ins Jahr 1820.³⁵ Das Kaleidoskop stellt also für Hoffmann eine neue, moderne Erfindung dar. Es zieht so unterschiedliche Persönlichkeiten wie Goethe, Hoffmann und Kotzebue gleichermaßen in seinen Bann, womit sich Hoffmann wie Goethe und Kotzebue als auf dem aktuellsten Stand, was die Entwicklung von optischen Geräten belangt, erweist.

Wie die zahlreichen Berichte und Kommentare zeigen, scheint im Jahr 1818 der Höhepunkt dieser Mode erreicht. Da Brewster die schlechte Qualität dieser den gesamten europäischen Markt überschwemmenden Kopien störte und er überdies auch seinen Erfindungsgeist bekräftigen wollte, entschloss er sich 1818, ein Jahr nach der Patentierung seiner Erfindung, dazu, eine Abhandlung über die Konstruktionsprinzipien und

³¹ Goethe 1999, S. 207.

³² August von Kotzebue: *Der Kaleidoscop*. In: *Literarisches Wochenblatt* 24, Bd. 2 (1818) S. 185-186, hier 185.

³³ Vgl. Pikulik 1987, S. 150.

³⁴ Vgl. IV, S. 1235.

³⁵ Vgl. IV, S. 1238-1239.

die von ihm intendierten Anwendungsbereiche seiner Erfindung zu verfassen.³⁶ Im Vorwort dieser Abhandlung erläutert er, warum er seine Erfindung ‚Kaleidoskop‘ benannt hat:

The name KALEIDOSCOPE, which I have given to a new Optical Instrument, for creating and exhibiting beautiful forms, is derived from the Greek words καλός, beautiful ; εἶδος, a form ; and σκοπεῖν, to see.³⁷

Grundsätzlich basiert die Funktionsweise eines Kaleidoskops auf dem Reflexionsgesetz, welches besagt, dass Strahlen, welche auf eine reflektierende Oberfläche treffen, im selben Winkel reflektiert werden in dem sie auf diese Oberfläche auftreffen. Eintritts- und Austrittswinkel des Strahls sind also stets gleich groß.³⁸ Die wiederholten Spiegelungen, welche die Voraussetzung für die radial-symmetrische Ausrichtung der Kaleidoskopbilder darstellen, resultieren aus der präzisen Anordnung zweier Spiegel, die miteinander an einer ihrer Längsseiten in einem bestimmten Winkel verbunden sind. (Abb. 3) Der Winkel wird so gewählt, dass ein Kreis durch ihn in eine gerade Anzahl Sektoren geteilt wird. Die Sektoren können also ein Viertel, ein Sechstel, ein Achtel usw. eines Kreises umfassen, indem die Spiegel zueinander in einem Winkel von 90°, 60°, 45° usw. stehen. Das in dieser Weise generierte Bild besteht immer aus der gleichen Anzahl originaler und invertierter Sektoren in alternierender Abfolge.³⁹ Die grundlegenden optischen Bedingungen für die perfekte Symmetrie des in dieser Art erzeugten Bildes sind neben dem richtigen Neigungswinkel der Spiegel auch die exakte Positionierung der Objekte am Ende der Spiegel sowie die richtige Position des Auges am anderen Ende der Spiegel knapp über dem Scheitelpunkt:

1. That the reflectors should be placed at an angle, which was an *even* or an *odd* aliquot part of a circle, when the object was regular, and similarly situated with respect to both the mirrors ; or the *even* aliquot part of a circle when the object was irregular, and had any position whatever.
2. That out of an infinite number of positions for the object, both within and without the reflectors, there was *only one* where perfect symmetry could be obtained, namely, when

³⁶ Vgl. Brewster 1858, S. 7-8.

³⁷ Brewster 1858, S. 1.

³⁸ Vgl. Roget 1824, S. 163-164.

³⁹ Vgl. Brewster 1858, S. 9-25.

the object was placed in contact with the ends of the reflectors. [...]

3. That out of an infinite number of positions for the eye, there was *only one* where the symmetry was perfect, namely, as near as possible to the angular point, so that the circular field could be distinctly seen ; and that this point was the *only one* out of an infinite number at which the uniformity of light of the circular field was a maximum, and from which the direct and the reflected images had the same form and the same magnitude, in consequence of being placed at the same distance from the eye.⁴⁰

Die beiden Spiegel werden genau im gewünschten Winkel in einer dunklen Röhre z.B. aus Messing platziert und durch Bögen und Keile aus Holz oder Kork in dieser Position fixiert. (Abb. 4)⁴¹ Der Objektbehälter muss exakt an die Spiegel anschließend in der durch ihr Ende gebildeten Ebene positioniert werden. (Abb. 5)⁴² Die ideale Position des Auges befindet sich genau am anderen Ende der Spiegel theoretisch exakt in ihrem Scheitelpunkt. Um eine optimale Einsicht zu garantieren, sollte das Auge aber vorzugsweise etwas über dem Scheitelpunkt angesetzt werden. Diese Position des Auges garantiert die perfekte Symmetrie des generierten Bildes und eine annähernd gleichmäßige Verteilung des Lichts in allen Sektoren dieses Bildes. Auf diese Weise wird das einfallende Licht bei der wiederholten Reflexion am wenigsten absorbiert, was auch durch die Form der Spiegel optimiert werden kann.⁴³

Auch die Objekte selbst sollten nach Brewster sorgfältig ausgewählt werden. Diese müssen in Anzahl und Größe dem Objektbehälter angepasst sein, da sie frei beweglich sein sollen. Der Objektbehälter besteht aus einem gläsernen Zylinder, dessen Höhe so gering wie möglich gehalten werden sollte. Die zu den Spiegeln gewandte Fläche des Zylinders ist hauchdünn und transparent, die nach außen gewandte matt geschliffen, um zu verhindern, dass Objekte der Umgebung im Bild sichtbar werden. Um eine große Vielfalt an Mustern zu garantieren, sollte der Behälter mehr als zur Hälfte mit transparenten Objekten gefüllt sein, die möglichst heterogene Formen aufweisen und viele unterschiedliche

⁴⁰ Brewster 1858, S. 4-5.

⁴¹ Vgl. Brewster 1858, S. 59-61.

⁴² Vgl. Brewster 1858, S. 46-50.

⁴³ Vgl. Brewster 1858, S. 37-45 u. 51-58.

Farbschattierungen umfassen, aber nicht zu dunkle Farbtöne enthalten, um die durch den äußeren Lichteinfall vermittelte Leuchtkraft zu gewährleisten. Besonderes Augenmerk liegt bei der Auswahl der Farbpalette. Brewster schlägt vor, mit Komplementärfarben zu arbeiten, um nicht durch den Einsatz zu vieler Farben die Harmonie des erzeugten Bildes zu stören.⁴⁴

Zur Variation der durch wiederholte Reflexion erzeugten Bilder bestehen zwei Möglichkeiten, indem entweder die Position der Objekte oder die der Spiegel verändert wird.⁴⁵ Im herkömmlichen Kaleidoskop wird nur die Position der Objekte variiert, indem die Objektbox durch Rotation in Bewegung versetzt wird. Ermöglicht wird dies durch einen röhrenförmigen Aufsatz am Objektbehälter, der durch drei ineinander verzahnte Messingringe mit der Röhre verbunden wird, dabei aber beweglich bleibt, wodurch die Rotation durch den Betrachter vorgenommen werden kann.⁴⁶ Die Rotation erzeugt eine stetige Veränderung in der Anordnung der Objekte, indem diese durch die Schwerkraft immerfort in andere Positionen versetzt werden. Durch diese Konstruktion wird eine unendliche Anzahl an Kombinationen möglich:

*It follows, indeed, from the principles of the Kaleidoscope, that if only one object is used, and if that object is a mathematical line without breadth, the instrument will form an infinite number of figures from this single line. [...] This system of endless changes is one of the most extraordinary properties of the Kaleidoscope. With a number of loose objects, it is impossible to reproduce any figure which we have admired.*⁴⁷

Durch Schütteln und Drehen wird eine Transformation und Variation der Kaleidoskopbilder erzielt. Auf diese Weise können unendlich viele zufällige Muster kreiert werden. Das Kaleidoskop ist somit „der erste für die Zwecke ästhetischer Produktion verwendete Zufallsgenerator“⁴⁸.

⁴⁴ Vgl. Brewster 1858, S. 67-73.

⁴⁵ Vgl. Brewster 1858, S. 26-36.

⁴⁶ Vgl. Brewster 1858, S. 64.

⁴⁷ Brewster 1858, S. 132.

⁴⁸ Herbert W. Franke, Gottfried Jäger: Apparativer Kunst. Vom Kaleidoskop zum Computer. Köln 1973, S. 157.

In seiner theoretischen Abhandlung zum Kaleidoskop entwickelt Brewster in Anlehnung an Leibniz' *Ars combinatoria*⁴⁹ eine Art Formenlehre und eigene ästhetische Theorie, indem er zwischen einfachen und zusammengesetzten Formen unterscheidet:

The fundamental principle, therefore, of the Kaleidoscope is, that it produces symmetrical and beautiful pictures, by converting simple into compound or beautiful forms, and arranging them, by successive reflections, into one perfect whole.⁵⁰

Wie schon an der Benennung abzulesen konzipiert Brewster das Kaleidoskop, um sogar die hässlichsten und formlosesten Objekte in schöne Formen umzuwandeln: „the Kaleidoscope is capable of creating beautiful forms from the most ugly and shapeless objects, [...]“⁵¹ Einfache und zusammengesetzte Formen entsprechen asymmetrischen und symmetrischen Formen, die Brewster als hässliche und schöne Formen definiert. Brewster argumentiert auf Basis einer mimetischen Kunstauffassung⁵², dass Symmetrie vom Menschen als schön empfunden wird, und bekräftigt seine Theorie mit Beispielen aus der Natur. Die Körper von Menschen und Tieren sowie der Aufbau von Blättern, Blumen und Kristallen weisen alle Symmetrien auf.⁵³ In Anlehnung an Brewster argumentiert auch Roget ähnlich und bringt weiterführende Beispiele, indem er auf den radialsymmetrischen Aufbau von Blüten und Seesternen hinweist:

Symmetry appears to be the principal constituent of beauty in the forms given to the various works of art which have exercised the skill and ingenuity of man [...]. Even nature, in the multitude of forms with which she has invested the different tribes of the animal creation, has, with but few exceptions, followed the law of symmetry, in as far as respects the perfect similarity of the two sides of the body. [...] A still higher degree of beauty, derived from a more extended symmetry of form, has been displayed in the structure of objects in the vegetable kingdom. Flowers, in particular, derive a peculiar beauty from their presenting to the eye a symmetrical combination of forms

⁴⁹ Vgl. Stafford 1998, S. 89.

⁵⁰ Brewster 1858, S. 18.

⁵¹ Brewster 1858, S. 67.

⁵² Vgl. Noel Gray: Critique and a Science for the Sake of Art: Fractals and the Visual Arts. In: Leonardo Vol. 24 No. 3 (1991) S. 319.

⁵³ Vgl. Brewster 1858, S. 134-135.

with reference to a common centre. This is also the general model followed in the structure of radiated animals, of which the star-fish and sea anemone are examples.⁵⁴

Brewsters vor dem Hintergrund einer mimetischen Kunstauffassung konstruiertes optisches Medium stellt streng genommen ein Paradoxon dar: Es erzeugt keine konkreten, sondern abstrakte Bilder.

Die Ausstattung des Kaleidoskops mit diaphanen, beweglichen Elementen verweist auf die Eigenschaften anderer optischer Massenmedien des 19. Jahrhunderts, wie *Laterna magica* und Diorama, in seinem Aufbau bedient es sich allerdings der Paradigmen des monokularen Sehens und der Zentralperspektive. Wie bei den meisten optischen Medien des frühen 19. Jahrhunderts, etwa der *Camera obscura* und dem Perspektiv, ist beim Kaleidoskop nur ein Auge im Einsatz und wie bei zentralperspektivisch konzipierten Bildern bietet nur ein einziger Standpunkt des Betrachters die ideale Voraussetzung für die perfekte Illusion der symmetrischen Kaleidoskopbilder.⁵⁵ Da für Brewster einzig die symmetrische Struktur der generierten Bilder bedeutend ist, thematisiert er die unendlichen Spiegelungen des einfachen Kaleidoskops (Abb. 6 u. 7) nicht, sondern geht nur bei der Behandlung der polyzentralen Kaleidoskope (Abb. 8 u. 9), die aus drei oder vier Spiegeln aufgebaut sind, darauf ein. Diese erzeugen theoretisch unendliche symmetrische Spiegelungen, die sich allerdings durch die Absorption des Lichts sehr rasch in der Dunkelheit verlieren.⁵⁶ Die Unendlichkeit wird im Kaleidoskop in zweifacher Hinsicht ausgestellt: zum einem scheinen die symmetrischen Spiegelungen von polyzentralen Kaleidoskopen unendlich erweitert, zweitens können durch die Rotation unendlich viele Bilder erzeugt werden. Brewster bemerkt dazu: „the pictures which it forms are in a state of perpetual change, and can never be fixed, and shown to another person“. Was Brewster als „disadvantage“⁵⁷ ansieht, akzentuiert aber zugleich den Individualismus des Betrachters. Zur Benützung des

⁵⁴ Roget 1824, S. 164-165.

⁵⁵ Zu *Laterna magica*, Diorama, *Camera obscura* und Zentralperspektive vgl. Hick 1999, S. 15-80, S. 115-215 u. S. 294-305.

⁵⁶ Vgl. Brewster 1858, S. 108 und Roget 1824, S. 167-168 sowie ders.: On the Kaleidoscope. In: *Annals of Philosophy* Vol. 11 No. 65 (1818), S. 376-377.

⁵⁷ Brewster 1858, S. 69.

Kaleidoskops sind auch keine Vorkenntnisse oder speziellen Fertigkeiten nötig, aber der Betrachter wird nach Brewster im Glauben gelassen, das Instrument verbessert oder dessen Leistung erweitert zu haben.⁵⁸ Jonathan Crary betont neben der Demokratisierung der Seherfahrung auch die Doppelbödigkeit von Brewsters Erfindung, indem es den Rezipienten „zum Magier und zum Getäuschten zugleich“⁵⁹ werden lässt. Die Rotation und damit die Erzeugung der unendlich variierbaren Kaleidoskopbilder wird durch den Betrachter selbst vorgenommen, d.h. das Kaleidoskop setzt einen aktiven Betrachter voraus, einen Rezipienten der gleichzeitig als Produzent fungiert.⁶⁰ Auch wenn es auf den Paradigmen des vorromantischen Sehens, der Zentralperspektive und dem monokularen Sehen, beruht, weisen Individualismus und produzierendes Vermögen des Subjekts das Kaleidoskop als Produkt der Romantik aus.

Zur Unterhaltung schlägt Brewster unter anderem eine Kombination der Kaleidoskopbilder mit Musik nach dem Vorbild von Louis-Bertrand Castels Farbenklavier vor.⁶¹ Castels Theorie gebliebene Erfindung war unter den Zeitgenossen allerdings mit wenig Begeisterung aufgenommen worden. Kritik kam unter anderen von Herder, der die Abfolge der Farben für zu schnell erachtete.⁶² Aber auch Goethe, Schopenhauer und die Romantiker lehnten es ab, weil das Subjekt bei der Produktion der Klang-Farbkombinationen nicht einbezogen wird.⁶³ Brewster selbst kritisiert an Castels Erfindung, dass die Töne nur mit Farben aber nicht mit Formen kombiniert werden, da reine Farbeffekte ohne Anbindung an Formen schnell langweilig werden.⁶⁴ Insofern wäre eine Verbesserung der Wirkung

⁵⁸ Vgl. Brewster 1858, S. 159.

⁵⁹ Jonathan Crary: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert. Aus d. Amerikanischen v. Anne Vonderstein. Dresden, Basel 1996, S. 137.

⁶⁰ Vgl. Timm Starl: Kaleidoskop. In: Kritik der Fotografie. Marburg 2012, S. 148-151.

⁶¹ Vgl. Brewster 1858, S. 154-161.

⁶² Vgl. Heinz Paetzold: Synästhesie. In: ÄGHW, Bd. 5, S. 840-868, hier S. 844, sowie Rosenberg 2007, S. 43-47.

⁶³ Vgl. Peter Utz: Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit. München 1990, S. 203.

⁶⁴ Vgl. Brewster 1858, S. 158.

des Farbenklaviers durch die Verbindung mit dem Kaleidoskop durchaus denkbar, da Brewster aber wie auch Castel selbst keine Angaben über den konkreten Aufbau einer solchen Kombination von Kaleidoskop und Farbenklavier gibt, ist fraglich, ob diese Installation in der Praxis überhaupt je zur Anwendung kam. Ein weiteres von Brewster vorgeschlagenes Einsatzgebiet des Kaleidoskops ist neben der naheliegenden Demonstration der ihm zu Grunde liegenden optischen Gesetze⁶⁵ das Kunstgewerbe, dem es zur Erzeugung von symmetrischen Ornamenten dienen soll. Mögliche Anwendungsgebiete sieht Brewster auf diesem Gebiet z.B. für die Stuckatur, Tapiserie und den Entwurf von Fensterrosetten.⁶⁶ Aufgrund der Vielzahl an Anwendungsmöglichkeiten imaginiert Brewster das Kaleidoskop als „general philosophical instrument“⁶⁷: „Er hielt es für ein mechanisches Hilfsmittel, um die Kunst nach dem Vorbild der industriellen Produktion zu reformieren.“⁶⁸ Brewsters aus visionärer Perspektive vorgebrachten Einsatzgebiete des Kaleidoskops bleiben allerdings Utopie; heute ist es weit entfernt davon, im Kunstgewerbe oder zur Unterhaltung eingesetzt zu werden. Selbst in den Kinderzimmern, wo es für lange Zeit beheimatet war, ist es heute kaum mehr anzutreffen. Schon Kotzebue hat 1818 am Höhepunkt des Interesses in seiner Abhandlung im *Literarischen Wochenblatt* dem Kaleidoskop keine lange Beliebtheit vorhergesagt: „Lange wird die Mode doch nicht dauern.“⁶⁹ Nach Brewster hat sich auch kaum jemand um eine theoretische Beschäftigung mit dem Kaleidoskop bemüht. Neben Brewsters eigenen theoretischen Überlegungen und Erwähnungen in optischen Standardwerken des frühen 19. Jahrhunderts sind es vor allem Rogets Abhandlungen in der *Encyclopaedia Britannica* und den *Annals of Philosophy*, die sich mit einer theoretischen Fundierung des Kaleidoskops beschäftigen. Danach stagniert die theoretische Forschung zum Kaleidoskop genauso wie dessen praktische Anwendung, wodurch es frei

⁶⁵ Vgl. Noel Gray: The Kaleidoscope: Shake, Rattle and Roll. In: Continuum. The Australian Journal of Media & Culture 6 No. 2 (1993) S. 95-106, hier S. 96, sowie Crary 1996, S. 136-137.

⁶⁶ Vgl. Brewster 1858, S. 134-147.

⁶⁷ Brewster 1858, S. 82.

⁶⁸ Crary 1996, S. 120.

⁶⁹ Kotzebue 1818, S. 185.

wird für die metaphorische Verwendung. Es wird als Metapher allgegenwärtig, am häufigsten zur Charakterisierung des modernen Lebens.⁷⁰ Die Eintragung zum Kaleidoskop im Duden gibt neben einer Beschreibung des optischen Mediums auch eine Definition der Bedeutung im übertragenen Sinn wieder:

1. optisches, in seiner Form an ein Fernrohr erinnerndes Spielzeug, bei dem durch mehrfache Spiegelung von bunten Glassteinchen im Innern, die sich durch Drehen jeweils anders zusammenfügen, wechselnde geometrische Bilder und Muster erscheinen
2. (bildungssprachlich) lebendig-bunte [Bilder]folge; buntes Allerlei, bunter Wechsel bei etwas⁷¹

Das Kaleidoskop kann also metaphorisch für ‚bunt‘ im Sinne von ‚vielgestaltig‘ sowie für die Mutabilität und die Fragmentierung des modernen Lebens stehen. Indem die Anordnung der Spiegel im Kaleidoskop die Sicht nur auf einen Teil des Objektbehälters freigibt, erscheint das den wiederholten Spiegelungen zugrunde liegende Original fragmentiert. Das Kaleidoskop fragmentiert das Chaos, das aus heterogenen, „hässlichen“ Formen, die in zufälliger Position in der Objektbox zu liegen gekommen sind, besteht, und erzeugt durch repetierte Spiegelungen ein symmetrisches Muster, das stets auf sich selbst verweist. Die in dieser Art erzeugten Bilder akzentuieren die dem Menschen als Unordnung scheinenden Strukturen der Natur. Das durch ein einfaches Kaleidoskop generierte symmetrische Bild präsentiert sich in einen Kreis eingerahmt. Die Bilder eines Kaleidoskops erscheinen eingeschrieben in einen geschlossenen Kreis und damit als in Ordnung gerahmte Unordnung⁷², denn die geometrische Figur des Kreises gilt seit jeher und allen bekannten Kulturen als Symbol für Vollkommenheit und

⁷⁰ Vgl. Gray 1993, S. 95.

⁷¹ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kaleidoskop> (Zugriff vom 13.1.2014)

⁷² Vgl. Gray 1993, S. 95-105. – Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Fragmenttheorien Schlegels und Novalis‘: Das Fragment symbolisiert das Absolute, das Chaos, dessen Struktur auf die Unendlichkeit verweist. Vgl. Detlef Kremer: Frühromantische Theorie der Literatur. In: Kremer (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung. Berlin, New York: 2009, S. 47-57, hier S. 50-53.

Repetition⁷³. Das auf Fragmentierung und Reflexion basierende Konstruktionsprinzip und die Akzentuierung von Individualismus und produzierendem Vermögen des Subjekts weisen das Kaleidoskop als Produkt der Romantik aus: „Kaleidoskopbilder waren der romantische Höhepunkt der esoterischen und verfeinerten *ars combinatoria*.“⁷⁴

2.2. Dialektik von Wahrnehmung und Einbildungskraft – Der Sinnesdiskurs am Beginn des 19. Jahrhunderts

Der Begriff Wahrnehmung umfasst im Allgemeinen die Vermittlung von Gegebenheiten durch die Sinne und bildet die übergeordnete und strukturierende Instanz für die Operationen von Gedächtnis, Erinnerung und Einbildungskraft.⁷⁵ Die Sinne bezeichnen sowohl die körperlichen Organe, als auch deren an sie gebundene mentale Funktion, die als Wahrnehmung oder Empfindung deklariert wird. Der Begriff Aisthesis umfasst schon bei Platon mehrere Bedeutungen und bezeichnet sowohl die Sinnesorgane, als auch ihre Funktion der Wahrnehmung und das durch sie im Individuum hervorgerufene Gefühl. Aristoteles engt die Semantik dieses Begriffs auf die Fähigkeit wahrzunehmen ein. So wird Aisthesis in nacharistotelischer Zeit als Bezeichnung für die Beschäftigung der Vorsokratiker mit den Sinnen und der Wahrnehmung etabliert.⁷⁶ Schon in der Antike wird im Rahmen des Sinnesdiskurses immer wieder speziell auch auf die Wahrnehmung des Schönen und der Kunst Bezug genommen. Dabei vollzieht sich im späten 17. Jahrhundert ein Wandel in der Definition von Schönheit, nach der Schönheit nicht mehr ontologisch, sondern subjektiv beschaffen gedacht wird. Durch die Ablösung vom religiösen und philosophischen Kontext im 18. Jahrhundert wird der Begriff der Aisthesis offen für seine Umdeutung. Alexander Gottlieb Baumgartens Begründung der Ästhetik als eigenständige Disziplin geht mit einer

⁷³ Vgl. Klaus Mainzer: *Symmetrien der Natur. Ein Handbuch zur Natur- und Wissenschaftsphilosophie*. Berlin, New York 1988, S. 26.

⁷⁴ Stafford 1998, S. 89.

⁷⁵ Vgl. Hubertus Busche: *Wahrnehmung I*. In: *HWPH*, Bd. 12, Sp. 190-197, hier Sp. 190.

⁷⁶ Vgl. Eckart Scheerer: *Sinne, die*. In: *HWPH*, Bd. 9, Sp. 824-869, hier Sp. 824-832.

Einschränkung der Semantik dieses Begriffs einher. Er reinterpretiert die Aisthesis oder Ästhetik einzig als Lehre von der Wahrnehmung des Schönen.⁷⁷

Seit jeher beschäftigte die Menschen die Pluralität der Sinne, wobei deren Anzahl bei relativer Stabilität doch stets dem historischen Wandel unterworfen blieb. Das Konzept der fünf Sinne findet sich allerdings schon in der frühen indischen, chinesischen und griechischen Philosophie herausgebildet und wird seither tradiert. Erst mit der Entdeckung des Orientierungssinnes der Fledermäuse durch Lazzaro Spallanzani⁷⁸ im Jahr 1794 wird dieses seit Aristoteles kaum Änderungen unterworfenen Modell nachhaltig in Frage gestellt. Der Vergleich mit der anatomischen bzw. physiologischen Ausstattung von Tieren zeigt, dass durchaus auch beim Menschen eine andere Anzahl an Sinnen denkbar scheint. Zudem führt die Beschäftigung mit Magnetismus, Elektrizität und Chemismus in der romantischen Naturphilosophie z.B. bei Schelling zu einem Schema von sechs zum Teil vom tradierten Schema stark abweichenden Sinnen. Durch die romantische Naturphilosophie werden zudem die ebenfalls schon in der indischen, arabischen, chinesischen und antiken Philosophie herausgebildeten Mikrokosmos-Makrokosmos-Analogien der Sinne zu den Elementen, Planeten, Edelsteinen und inneren Organen wiederbelebt. Diese in der Naturphilosophie der Renaissance bedeutsamen Analogien werden nach ihrer Einkehr in die Pseudowissenschaft und die mystische Tradition durch die Aufhebung der Unterscheidung von Subjekt und Objekt in der Identitätsphilosophie als Kennzeichen der Einheit von Geist und Natur bzw. als Sinnbilder der Weltseele adaptiert.⁷⁹

Das 17. und 18. Jahrhundert ist gekennzeichnet durch die Beschäftigung mit den physiologischen Voraussetzungen der Wahrnehmung und der damit einhergehenden Entwicklung und Verbesserung optischer Medien. Das neue Interesse an medial

⁷⁷ Vgl. Astrid von der Lühe/Xenia Fischer-Loock: Wahrnehmung VIII. In: HWPH, Bd. 12, Sp. 233-250, hier Sp. 233-236.

⁷⁸ Hoffmann nimmt in den *Nachtstücken* Bezug auf Spallanzani, in dem er Olimpias Konstrukteur im *Sandmann* nach ihm benennt und in *Das öde Haus* auf seine Entdeckung des Orientierungssinns der Fledermäuse verweist, vgl. III, S. 24 u. S. 163.

⁷⁹ Vgl. Scheerer, Sp. 824-854.

vermittelter Wahrnehmung bewirkt, dass der Sinnesdiskurs zum Teil in einen Mediendiskurs überführt wird. Durch das medial aufgerüstete Auge entfaltet sich auch eine neue Metaphorik für das „geistige“ Sehen, z.B. die Camera obscura als Metapher für den menschlichen Verstand. Neue physiologische Erkenntnisse wie die Entdeckung des Netzhautbildes und des Nachbildes sowie die Entwicklung neuer Medientechnologien haben den Wegfall einer vermittelnden Instanz zwischen sinnlicher und intellektueller Erkenntnis und damit eine tiefgreifende Skepsis gegenüber der Erkenntnisfunktion der Sinne zur Folge. Darüber hinaus führt die isolierte Beschäftigung mit den einzelnen Sinnen durch den Sensualismus im 18. Jahrhundert zu deren Trennung und der Annahme einer Heterogenität der Sinne. Der Mensch wird von der Wissenschaft in seine einzelnen Sinne zerlegt. Den Schlusspunkt dieser Entwicklung bildet das Problem von Molyneux, welches sich in der Frage manifestiert, ob ein Sinn einen anderen zu ersetzen vermag.⁸⁰ Ist ein Blindgeborener, dessen Tastsinn Kugel und Kubus voneinander unterscheiden kann, in der Lage, nachdem er sehend wird, diese beiden Formen ausschließlich optisch voneinander zu unterscheiden? Diese Frage fokussiert zweierlei, einerseits die spezifische Leistung und Hierarchisierung der einzelnen Sinne, und zweitens ihre eventuelle Einheit. Leibniz versucht diese Problemstellung theoretisch zu lösen, indem er den Sinnen die Vernunft als diese koordinierende Instanz überordnet. Dieses Gedankenexperiment wird in der Praxis mit einem blind geborenen Knaben nach einer Staroperation mit negativem Ausgang durchgeführt. Die Unlösbarkeit der Aufgabe verfestigt die Divergenz der einzelnen Sinne und erweckt zugleich die utopische Vorstellung ihrer Einheit. Die Synästhesie als Relikt dieser Ganzheit wird in der Literatur der Romantik als textueller Effekt inszeniert.⁸¹ Die Problematisierung der Erkenntnisfunktion der einzelnen Sinne führt auch zu deren kumulativer Hierarchisierung. Meist wird das Auge als der menschlichen Erkenntnis am dienlichsten angesehen, häufig auch das Ohr. Die Bewertung fällt je nach Fragestellung unterschiedlich aus und ist einem historischem Wandel unterworfen. Zwar wurde schon in

⁸⁰ Vgl. Scheerer, Sp. 845-849 sowie Stadler 2003, S. 23-34.

⁸¹ Vgl. Utz 1990, S. 19-37.

den *Upanishaden* eine erste Rangordnung der einzelnen Sinne festgeschrieben, aber der Topos der Hierarchisierung erreicht seinen Höhepunkt im 18. Jahrhundert. Während Lessing im *Laokoon* gerade die unterschiedlichen Leistungen der Sinne hervorhebt, indem er die Gattungen der Bildenden Kunst und der Dichtung unterschiedlichen Instanzen, nämlich Raum und Zeit, zuordnet, überdenkt Herder das Verhältnis der Sinne von Neuem und kommt zum Schluss, dass Sehen, Hören und Tasten in ihrer Erkenntnisfunktion auf gleicher Stufe zu stehen haben.⁸²

Das sinnlich wahrgenommene Material wird im wahrnehmenden Subjekt durch eine zweite Instanz, die Erinnerung, gespeichert. Im Gegensatz zur Anamnesis, dem bloßen Wiedererkennen des Allgemeinen im Besonderen, werden Erinnerungen stets in zeitlichem Bezug im Gedächtnis bewahrt. Die Speicherung von Erinnerungen führt zur Erfahrung und im Weiteren zur Entwicklung von Wissenschaft und Kunst. In dieser Weise wird der Terminus Erinnerung von Aristoteles über Locke bis hin zu Wittgenstein verstanden. Immer wieder emergiert die Frage, ob das Gedächtnis an sich leer ist oder bereits vorweg eine Erinnerung an die Ideen enthält. Während der Aufklärung in der Geschichts- und Naturphilosophie wird die Subjektivität der Erinnerung zugunsten der Einheit von Geschichte und Identität immer klarer akzentuiert. Schelling unterscheidet verschiedene Formen der Erinnerung, die er als unterschiedliche Zustände des Ich definiert. Mit dieser Differenzierung von transzendentalen unbewussten und individuellen bewussten Erinnerungen weist er auf die Psychoanalyse voraus, denn nach Freud formen die unbewussten Erinnerungen am häufigsten unseren Charakter.⁸³

Als dritte Instanz in der Struktur der Wahrnehmung gewinnt um 1800 die Einbildungskraft zunehmend an Bedeutung und wird schließlich für einige Jahrzehnte zur bestimmenden Instanz der sinnlichen Erkenntnis. Diese Entwicklung lässt sich anhand mehrerer Disziplinen verfolgen. Sie vollzieht sich in der Philosophie, der Anthropologie und Psychologie

⁸² Vgl. Scheerer, Sp. 824-854.

⁸³ Vgl. Claus von Bormann: Erinnerung. In: HWPH, Bd. 2, Sp. 636-643, hier Sp. 636-640.

genauso wie in der Kunsttheorie. Für Aristoteles entsteht die Einbildung, die Phantasie, durch die Sinneswahrnehmung und ist dieser ähnlich. Die Einbildungskraft beinhaltet aber stets auch eine Interpretation und Beurteilung des sinnlichen Materials, weshalb sie dementsprechend immer auch der Möglichkeit eines Irrtums unterliegt. Im Mittelalter bezeichnet der Begriff Einbildungskraft oder Imagination die Fähigkeit, Gegenstände trotz ihrer physischen Abwesenheit im Geiste nachzubilden. Daneben existiert auch der Terminus des inneren oder spirituellen Sinns. Im Anschluss an islamische, jüdische und antike Konzepte nimmt Origines in Analogie zu den äußeren fünf inneren Sinne an, die den spirituellen Gehalt hinter dem Wahrgenommenen erkennen sollen, um dem Problem der Sinnestäuschung durch teuflische Mächte ein positives Konzept entgegenzusetzen. Die in Anlehnung an den Neuplatonismus von ihm entwickelte Lehre vom vierfachen Schriftsinn interpretiert die Zahl fünf als spirituelle Zahl der Sinne. Diese Deutung ist vor allem in der Mystik des Mittelalters anzutreffen. In der Renaissance werden diese fünf inneren Sinne zu drei bis einem zurückgebildet. Kennzeichen dieser Verschmelzung der inneren Sinne bilden die in Verbindung mit religiösen Visionen auftretenden Synästhesien. Zuletzt vereinigen sich in diesem einen inneren Sinn alle, während der spirituelle Sinn gänzlich suspendiert und als neue Heimat der synästhetischen Wahrnehmung auf den Topos des Locus amoenus verwiesen wird. Die Rückbildung führt zur Annahme eines einheitlichen Erkenntnisvermögens für alle Sinne. Dieser eine innere Sinn wird dann häufig mit der Imagination gleichgesetzt. Im Anschluss an Descartes' und Humes Vorstellung der Einbildungskraft als Fähigkeit zur verbildlichenden Anschauung von rein intellektuellen Einsichten, z.B. geometrischer Gebilde, bzw. der kombinatorischen Funktion objektbezogener Vorstellungen, fasst Kant die Einbildungskraft als produktives und schöpferisches Vermögen auf, das auf diese Weise die Grenzen des Erfahrbaren zu sprengen vermag. Bei Kant bezeichnet die Einbildungskraft die Fähigkeit, die Sinnlichkeit eines Gegenstandes den Kategorien gemäß a priori zu bestimmen. Im subjektiven Idealismus wird Kants Konzept der Einbildungskraft weiterentwickelt und ihr die zentrale

Rolle in der Wahrnehmung zugewiesen. Dies zeigt schon der primäre Appell aus Fichtes *Wissenschaftslehre* sehr deutlich: „Merke auf dich selbst: kehre deinen Blick von allem, was dich umgibt, ab, und in dein Inneres; [...]. Es ist von nichts, was außer dir ist, die Rede, sondern lediglich von dir selbst.“⁸⁴ Fichtes Auffassung der Einbildungskraft ist aber vom gewöhnlichen inneren Sinn verschieden. Der innere Sinn suspendiert die äußeren Sinne. Für Fichte existiert demnach auch keine Wahrnehmung der äußeren Sinne, weshalb eine andere Bezeichnung für die Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen nötig wird, nämlich die äußere Anschauung, die aber nicht auf ein Ding außer ihr verweist, sondern das Ding selbst darstellt. Die Einbildungskraft stellt nach Fichte eine aktive und produzierende Fähigkeit dar. Die von uns erlebte Realität ist das Resultat der unendlichen Tätigkeit unserer produktiven Einbildungskraft. Diese bestimmt das Verhältnis zwischen Ich und Nicht-Ich, Subjekt und Objekt. Durch eine Umkehr der Laufrichtung der Wahrnehmung werden die durch sinnliche Reize erzeugten Empfindungen projektiv nach außen verlegt. Bei Fichte findet sich der Begriff der Projektion aber kaum so konkret, erst in der Tiefenpsychologie wird er als Terminus für die Übertragung eigener Eigenschaften auf andere eingeführt. Für Schelling stellt der innere Sinn die bewusste Empfindung dar, die sich selbst zum Objekt wird und in dieser Weise das Selbstgefühl eines Subjekts erzeugt. Schellings Vorstellung der Einbildungskraft vermittelt Theoretisches und Praktisches. In der Anthropologie und Psychologie markiert die Einbildungskraft den Übergang von Sinnlichem und Vernunft. Ihr Material basiert zwar auf der Materie der Sinneseindrücke, kombiniert diese aber in anderer, neuartiger Weise. Daraus folgt die Zuordnung von Träumen und Visionen zu den Produkten der Einbildungskraft. Ebenso interpretiert z.B. Friedrich Schlegel die Poesie als höchste Schöpfung der Einbildungskraft. In der Kunsttheorie erreicht die Beschäftigung mit den Effekten der Einbildungskraft ebenfalls in der Zeit um 1800 ihren Höhepunkt. Bei Schiller soll die Einbildungskraft des Dichters die der Rezipienten stimulieren und so das Schöne, Rührende und Erhabene bestimmen. Das

⁸⁴ Zitiert nach Herbert Uerlings (Hrsg.): *Theorie der Romantik*. Stuttgart 2000, S. 43.

wichtigste Merkmal dieses ästhetischen Konzepts stellt die scheinbare Freiheit der Gestaltung dar, wobei die Einbildungskraft aber verborgenen Gesetzen unterworfen bleibt.⁸⁵ In der späten Aufklärung erfährt der Begriff der Einbildungskraft eine zunehmend ambivalente Bewertung, denn die Einbildungskraft muss gezügelt werden, sonst drohen negative Auswirkungen. Argumentationen solcher Art finden sich z.B. bei Goethe und Karl Philipp Moritz. Bei Novalis hingegen ersetzt die Einbildungskraft die Wahrnehmung zur Gänze. In Anlehnung an Fichte denkt Novalis die Einbildungskraft als immer in Bewegung, als aktive und produktive Fähigkeit. Die Setzung des Nicht-Ich erfolgt durch das Ich mittels Dichtung. Während Hoffmann Einbildungskraft und Wahrnehmung kunstvoll gegeneinander ausspielt, kann bei Jean Paul die Einbildungskraft zuweilen die Wahrnehmung übersteigen. Er unterscheidet aber zwischen Einbildungskraft und Phantasie und indem er letztere höher wertet, deutet sich schon der zukünftige Geltungsverlust des Begriffs der Einbildungskraft an.⁸⁶

2.3. Romantische Ästhetik

Schon im 18. Jahrhundert ist es üblich, sich mit der Bezeichnung ‚romantisch‘ inhaltlich wie wirkungsästhetisch auf Werke bzw. durch diese Werke hervorgerufene Stimmungen zu beziehen, deren Ästhetik nicht der klassischen Regelpoetik entspricht, sondern sich auf die in volkssprachlicher Prosa verfassten Romanzen des 12. bis 14. Jahrhunderts und die in dieser Tradition stehenden Werke der folgenden Jahrhunderte bezieht. Die Bezeichnung ‚romantisch‘ stellt also keine Wortschöpfung der Romantiker dar. Daneben ist dieser Begriff auch in der Verwendung als adjektivische Derivation zur Gattung Roman, im Sinne von ‚romanhaft‘ belegt.⁸⁷ Aus dieser Verwendung des Begriffs erwächst

⁸⁵ Vgl. Karl Homann/Johann Heinrich Trede: Einbildung, Einbildungskraft. In: HWPH, Bd. 2, Sp. 346-358, hier Sp. 346-354. – Zum Begriff des inneren bzw. spirituellen Sinns vgl. Scheerer, Sp. 837-854. – Zum Begriff Projektion vgl. Hans-Martin Sass: Projektion. In: HWPH, Bd. 7, Sp. 1458-1462.

⁸⁶ Vgl. Homann/Trede, Sp. 354-355, sowie Utz 1990, S. 131-132.

⁸⁷ Vgl. Uerlings 2000, S. 15-18, sowie Ernst Behler: Frühromantik. Berlin, New York 1992, S. 18-20.

am Ende des 18. Jahrhunderts eine neue Bedeutung, die eine Gruppe junger Autoren in ihren programmatischen Schriften zur Charakterisierung von vorbildhaften Kunstwerken einsetzt, wofür sie von ihren Kritikern spotthhaft mit diesem Prädikat belegt werden. Allmählich hat sich dieser Begriff aber als neutrale Epochenbezeichnung für jene Schriftsteller und ihr Umfeld etabliert.⁸⁸

Die theoretische Fundierung dieser Epoche fand hauptsächlich in ihrer frühen Phase statt. Ihr theoretisches Programm formulierten die Frühromantiker meist in Fragment-, Brief- oder Gesprächsform, womit sie wesentliche Kennzeichen der von ihnen als vorbildlich bzw. romantisch definierten Literatur von der inhaltlichen auf die formale Ebene versetzten. Friedrich Schlegels berühmtes *Athenäums-Fragment 116* umfasst die wichtigsten Komponenten des ästhetischen Programms der Romantik: das Fragment, die Integration heterogener Elemente, die unendliche Spiegelung, die Unabschließbarkeit der romantischen Poesie und die romantische Ironie:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen.⁸⁹

Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie 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.⁹⁰

Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. [...] Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und

⁸⁸ Vgl. Behler 1992, S. 20-25.

⁸⁹ Zitiert nach Uerlings 2000, S. 79.

⁹⁰ Zitiert nach Uerlings 2000, S. 79-80.

das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.⁹¹

Mit Fichte und später auch Schelling argumentieren Schlegel und Novalis, dass romantische Poesie prozesshaft sowie nur punktuell und fragmentarisch realisierbar sei. Das Fragment repräsentiert das Absolute, das Chaos, in dessen Ausschnitthaftigkeit sich die Unendlichkeit des Absoluten andeutet. Das Fragment oszilliert zwischen selbstreflexiver hermetischer Abgeschlossenheit, in dem es seinen Bauplan ganz aus sich selbst heraus entwickelt und alles in ihm auf sich selbst verweist, und Unabgeschlossenheit, einem Schein von Unendlichkeit, der das Absolute, das Chaos erahnen lässt.⁹² Diese antithetische Konzeption der romantischen Theorie und das erhöhte reflexive und selbstreflexive Potential romantischer Konzeptionen, das sich in unendlichen Spiegelungen äußert, umfasst auch die Schöpfung und Vernichtung der durch die Tätigkeit der Einbildungskraft erzeugten Welten, für die Friedrich Schlegel den Begriff der romantischen Ironie prägt.⁹³

Die Romantik strebt nach einer Poetisierung der Welt, die in einer Verfremdung und Subjektivierung zum Ausdruck kommt. In seinen Fragmenten zur Poesie und Ästhetik bezeichnet Novalis diese Verfahren als Romantisierung und bedient sich in der Beschreibung dessen der mathematischen Termini der Potenz und des Logarithmus: „Romantisieren ist nichts, als eine qualitative Potenzierung. [...] Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisiert – Es bekommt einen geläufigen Ausdruck.“⁹⁴ Diese Tendenz zur theoretischen Abstraktion äußert sich auch, wenn Novalis an anderer Stelle in Anlehnung an philosophische Positionen der Aufklärung einfache geometrische Figuren als frei zu kombinierende Grundkomponenten künstlerischer Produktion umschreibt, was einer Absage an das Prinzip der Mimesis gleichkommt. In dieser

⁹¹ Zitiert nach Uerlings 2000, S. 80.

⁹² Vgl. Kremer 2009 (Anm. 72), S. 50-53.

⁹³ Vgl. Behler 1992, S. 247-255.

⁹⁴ Zitiert nach Uerlings 2000, S. 51-52.

Weise bilden Novalis' Fragmente ein frühes theoretisches Fundament für die Entwicklung der abstrakten Malerei.⁹⁵

Im Zusammenhang mit der Subjektivierung der Welt in der romantischen Ästhetik steht auch die Betonung der Medialität wie sie Novalis in seinen theoretischen Reflexionen durch die Metapher des Fernrohrs verdeutlicht, indem er an der Erzeugung einer „vermittelte[n] Unmittelbarkeit“⁹⁶ und damit einem Ausgleich der medialen Einwirkungen auf die innere Wahrnehmungsfähigkeit interessiert ist.⁹⁷ Clemens Brentano propagiert hingegen den funktionellen Einsatz der Medialität in seinem Roman *Godwi* mittels Definition des Romantischen als Perspektiv oder ein in Farbe und Form speziell beschaffenes Glas:

Alles, was zwischen unserm Auge und einem entfernten zu Sehenden als Mittler steht, uns den entfernten Gegenstand nähert, ihm aber zugleich etwas von dem seinigen mitgiebt, ist romantisch. [...] *Godwi* setzte hinzu, das Romantische ist also ein Perspektiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases.⁹⁸

Die ästhetische Umprägung des Raumes kann durch die Einbildungskraft des Subjektes selbst vorgenommen oder durch ein in Form oder Farbe speziell beschaffenes Medium erzielt werden.⁹⁹ Philipp Otto Runge's theoretische Schrift *Farbenkugel* und Goethes *Farbenlehre* sind geprägt von der Entwicklung des wirkungsästhetischen Kunstdiskurses im 18. Jahrhundert, indem sie das Farbspektrum zerlegen und (re-)konstruieren, was sich auch bei der Produktion eines Gemäldes in der Bildkomposition niederschlägt. In den Texten der Romantik ist dieses experimentierende

⁹⁵ Vgl. Vietta 2001, S. 121-131. – Vgl. auch Rosenberg 2007, der ebenfalls auf frühe theoretische und literarische Positionen zur Abstraktion und auf abstrakte Bildwerke im 19. Jahrhundert hinweist, allerdings auf Novalis' Reflexionen nicht eingeht.

⁹⁶ Ulrich Stadler: Arbeit am Instrument I: Die Herstellung vermittelter Unmittelbarkeit oder Novalis' „Poetische Theorie der Fernröhre“. In: Stadler 2003, S. 144-155, hier S. 155.

⁹⁷ Vgl. Stadler 2003, S. 144-155.

⁹⁸ Clemens Brentano: *Godwi* oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria. In: Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, veranstaltet v. Freien Deutschen Hochstift. Bd. 16. Hrsg. v. Werner Bellmann. Stuttgart 1978, S. 314.

⁹⁹ Vgl. Irmgard Egger: „Die Farbe des Glases“. Raum und Inszenierung in Brentanos ‚*Godwi*‘. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2011 (2012), S. 103-122, hier S. 111-116.

Färben und Verfärben ebenfalls zu beobachten und wird durch den Einsatz differenzierter Lichtregie und das bewusste Setzen von Farbakzenten durch eine leitmotivische Häufung von einzelnen Farbadjektiven erzielt.¹⁰⁰ Darauf verweisen z.B. das Transparenz und Transzendenz andeutende Blau in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*¹⁰¹ oder die Farbe Grün in Clemens Brentanos Roman *Godwi*, die im artifiziellen Garten des Jägerhauses von Godwis Vater belebte Natur simulieren soll¹⁰².

Die zunehmend abstrahierende Vorgehensweise bei der theoretischen Reflexion, die Vietta als „*Geometrisierung* des Denkens“¹⁰³ bezeichnet, findet ihre Entsprechung in der Bildenden Kunst, indem die Bildkomposition in der romantischen Malerei einem geometrischen Raster unterworfen wird. Auf den ersten Blick ist dies bei Caspar David Friedrichs Gemälden nicht zu erkennen. Sie basieren auf Naturstudien, deren Elemente im Gemälde in neuer geometrisierter Anordnung kombiniert werden. Friedrichs Werke thematisieren durch den Einsatz der Rahmenschau und der Abbildung von Fensterausblicken das Sehen an sich und erzielen so eine Subjektivierung des dargestellten Bildausschnitts.¹⁰⁴ Philipp Otto Runges Bildkompositionen sind wie Hoffmanns Titelvignetten zu seinem Murr-Kreisler-Roman (Abb. 10 u. 11) streng symmetrisch aufgebaut und mit ornamentalen Rahmen versehen, wodurch sich der Eindruck eines Bildes im Bild ergibt.¹⁰⁵ Ebenso wie Runges flächige Kompositionen weist auch die Malerei der Nazarener eine flache, reliefartige Modellierung auf.¹⁰⁶

¹⁰⁰ Vgl. Thalmann 1967, S. 27-39.

¹⁰¹ Novalis (Friedrich von Hardenberg): *Heinrich von Ofterdingen*. Hrsg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. In: *Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Begr. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. Hg. v. Richard Samuel in Zsarb. mit Hans-Joachim Mähl u. Gerhard Schulz. Band 1. 3. verb. Aufl. Stuttgart 1977. – Zur Bedeutung der Farbe Blau für Novalis' Roman, vgl. Behler 1992, S. 232-238.

¹⁰² Vgl. Egger 2012, S. 112-115.

¹⁰³ Vietta 2001, S. 131.

¹⁰⁴ Vgl. Vietta 2001, S. 133-143.

¹⁰⁵ Vgl. Vietta 2001, S. 143-146.

¹⁰⁶ Vgl. Vietta 2001, S. 147.

2.3. Hoffmanns ästhetische Konzepte

Die theoretischen Positionen der Frühromantiker bieten für E.T.A. Hoffmann wichtige Anregungen zur Entwicklung seiner eigenen ästhetischen Konzepte. Im Anschluss an ihre Reflexionen versucht auch Hoffmann seine ästhetischen Konzepte zu und in seinen Werken in Worte zu fassen. Dies kann programmatisch als paratextueller Kommentar oder eingebettet in die Rahmenhandlung seiner Erzählensammlungen wie auch punktuell innerhalb eines Werks geschehen. Die wichtigsten Konstituenten, auf die Hoffmanns ästhetische Konzepte fokussieren, sind Heterogenität, (Inter-)Medialität und Farbigkeit. Den ersten Versuch, mehrere seiner Werke unter einem Programm zusammenzufassen, unternimmt Hoffmann 1814 mit den *Fantasiestücken in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten*. Das mit *Jaques Callot* betitelte erste Stück in den *Fantasiestücken* kann programmatisch als poetologischer Kommentar Hoffmanns zu den in diesem Band enthaltenen Erzählungen aufgefasst werden, wobei der Referenzrahmen aber auf weitere Werke Hoffmanns ausgedehnt werden kann. Hoffmann stellt sich in diesem Kommentar in die Tradition des Grafikers Jacques Callot (1592-1635), dessen Wirkungsstätten im heutigen Frankreich und Italien liegen. Besonders charakteristisch für diesen Vertreter des Manierismus sind die grotesken Verzerrungen, mit denen er seine Figuren ausstattet. Hoffmanns Ausführungen zeigen die Verwandtschaft der Stiche Callots mit seinen literarischen Werken auf:

Schauen ich deine überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen lange an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren, und jede schreitet, oft aus dem tiefsten Hintergrunde, wo es erst schwer hielt sie nur zu entdecken, kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor. (II, I S. 17)

So sind diese „aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen“, die es schaffen, „in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen“ (II, I S. 17) in gleicher Weise für Hoffmanns wie für Callots Werke typisch. Das auf den ersten Blick Alltägliche weist bei genauerer Betrachtung Abweichungen auf, weshalb Hoffmann auch von der Manier Callots und nicht vom Stil spricht, weil er

bestrebt ist, die persönliche Malweise des Künstlers hervorzuheben, für sich zu beanspruchen und so eine Subjektivierung des Dargestellten zu erzielen. Callots Manier präfiguriert also das spätere serapiontische Prinzip, indem es die wichtigsten Elemente Hoffmannscher Poetik schon enthält: das Verhältnis der äußeren, alltäglichen Welt zur inneren, von der Einbildungskraft geleiteten Welt, die Komposition aus heterogenen und farblich natürlich, aber differenzierten Elementen sowie der Topos des richtigen Sehens auf Produktions- wie Rezeptionsseite.¹⁰⁷

Im ebenfalls 1814 entstandenen Roman *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners* wählt Hoffmann wie später zur Charakterisierung seiner Erzählung *Die Brautwahl* ebenfalls ein optisches Medium als Metapher für sein literarisches Werk. Im Vorwort bekennt der fiktive Herausgeber, der von Hoffmann mit dem fiktiven Herausgeber der *Fantasiestücke in Callots Manier* gleichgesetzt wird, dem Leser möge das folgende „Schauerliche, Entsetzliche, Tolle, Possenhafte“ scheinen wie „mannigfache Bilder der Camera obscura“ (II, II S. 12). Der in dieser Weise charakterisierte Rezeptionsvorgang scheint in zweierlei Hinsicht aussagekräftig: einerseits medial und narratologisch, denn Hoffmanns Worte erwecken Assoziationen zu besonderen optischen Hilfsmitteln aus Spiegeln und Linsen, die bei Camera obscura und Laterna magica kaleidoskopische Effekte hervorrufen können¹⁰⁸ und auf die durch Spiegelungen und Wiederholungen strukturierte Narration des Romans vorausweisen, sowie zweitens kontextuell und inhaltlich, weil die Handlung des Romans den doppelbödigen Charakter der Medientechnologien aufgrund ihrer Entstehung im Umfeld der Natürlichen Magie entlarvt, die einerseits zu Vorführungen in jesuitischen Klöstern zur katholischen Propaganda, andererseits zu ihrem massenmedialen Einsatz bei Phantasmagorien im bürgerlichen Kontext führten¹⁰⁹ und so wesentliche Motive und Handlungsebenen des Romans andeuten. Schließlich verweist die

¹⁰⁷ Vgl. Claudia Stockinger: *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814/15). In: Kremer 2009, S. 87-100, hier S. 89-100 sowie die Eintragung zu Jacques Callot aus AKL-IKD. De Gruyter Saur.

¹⁰⁸ Vgl. Hick 1999, S. 81-90.

¹⁰⁹ Vgl. Hick 1999, S. 115-156.

parataktische Reihung und die Akzentuierung der Vielzahl der durch die Camera obscura hervorgebrachten Bilder auf die zersplitterte Erzählstruktur des Romans, die ihrerseits aus der brüchigen Identität des Protagonisten Medardus resultiert.¹¹⁰

Der zwischen 1819 und 1821 erschienene Erzählzyklus *Die Serapions-Brüder* vereinigt unter seinem Programm die unterschiedlichsten Textsorten, denn neben den für diese Gattung typischen Novellen und Erzählungen umfasst der Zyklus auch Märchen, Dialoge, Anekdoten und Fragmente. Das serapiontische Prinzip erfüllt also eine integrative Funktion der inkludierten Texte, die zum Teil auch schon vor der Formulierung des Prinzips entstanden und publiziert worden sind. Die Unterschiede von Texten, die Hoffmann vor bzw. nach der Formulierung dieses Prinzips verfasst hat, sind allerdings kaum signifikant. Des Weiteren hatte Hoffmann schon mit Callots Manier ein ähnliches Programm formuliert. Somit stellt das serapiontische Prinzip nur einen weiteren Versuch Hoffmanns dar, sein poetologisches Programm in Worte zu fassen, das er für seinen großen Erzählzyklus unter neuer Firmierung reformuliert.¹¹¹

Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben [zu] tragen. (IV, S. 69)

Wie schon zuvor Callots Manier fokussiert auch das serapiontische Prinzip auf ästhetische Rezeption und Produktion, wird aber im weiteren Verlauf der Rahmengespräche erweitert um die Dimension der Kritikfunktion eigener wie fremder Werke.¹¹² Allerdings macht sich ein Unterschied

¹¹⁰ Vgl. Detlef Kremer: *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners* (1815/16). In: Kremer 2009, S. 144-160, hier 151-153, sowie Friedrich Kittler: *Die Laterna magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien*. In: *Athenäum* 4 (1994), S. 219-237, hier 221-226.

¹¹¹ Vgl. Uwe Japp: *Die Serapions-Brüder* (1819/21). In: Kremer 2009, S. 257-267, hier S. 257-259.

¹¹² Vgl. Christoph Kleinschmidt: *Serapiontik*. In: Kremer 2009, S. 537-539, hier S. 537-538.

Serapions zu dem nach ihm benannten Prinzip bemerkbar. Der als wahnsinnig geltende Einsiedler Serapion kennt nur die Eindrücke seiner Innenwelt, die er nicht mit jenen der Außenwelt zu verschränken vermag. Dem entsprechend argumentiert er auch: „Ja was hört was sieht, was fühlt in uns? – vielleicht die toten Maschinen die wir Auge – Ohr – Hand etc. nennen und nicht der Geist?“ (IV, S. 34) Das serapiontische Prinzip aber propagiert eine Dialektik von Äußerem und Innerem, von Wahrnehmung und Einbildungskraft:

Armer Serapion, worin bestand dein Wahnsinn, anders, als daß irgend ein feindlicher Stern dir die Erkenntnis der Duplizität geraubt hatte, von der eigentlich allein unser irdisches Sein bedingt ist. Es gibt eine innere Welt, und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit, in dem vollendetsten Glanze des regesten Lebens zu schauen, aber es ist unser irrdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt. (IV, S. 68)

Die Metapher des Hebels evoziert die Vorstellung vom mechanischen Instrumentarium und referiert damit auf die handwerkliche Dimension des schriftstellerischen Schaffens. Nach Hoffmann wird beides für das Entstehen einer Dichtung benötigt: die schöpferische Phantasie und die Mechanik, weshalb nicht nur der narrative Inhalt eines Werkes wichtig ist, sondern auch die narrative Gestalt, die Erzähltechnik und die Erzählstruktur mit der Konzeption von Erzählerfiguren und dem Einsatz von Intertextualität.¹¹³ Auffällig ist, dass Hoffmann die Relation zwischen Innen- und Außenwelt mit der Metapher des Hebels angibt, denn wie das Kaleidoskop basiert auch das Hebelgesetz auf der Symmetrieannahme¹¹⁴. Durch die Hebelwirkung wird das Verhältnis von Wahrnehmung und Phantasie stets im Equilibrium gehalten. Im dritten Band der *Serapions-Brüder* und zwar unmittelbar im Anschluss an die Bewertung der *Brautwahl* wird diese Rückbindung der durch die Einbildungskraft produzierten Bilder an die äußere Realität durch Theodor nochmals postuliert mittels einer Neuformulierung des serapiontischen Prinzips durch die Metapher einer in den Himmel führenden, unendlichen Leiter:

¹¹³ Vgl. Matt 1971, S. 16-30.

¹¹⁴ Vgl. Mainzer 1988, S. 91-92.

Ich meine, daß die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag. Befindet er sich dann immer höher und höher hinaufgeklettert, in einem fantastischen Zauberreich, so wird er glauben, dies Reich gehöre auch noch in sein Leben hinein, und sei eigentlich der wunderbar herrlichste Teil desselben. (IV, S. 721)

Sowohl das serapiontische Prinzip als auch Callots Manier betonen das Bildhafte der inneren Wahrnehmung als Voraussetzung für das künstlerische Schaffen, wie es auch für Hoffmanns Texte typisch ist.¹¹⁵

Eine besondere Art der Anwendung des serapiontischen Prinzips stellt die intermediale Fortschreibung durch Verwandlung von real existenten Bildwerken in Text dar, wie Hoffmann sie z.B. bei den Erzählungen *Die Fermate* und *Doge und Dogaresse* einsetzt. *Doge und Dogaresse* wird deshalb auch von den Serapions-Brüdern als besonders gelungen gelobt. Hoffmann hat Karl Wilhelm Kolbes gleichnamiges Gemälde 1816 in der Berliner Akademie der Bildenden Künste gesehen und diese Situation als Rahmenhandlung und Ausgangspunkt seiner Erzählung gewählt. Für diese ist das Gemälde nur am Beginn und am Ende von Belang, dazwischen entfaltet sich die Handlung um die auf dem Gemälde dargestellten Figuren. Das Gemälde und die um es herum entwickelte Rahmenhandlung leisten auf diese Weise die serapiontische Anbindung an die historischen Fakten.¹¹⁶ Die Inszenierung der Rezeptionssituation verweist auf die romantische Potenzierung in der Thematisierung des Sehens in der für Caspar David Friedrichs Gemälde typischen Form.

Intermediale Prozesse werden auch bei Hoffmanns Illustrationen seiner eigenen Texte wirksam, seine „Selbstillustrationen“ stellen dabei aber immer auch schon „Selbstinterpretationen“¹¹⁷ seiner literarischen Werke dar, wie z.B. seine Einbandentwürfe für die Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober* und *Meister Floh* sowie die Titelvignetten für seinen Roman *Lebensansichten des Kater Murr* (Abb. 10 u. 11) zeigen.

¹¹⁵ Vgl. Kleinschmidt 2009, S. 538.

¹¹⁶ Vgl. Alexandra Heimes: *Doge und Dogaresse*. In: Kremer 2009, S. 298-303, hier S. 298-301.

¹¹⁷ Petra Zaus: Text-Bild-Relationen. In: Kremer 2009, S. 540-546, hier S. 540.

3. Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern

3.1. Fragmentarische Form und Heterogenität

Die Summe und den Höhepunkt von Hoffmanns schriftstellerischem Schaffen bildet der zwischen 1819 und 1821 in zwei Bänden erschienene Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, der Hoffmanns Umsetzung der kaleidoskopischen Erzählstrategie in künstlerischer Perfektion darstellt. Schon der Titel gibt die wesentlichen Strukturmerkmale des Romans an. Da sind zunächst die „Lebens-Ansichten des Katers Murr“, daneben aber eine zweite Biographie eines Kapellmeisters, die allerdings nur „fragmentarisch“ wiedergegeben wird, und zwar in „zufälligen Makulaturblättern“. So ist der Roman polyperspektivisch aufgebaut und wird von drei Erzählinstanzen, nämlich einem fiktiven Herausgeber, dem Kater Murr und dem Biographen des Kapellmeisters, getragen, wobei die einzelnen Erzählinstanzen zueinander in Opposition treten können, aber auch in sich teilweise widersprüchlich bleiben, und zudem drei unterschiedlichen fiktionalen Ebenen angehören.

Der Beginn des Romans zeigt eine symmetrische Auffächerung des Prologs. Um zwei als invertierte Spiegelungen gestaltete Prologe, die „Vorrede des Autors“ (V, S. 15) und das „Vorwort“ (V, S. 16), werden ein Vorwort und eine Nachschrift des fiktiven Herausgebers (V, S. 11-14) gruppiert. Der Herausgeber versucht die Textgestalt des vorliegenden Romans zu erklären, indem er diese aber als „zusammengewürfeltes Durcheinander“ (V, S. 11) und „verworrene[s] Gemisch fremdartiger Stoffe“ (V, S. 12) bezeichnet, benennt er schon wesentliche Strukturmerkmale des Romans, nämlich die Aleatorik und die Heterogenität des folgenden Textmaterials. Dem Vorwort des fiktiven Herausgebers, das ein Versehen des Verlages und die Nachlässigkeit des Herausgebers selbst als Grund für das vorliegende Erscheinungsbild des Romans angibt, folgt eine „Vorrede des Autors“ (V, S. 15) Kater Murr, der

sich schüchtern an die Leser wendet. Dazu in direkter Opposition steht ein weiteres Vorwort des Katers, das eigentlich unterdrückt werden sollte, worauf sich der Herausgeber empört noch einmal zu Wort meldet (V, S. 16). Erst nach dem aufgefächerten Prolog beginnt Murrs Autobiographie mit dem ersten Abschnitt, welchen das erste Makulaturblatt von Kreislers Biographie mitten im Satz unterbricht. Dieses beginnt mit einem fragmentierten Satz, setzt also „ein Fragment als Beginn des Fragments“¹¹⁸ ein. Die montierten Zäsuren fragmentieren also sogar die Syntax. Dieser unvollständige erste Satz der Kreisler-Biographie ist Bestandteil einer Verschachtelung zweier direkter Reden, entspricht also einer *Mise-en-abyme*¹¹⁹. Die starke Akzentuierung der Schnittstellen der beiden Texte erzielt Hoffmann durch den übersteigerten Beginn in *medias res* und die Potenzierung des unvermittelten Abbruchs. Von den insgesamt siebzehn Makulaturblättern der Kreisler-Biographie beginnen sechs innerhalb einer Figurenrede, noch öfter, nämlich acht Mal, brechen sie innerhalb einer Figurenrede ab. Hoffmann versieht sie aber auch mit einer zusätzlichen Maskierung und spielt mit der Erwartung seiner Leser, wenn die fragmentierte Figurenrede oft keine Konversation, sondern nur ein Selbstgespräch wiedergibt, wie z.B. im sechzehnten Makulaturblatt, an dessen Beginn Meister Abraham zu sich selbst spricht (V, S. 403). Diese Unterbrechungen werden potenziert durch zusätzliche Unterbrechungen auf der Handlungsebene knapp vor dem Abbruch, wie z.B. im elften Makulaturblatt, in dem die Rätin Benzon in ihrem Gespräch mit Meister Abraham durch ein lautes Geräusch unterbrochen wird:

Weiset, fuhr die Rätin fort, weiset mich nicht zurück Meister Abraham, Ihr seid, wie es scheint, in der Tat mit manchem mehr bekannt als ich vermuten durfte, doch ist es möglich, daß ich auch noch Geheimnisse bewahre, deren Mitteilung Euch sehr viel wert sein würde, ja daß ich Euch vielleicht einen Liebesdienst erzeigen könnte an den Ihr gar nicht denkt. Laßt uns zusammen diesen kleinen Hof beherrschen, der in der Tat

¹¹⁸ Hartmut Steinecke: Nachwort. In: Hoffmann, E.T.A.: Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Hrsg. v. Hartmut Steinecke. Stuttgart: Reclam 1992. (=Universal-Bibliothek 153) S. 491-516, hier S. 497.

¹¹⁹ Zur Figur der *Mise-en-abyme* als Strukturmerkmal von Hoffmanns Murr-Kreisler-Roman vgl. Wirth 2008, S. 396-399.

des Gängelbandes bedarf. – Chiara rief Ihr mit einem Ausdruck des Schmerzes der – Ein starkes Geräusch vom Schlosse her unterbrach die Benzon. Meister Abraham erwachte aus Träumen, das Geräusch – – (V, S. 260-261)

Alternierend werden die beiden Biographien fortgesetzt, wobei fast ausschließlich mitten im Satz abgebrochen und begonnen wird. Murrs Autobiographie wird dabei im Gegensatz zu Kreislers Biographie linear sowie immer an der vorherigen Schnittstelle fortgesetzt und ist in betitelte Abschnitte segmentiert. Die Autobiographie des Katers Murr ist in vier Abschnitte unterteilt, die jeweils mit Titel und Untertitel versehen sind, in ihrer Wortwahl in parodistischer Weise auf die Tradition des Bildungsromans anspielen und in dieser Weise vor allem auf Goethes Werke Bezug nehmen.¹²⁰ Diese klassische, vom fiktiven Autor Murr intentional vorgenommene Segmentierung wird aber durch die eingeschobenen Makulaturblätter und die Anmerkungen des Herausgebers fragmentiert und somit destruiert. Seltener als bei den Makulaturblättern wird die Schnittstelle in der Autobiographie des Katers akzentuiert. Ein solches Beispiel bildet Murrs letztes Satzfragment vor der Unterbrechung durch das dritte Makulaturblatt: „So schließe ich diese Episode meines Lebens die –“ (V, S. 58) Durch diese Akzentuierung der Schnittstelle, indem der Abschluss des Murr-Segments verdoppelt scheint, wird aber auch Murrs intentionale Segmentierung destruiert, indem der Abschluss der Episode aufgeschoben wird.

Den Schluss des Romans bildet die Nachschrift des Herausgebers, in der vom überraschenden Tod des Katers Murr berichtet und dennoch eine Fortsetzung angekündigt wird. Die Heterogenität des Textmaterials erstreckt sich auf eingeschobene Briefe, Gedichte, Zitate, Parenthesen, Asterisken sowie Fußnoten, durch welche das Erzählkontinuum zusätzlich aufgebrochen wird. Zudem überführt Hoffmanns häufige Verwendung des

¹²⁰ Vgl. Detlef Kremer: *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819/21). In: Kremer 2009, S.338-356, hier S. 339, sowie Martin Swales: „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, hier S. 50-51.

Kürzels „u.s.w.“ am Ende von Aufzählungen das fragmentarische Textkonstrukt in die Unendlichkeit.¹²¹

3.2. Die Kreisstruktur der Makulaturblätter

Kreislers Biographie wird dem Leser in siebzehn Makulaturblättern nähergebracht, wobei das erste im Text erscheinende Makulaturblatt chronologisch gesehen das letzte darstellt. Das nächste Makulaturblatt stellt das in der Chronologie erste dar und liefert nach Art der nachgeholtten Einleitungen¹²² Vorinformationen zur Handlung der Kreisler-Biographie. Die restlichen sind chronologisch fortlaufend im Text angeordnet. Schon am Beginn des ersten Makulaturblatts wird mit der dreimaligen Wiederholung der Aussage: „es weht ein großer Wind mein Herr“ (V, S. 24) die zirkuläre Struktur angekündigt. Wie in Hoffmanns Texten üblich führen inhaltliche Wiederholungen in der Folge auch zu formalen Wiederholungen, die sich im Fall der Biographie des Kapellmeisters in der zirkulären Anordnung der Makulaturblätter äußern.¹²³ Auch der wie bei Hoffmann üblich sprechende Name Kreisler weist auf diese Struktur hin. Der Kapellmeister äußert sich selbst dazu wie folgt:

[...] betrachten Sie meinen schlichten Namen im gehörigen Licht, [...] stülpen Sie ihn um, sezieren Sie ihn mit dem grammatischen Anatomiermesser, [...]. Sie können nicht wegkommen von dem Worte Kreis, und der Himmel gebe, daß Sie denn gleich an die wunderbaren Kreise denken mögen, in denen sich unser ganzes Sein bewegt, und aus dem wir nicht herauskommen können, wir mögen es anstellen wie wir wollen. In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler, [...]. (V, S. 77-78)

Der Leser sowie die Figuren im Roman folgen seinen Kreisen durch die Struktur des Textes. Das zirkuläre Erzählen wird mittels interner Analepsen¹²⁴ innerhalb der einzelnen Makulaturblätter wieder aufgenommen, worauf im Folgenden noch eingegangen wird, und in beiden Biographien immer wieder herbeizitiert. Der zweite Abschnitt der

¹²¹ Vgl. Momberger 1986, S. 120-123.

¹²² Vgl. Lämmert 1993, S. 106.

¹²³ Vgl. Dirk Uhlmann: Wiederholung. In: Kremer 2009, S. 559-561, hier S. 561.

¹²⁴ Vgl. Genette 1998, S. 42.

Biographie des Katers schließt durch seinen finalen Ausruf: „Auch ich war in Arkadien, [...]“ (V, S. 226) den durch den gleichnamigen Titel dieses Abschnitts eröffneten Kreis. Der Abschluss des dritten Abschnitts von Murrs Autobiographie zeigt, dass auch er seine Lebensabschnitte als Kreise interpretiert, aber anders als Kreisler folgt er nicht unendlich der Grenzlinie eines Kreises, sondern durchschreitet mehrere Kreise: „Ich sehe dieses Trauerfest für den Wendepunkt an, indem sich meine Lehrmonate schlossen und ich eintrat in einen andern Kreis des Lebens.“ (V, S. 362) Folgerichtig gestaltet sich Kreislers Biographie als ein den narrativen Rahmen sprengender Lebenslauf, während Beginn und Ende von Murrs Lebensweg integrative Bestandteile der Narration bilden. Die Kreisstruktur wird auch in den von Hoffmann selbst für den Roman entworfenen Vignetten thematisiert. Eine von ihnen stellt das Bildnis eines Mannes in einer Landschaft dar, der im Mittelpunkt eines Kreises zu stehen scheint, in welchen Hieroglyphen oder Tierkreiszeichen eingeschrieben sind (Abb. 10, linkes Bild).¹²⁵

3.4. Perspektive oder „die Farbe des Glases“

Brentanos Roman *Godwi* bietet eine Definition des Romantischen, die auf Hoffmanns Werke vorauszuweisen scheint, stellt doch die medial vermittelte Wahrnehmung und die damit verbundene Eröffnung des Interpretationsfeldes der wahrgenommenen Sinneseindrücke für die Tätigkeit der Einbildungskraft ein wesentliches Strukturmerkmal in Hoffmanns Werken dar:

Alles, was zwischen unserm Auge und einem entfernten zu Sehenden als Mittler steht, uns den entfernten Gegenstand nähert, ihm aber zugleich etwas von dem seinigen mitgiebt, ist romantisch. [...] *Godwi* setzte hinzu, das Romantische ist also ein Perspektiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases.¹²⁶

¹²⁵ Vgl. Helmut Pfotenhauer: Bild, Bildung, Einbildung. Zur visuellen Phantasie in E.T.A. Hoffmanns „Kater Murr“. In: Pfotenhauer: Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert. Würzburg 2000, S. 137-157, hier S. 138.

¹²⁶ Clemens Brentano: *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria*. In: Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische

Die beiden Merkmale dieser Definition des Romantischen, das „Perspektiv“ und „die Farbe des Glases“ sollen im Folgenden zur Analyse der Hoffmannschen Darstellungsweise herangezogen werden.

3.3.1. Der Blick durchs Perspektiv und die romantische Malerei

Das Perspektiv stellt zunächst ein wichtiges Requisit in Hoffmanns Werken wie z.B. den Erzählungen *Der Sandmann* und *Des Veters Eckfenster* dar. Die Anwendung von optischen Geräten erfolgt bei Hoffmann meist in Verbindung mit dem Ausbruch des Wahnsinns bei seinen Figuren.¹²⁷ Auch in der Kreisler-Biographie sind solche Ansätze vorhanden. Julia beobachtet eines Nachts Kreisler vom Fenster ihres Zimmers aus, wie er mittels Perspektiv das Schloss ins Visier nimmt und dann wie verrückt davonspringt (V, S. 214). Beim Spaziergang von Julia und Prinz Hektor liegt der Kapellmeister im Gebüsch, beobachtet die beiden mit einem Dollond und glaubt an Julia Zeichen der Zuneigung zu Hektor erkennen zu können. Nachdem er aus seinem Versteck den beiden in den Weg tritt, trägt sein Antlitz seltsam verzerrte Züge. (V, S. 229-230) Am wichtigsten zeigt sich allerdings die Projektion Kreislers vor Meister Abrahams Haus, die der Kapellmeister für Ettlinger hält, worauf noch näher einzugehen sein wird. In der Autobiographie des Katers wird der Blick durchs Perspektiv als harmloser Zeitvertreib des Barons Alcibiades von Wipp gestaltet (V, S. 399) und in dieser Weise mit der Funktionalisierung des Perspektivs in Kreislers Biographie kontrastiert.

Optische Apparate beeinflussen aber nicht nur die Wahrnehmung der Figuren, sondern auch Hoffmanns Erzählweise selbst. Die einzelnen Makulaturblätter bieten nur kurze Zeitabschnitte und schließen nicht direkt aneinander an, wodurch Leerstellen bestehen bleiben. Der Einsatz eines neuen Teilstücks der Kreisler-Biographie bietet immer einen Wechsel der Szene und des Personals zum vorhergehenden.¹²⁸ Jedes einzelne

Ausgabe, veranstaltet v. Freien Deutschen Hochstift. Bd. 16. Hrsg. v. Werner Bellmann. Stuttgart 1978, S. 314.

¹²⁷ Vgl. Jürgen Daiber: Die Autofaszination des Blicks. Zu einem Motivkomplex im Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns. In: Euphorion 93 (1999) S. 485-496, hier S. 492-493.

¹²⁸ Vgl. Rosen 1970, S. 30.

Makulaturblatt bildet „ein in sich vollendetes Fragment“¹²⁹, das einen zufälligen Ausschnitt aus der Biographie Kreislers bietet. Die Makulaturblätter sind aus dem Zusammenhang gerissen, vergleichbar einem statischen Blick durchs Perspektiv. Die Zusammenschau aller Makulaturblätter ergibt daher ein mosaikähnliches Bild.¹³⁰

Durch die Murr-Teile des Romans ergibt sich eine Rahmung der Makulaturblätter. Das Motiv der eingerahmten Natur gegenüber dem Panorama, eines der Lieblingsthemen der romantischen Malerei, wird auch im zweiten Makulaturblatt von Julia und Hedwiga beim Spaziergang im Park thematisiert.

„Es ist doch schön!“ rief Julia recht aus voller Seele. Laß uns, sprach Hedwiga, in die Fischerhütte treten. Die Abendsonne brennt entsetzlich und drin ist die Aussicht nach dem Geierstein aus dem mittlern Fenster noch schöner als hier, da die Gegend dort nicht Panorama, sondern in gruppierter Ansicht, wahrhaftes Bild erscheint. (V, S. 59)

Nach Charles Sala sind die Fensterausblicke Caspar David Friedrichs als Konfrontation zweier Welten konzipiert. Der Innenraum ist streng, schmucklos und geometrisch aufgebaut, der Ausschnitt der Außenwelt hingegen komplex.¹³¹ Sähe man den gesamten Roman als schriftliches Fenstermotiv, bildete demzufolge die Biographie des Katers Murr den strengen Rahmen des Interieurs für den komplexen Ausblick auf die Biographie Kreislers.

Auch die Darstellungen der von Hoffmann entworfenen Vignetten sind mit Rahmen versehen. Dieser ist auf allen identisch, symmetrisch angelegt, ohne perspektivische Vertiefung und mit Arabesken versehen. Ähnliche Gestaltungsweisen finden sich auch in den Werken Phillip Otto Runge. Sie bewirken die Auflösung und Relativierung des Dargestellten, wobei Rahmen und Binnenbild auf diese Weise zueinander in Beziehung treten. Im selben Verhältnis stehen auch die beiden Biographien zueinander. Die Vignetten hat Hoffmann für die Vorder- und Rückseite

¹²⁹ Rosen 1970, S. 30.

¹³⁰ Vgl. Bettina Schäfer: Ohne Anfang – ohne Ende. Arabeske Darstellungsformen in E.T.A. Hoffmanns Roman „Lebens-Ansichten des Katers Murr“. Bielefeld 2001, S. 129.

¹³¹ Vgl. Charles Sala: Caspar David Friedrich und der Geist der Romantik. Frechen 2001, S. 108.

konzipiert, wobei vorne immer eine Illustration zur Autobiographie des Katers und hinten eine der Biographie des Kapellmeisters angebracht sein sollte. Während die beiden Vignetten zu Murrs Autobiographie sehr leicht zu deuten sind (Abb. 10 u. 11, jeweils rechtes Bild), gestalten sich die Darstellungen zur Kreisler-Biographie mehrdeutig und so undurchsichtig wie die Biographie selbst.¹³² So wurde die männliche Gestalt in der Vignette des Rückendeckels für den ersten Band wiederholt entweder als Kreisler oder Meister Abraham interpretiert (Abb. 10, linkes Bild).¹³³ Der Rückendeckel für den zweiten Band könnte entweder das Bildnis eines Mönchs vor der Abteikirche Kanzheim oder die von Hedwiga beobachteten nächtlichen Vorgänge beim fürstlichen Pavillon darstellen (Abb. 11, linkes Bild).

Hoffmann inszeniert in der Kreisler-Biographie weitere Tableaus, in denen sich Reflexe der romantischen Malerei spiegeln. Häufig findet sich das in der Malerei der Romantik so beliebte Fenstermotiv, am schönsten verkörpert durch Caspar David Friedrichs Gemälde *Frau am Fenster* (Abb. 12) aus dem Jahr 1822, das Hoffmann mit seinen Inszenierungen vorweg zu nehmen scheint. Besonders Prinzessin Hedwiga wird wiederholt in dieser Weise von Hoffmann in Szene gesetzt. Die Rahmungen und Fenstermotive können auch als Bild im Bild gedeutet werden. Diese Gestaltung findet sich auch bei Hoffmanns eigenen bildkünstlerischen Werken. Im Gemälde *Die Fantasie erscheint zum Troste* (Abb. 13) befindet sich auf dem Mantel der dort dargestellten allegorischen Figur der Phantasie ein Frauenbildnis.¹³⁴ Ein Selbstporträt aus der Zeit in Bamberg zeigt Hoffmann beim Zeichnen von seinen Freunden Kunz und Pfeufer (Abb. 14), also aus einer Perspektive, aus der er sich selbst unmöglich wahrnehmen kann. So erfolgt „eine Reflexion auf das Machen der Kunst“¹³⁵, wie sie auch in der romantischen Literatur häufig auftritt. Somit

¹³² Vgl. Zaus 2009, S. 540.

¹³³ Vgl. Pfothenhauer 2000, S. 137-143, sowie Rupert Gaderer: Strahlenpyramiden. Poetisierung technischen Wissens bei E.T.A. Hoffmann. Univ.Diss. Wien 2007, S. 148-150.

¹³⁴ Vgl. Helmut Göbel: E.T.A. Hoffmann als Maler und Zeichner. In: Text + Kritik. Sonderband E.T.A. Hoffmann. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1992, S. 157-158.

¹³⁵ Göbel 1992, S. 160-161.

weist dieses Porträt eine Verwandtschaft mit den Rückenfiguren Caspar David Friedrichs auf, die „den Wahrnehmungsakt selbst ins Bild“¹³⁶ rücken. Dieser Perspektivwechsel wird auch im Text thematisiert, hier z.B. in Bezug auf die Musik nach einer Unterhaltung von Kreisler und Hedwiga¹³⁷:

Der Kapellmeister war froh, ein Gespräch zu enden, das er sehr gut mit einem wohleingerichteten Duett verglich, in dem jede Stimme ihrem eigentümlichen Charakter getreu bleiben muß. [...] so daß er, da das Ganze ein wahres Meisterstück der Komposition und der Ausführung zu nennen, nichts weiter gewünscht, als der Prinzessin und sich selbst zuhören zu können aus irgendeiner Loge oder einem schicklichen Sperrsitz. (V, S. 176)

Ebenfalls erfolgt dies bei der Erwähnung Napoleons als „gewaltiger gekrönter Koloß“ (V, S. 133), nach dessen Übernahme des Fürstentums sich so mancher, wie auch Kreisler, dazu entschließt „außerhalb Landes einen andern Standpunkt zu suchen, um vielleicht den Gewaltigen im richtigeren Licht zu erblicken.“ (V, S. 133)

Als Emblem der Thematisierung des Sehens können Rückenfiguren, wie sie in Caspar David Friedrichs Gemälden immer wieder auftreten, gelten. Auch Hoffmann inszeniert die Tableaus der Kreisler-Biographie aus ähnlicher Perspektive. Beim ersten Blick Julias und Hedwigas auf Kreisler im Park, nachdem sie sein Gitarrenspiel vernommen haben, befindet sich dieser in von den beiden Frauen abgewendeter Position:

Neugierig auf den seltsamen Virtuosen, schlichen Hedwiga und Julia näher und näher heran, bis sie einen Mann in schwarzer Kleidung gewahrten, der, den Rücken ihnen zugewendet, auf einen Felsstück dicht an dem See saß, und das wunderliche Spiel trieb, mit Singen und Sprechen. (V, S. 60)

3.3.2. Perspektivität

Caspar David Friedrichs Bild *Blick aus dem Atelier des Malers* (Abb. 15) thematisiert in einer Art profanem Diptychon das bifokale Sehen, indem Friedrich einen Teil des Interieurs seines Ateliers in zwei Bildausschnitte

¹³⁶ Vietta 2001, S. 138.

¹³⁷ Vgl. Esther Hudgins: Nicht-epische Strukturen des romantischen Romans. The Hague 1975, S. 130-131.

aus unterschiedlicher Perspektive aufspaltet.¹³⁸ In ähnlicher Weise werden in Hoffmanns Murr-Kreiser-Roman einzelne Ereignisse mehrere Male aus verschiedenen Perspektiven erzählt, wodurch es zu einer Art Mehrfachbelichtung der Handlung kommt, was Hoffmann zur Figurencharakterisierung wie zur Generierung von Mehrdeutigkeit dient. So wird Julias und Hedwigas erste Begegnung mit Kreisler zunächst durch den Biographen im dritten Makulaturblatt berichtet, dann wieder thematisiert in einem Gespräch Kreislers mit der Rätin Benzon im vierten Makulaturblatt sowie zwischen Meister Abraham und dem Fürsten im siebenten. Erst im achten Makulaturblatt erklärt Hedwiga Kreisler, warum sie bei ihrer ersten Begegnung so merkwürdig reagiert hat. Dieses Ereignis wird also wiederholt durch insgesamt sechs Instanzen vermittelt. Auffällig ist dabei, dass nur zwei dieser Instanzen am berichteten Geschehen auch teilhatten, wodurch die Medialität akzentuiert wird.

Ebenso erfolgt die Beschreibung von Julias Stimme mehrfach aus verschiedenen Perspektiven innerhalb nur weniger Absätze.¹³⁹ Zuerst zitiert der Biograph Kreislers Empfindungen bei Julias Gesang, um gleich darauf zu behaupten, dass „Kreislers Urteil über Julias Gesang [...] eben nicht von sonderlichem Wert“ (V, S. 148) sei, stellt diesem aber die Meinung „[u]ngemein solide[r] Leute“ (V, S. 148) gegenüber: „Eine gewisse Beklommenheit, die ihnen denn doch ein unbeschreibliches Wohlbehagen erzeuge, bemächtigte sich ihrer ganz und gar, [...]“ (V, S. 149) Im Folgenden wird angeführt, Fürst Irenäus habe einmal während Julias Vortrag ein paar Tränen vergossen. Obwohl der Biograph kurz zuvor behauptet hatte, Julia nie singen gehört zu haben, gibt er jetzt eine auktoriale Beschreibung ihrer Stimme wieder:

Julia, einer vollen metallreichen, glockenreinen Stimme mächtig, sang mit dem Gefühl, mit der Begeisterung, die aus dem im Innersten bewegten Gemüt hervorströmt, und darin mochte wohl der wunderbare unwiderstehliche Zauber liegen, den sie auch heute übte. (V, S. 149)

¹³⁸ Vgl. Werner Hofmann: Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit. München 2000, S. 32.

¹³⁹ Vgl. Anneli Hartmann: Geschlossenheit der „Kunst-Welt“ und fragmentarische Form. E.T.A. Hoffmanns „Kater Murr“. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 32 (1988), S. 154, sowie Hudgins 1975, S. 123.

Den Zuhörern stockt der Atem, und sie brechen nach Beendigung des Vortrags in stürmischen Applaus aus. Diese Beschreibung geht nun in eine von Kreislers Reaktion über, später erfährt der Leser zusätzlich aus Hedwigas Mund, wie Julias Auftritt auf den Kapellmeister gewirkt haben muss (V, S. 150). Interessant ist, dass den jeweiligen Stimmen unterschiedliches Gewicht verliehen wird. Auch wenn der Biograph viele verschiedene Meinungen dem Urteil Kreislers relativierend gegenüberstellt, sind die Aussagen des Kapellmeisters wörtlich zitiert bzw. in direkter Rede wiedergegeben, während die Stellungnahmen der „solide[n] Leute“ (V, S. 148) in indirekter Rede vermittelt stehen, und die Reaktion des Fürsten, durch eine Behauptung des Hofmarschalls – wieder in indirekter Rede – vermittelt, aufgrund der Beifügung, sie sei auf „Anlaß der Oberhofmeisterin, [...] als ungeziemend, und dem Wohl des Hofes zuwider, unterdrückt“ (V, S. 149) worden, gänzlich in zweifelhaftem Licht erscheint.

Hoffmann dient die Polyperspektivität aber nicht nur zur Charakterisierung seiner Figuren, auch der Raum wird durch wechselnde Perspektiven strukturiert. An einem in beiden Biographien enthaltenen inhaltlichen Moment wird neben seiner integrativen Funktion auch die räumliche Qualität in der differentiellen Perspektivierung fassbar. Murrs Aufenthalt in Meister Abrahams Rocktasche wird zuerst in Murrs Autobiographie aus der Perspektive eines neugeborenen Kätzchens wiedergegeben:

Deutlicher und beinahe mit vollem Bewußtsein finde ich mich in einem sehr engen Behältnis mit weichen Wänden eingeschlossen, kaum fähig Atem zu schöpfen und in Not und Angst ein klägliches Jammergeschrei erhebend. Ich fühle, daß etwas in das Behältnis hinabgriff und mich sehr unsanft beim Leibe packte und dies gab mir Gelegenheit, die erste wunderbare Kraft, womit mich die Natur begabt, zu fühlen und zu üben. (V, S. 20)

Darauf folgt im ersten Makulaturblatt der Kreisler-Biographie der Bericht aus Meister Abrahams Perspektive:

– Ich kletterte über das Geländer, griff, nicht ohne Gefahr, herab, faßte das wimmernde Kätzchen, zog es hinauf und steckte es in die Tasche. Nach Hause gekommen, zog ich mich schnell aus, und warf mich ermüdet und erschöpft wie ich war,

aufs Bett. Kaum war ich aber eingeschlafen, als mich ein klägliches Piepen und Winseln weckte, das aus meinem Kleiderschrank herzukommen schien. – Ich hatte das Kätzchen vergessen und es in der Rocktasche gelassen. Ich befreite das Tier aus seinem Gefängnis, wofür es mich dermaßen kratzte, daß mir alle fünf Finger bluteten. (V, S. 35)

Ein weiteres Beispiel bietet die topographische Beschreibung des Ortes Kanzheim, seiner Abtei und der näheren Umgebung. Zunächst evokiert die Beschreibung eine Perspektivierung durch ein bewegtes wahrnehmendes Subjekt, indem der Aufstieg zur und der Gang durch die Abtei Kanzheim nachvollzogen wird:

Ein breiter, bequemer, von duftendem Gebüsch eingeschlossener Weg, an dessen beiden Seiten häufig angebrachte steinerne Sitze und Lauben die gastliche Sorge für die wandernden Pilger bewiesen, führte hinauf. Oben angekommen gewahrte man erst die Größe und Pracht des Gebäudes, das man in der Ferne nur für eine einzeln dastehende Kirche gehalten. (V, S. 298)

Danach folgt die Schilderung eines panoramatischen Blicks aus einem Fenster der Abtei, der einzelne topographische Details ins Visier nimmt:

Unfern dem Kloster lagen die Wirtschaftsgebäude, die Meierei, das Haus des Amtmanns; tiefer im Tal umflocht aber das schöne Dorf Kanzheim den Hügel mit der Abtei, wie ein bunter üppiger Kranz.

Dieses Tal breitete sich aus bis an den Fluß des fernen Gebirges. Zahlreiche Herden weideten in den, von spiegelhellen Bächen durchschnittenen Wiesengründen, fröhlich zogen die Landleute aus den Dörfern, die hin und her verstreut lagen, durch die reichen Kornfelder, [...]. Überall üppige Fülle, reichlich gesendeter Segen der Natur, überall reges ewig forttreibendes Leben. Die Aussicht in die lachende Landschaft vom Hügel herab, aus den Fenstern der Abtei, erhob das Gemüt und erfüllte zugleich mit innigem Wohlbehagen. (V, S. 299)

Der häufige Gebrauch der direkten Rede und eingeschobene Briefe steigern zusätzlich die Perspektivität der Kreisler-Biographie.¹⁴⁰ Das erste Makulaturblatt beginnt nicht nur mitten im Satz, sondern in einer direkten Rede innerhalb einer direkten Rede. Nimmt man noch hinzu, dass in diesem ersten Satz ein Motiv herbeizitiert wird, das wenig später als Rabelais-Zitat ausgewiesen wird, aber eigentlich aus Laurence Sternes A

¹⁴⁰ Vgl. Rosen 1970, S. 87, Tabellarisches Verzeichnis der Gespräche.

Sentimental Journey through France and Italy stammt, so sind vom ersten Satz an die verschiedensten diegetischen und intertextuellen Ebenen präsent.¹⁴¹

Die kurzen Ausschnitte der Kreisler-Biographie machen viele Rückwendungen nötig: „Die Vergangenheit erscheint in perspektivischer Vertiefung, wodurch alles Berichtete unter einem bestimmten Akzent und in bestimmten Bezügen steht.“¹⁴² Der Geheime Rat meint, dass Kreisler „absichtlich Schleier über die Vergangenheit wirf[t]“, aber dennoch nicht verhindern kann, dass diese sich durch „in seltsamer Verzerrung durchschimmernde Bilder“ (V, S. 100) andeutet. Vergangenes wird nie mit konkreten Zeitangaben versehen, weshalb sich die einzelnen Teile der Rückschau nicht zu einem Ganzen zusammenfügen lassen.

In diesem Zusammenhang scheint der Verweis auf Hoffmanns Anstellung als Jurist nicht unwesentlich. Im strafrechtlichen Prozess wird der Tathergang durch Zeugenaussagen aus verschiedenen Perspektiven rekonstruiert, aufgrund derer das Urteil und Strafmaß erwogen werden.¹⁴³

3.3.3. Farbigkeit

Hoffmanns serapiontisches Prinzip, das die Verfahrensweise bei der künstlerischen Produktion steuern soll, ist in seinem Wortlaut betont bildlich:¹⁴⁴

Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben [zu] tragen. (IV, S. 69)

Aufgrund der bildhaften Gestaltung seiner Werke ist Hoffmann auch einer der meist illustrierten Autoren.¹⁴⁵ Hoffmanns Texte zeichnen sich durch

¹⁴¹ Vgl. Steinecke 1992, S. 497, sowie Claudia Liebrand: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns. Freiburg im Breisgau 1996, S. 214-216.

¹⁴² Rosen 1970, S. 38.

¹⁴³ Vgl. Rainer Schönhaar: Novelle und Kriminalscheema. Ein Strukturmodell deutscher Erzählkunst um 1800. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1969, S. 121.

¹⁴⁴ Vgl. Kleinschmidt 2009, S. 538.

eine spezifische Farbigkeit aus, die durch die differenzierte Verwendung von Farbadjektiven evoziert wird. Charakteristisch für dieses Verfahren des Einfärbens ist eine Häufung von einzelnen Farben und Farbtönen in einzelnen Erzählungen bzw. Erzählabschnitten.¹⁴⁶ Manche Texte Hoffmanns sind in einem Farbton oder einer spezifischen Farbpalette gehalten, etwa *Die Königsbraut* in Gelb¹⁴⁷ oder die *Nachtstücke* in einem Ensemble von Schwarz-, Grau- und Rottönen¹⁴⁸. Wie die mosaikähnlichen Bilder eines Kaleidoskops changiert Hoffmanns Murr-Kreisler-Roman in vielen Farben. Dies gilt vor allem für Kreislers Biographie. Immer wieder findet sich das Attribut ‚bunt‘ oder eine äquivalente Formulierung meist im Zusammenhang mit Aussagen über das Leben und erweckt so Assoziationen zur metaphorischen Verwendung der Bezeichnung ‚Kaleidoskop‘ für vielfältige, abwechslungsreiche Vorgänge.¹⁴⁹ So erschließt Meister Abraham dem Kind Kreisler eine „neue bunte Welt“ (V, S. 129), und der Abt bezeichnet die Welt außerhalb des Klosters als „buntscheckige[] Welttändelei“ (V, S. 307). Nicht nur das Leben generell, sondern auch die Kunst wird auf diese Weise charakterisiert. Naheliegend sind dabei die Aussagen im Zusammenhang mit der Malerei. So behauptet der wahnsinnige Ettliger, dass er nur malen kann, wenn er „Farbenstrahlen gespeist“ (V, S. 171) hat. Vor dem Ausbruch seiner Krankheit hat er für Hedwiga „bunte Bilder“ (V, S. 171) gemalt. Aber auch die synästhetischen Passagen über die Eindrücke, welche die Musik bei Kreisler hinterlässt, werden farblich ausgeschmückt. So empfindet Kreisler die Tonkunst als „einen Engel des Lichts“ (V, S. 83), und der Wohllaut Julias „schwingt [...] sich auf zu den lichten Himmelsräumen, in tausend schimmernden Farben, wie das glänzende Pfauenauge.“ (V, S. 66) Nur die Farbe Gold wird noch häufiger als ‚bunt‘ in der Kreisler-Biographie

¹⁴⁵ Vgl. Hyun-Sook Lee: Die Bedeutung von Zeichnen und Malerei für die Erzählkunst E.T.A. Hoffmanns. Frankfurt/Main 1985, S. 56-57.

¹⁴⁶ Vgl. Thalmann 1967, S. 78-79, S. 104 u. S. 107..

¹⁴⁷ Vgl. Momberger 1986, S. 83-85, 231.

¹⁴⁸ Vgl. Jeanine Charue-Ferrucci: „Rot und Schwarz“ in den Nachtstücken. Versuch einer Motivanalyse. In: Jean-Marie Paul (Hrsg.): Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E.T.A. Hoffmann. St. Ingbert 1998, S. 163-185.

¹⁴⁹ Vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kaleidoskop> (Zugriff vom 13.1.2014)

genannt. Des Weiteren finden sich mehrfache Nennungen von Rot, Braun, Blau, Grün, Gelb u.s.w. Die Farben treten aber selten rein, sondern in verschiedenen Abstufungen und Schattierungen auf. Die im Text auftretenden Bezeichnungen lauten z.B. bei der Farbe Rot „glutrot[]“ (V, S. 33), „rötlich“ (V, S. 32), „blutrot“ (V, S. 62), „[r]os'farb[]en“ (V, S. 105) und „[p]urpur“ (V, S. 230) oder für die Farbe Grün „hellgrün[]“ (V, S. 127) und „[z]eisiggrün[]“ (V, S. 115). Besonders treten das erste Makulaturblatt mit Meister Abrahams Bericht über das Namenstagsfest am Fürstenhof und das dritte Makulaturblatt mit Bericht über Kreislers erste Begegnung mit Julia und Prinzessin Hedwiga im Park durch ihre farbliche Prägung hervor. Während das erste Makulaturblatt rot gefärbt erscheint, dominiert im dritten Makulaturblatt die Farbe Schwarz. Der farbenreichste Abschnitt ist jedoch sicher nicht zufällig das achte Makulaturblatt, in dem Prinzessin Hedwiga die Figur des Malers Leonhard Ettlinger einführt. Die Makulaturblätter heben sich auch im Hinblick auf die relative Farbarmut der Murr-Biographie ab. In Murrs Autobiographie dominieren neben den unbunten Farben Schwarz, Weiß und Grau gelbe und grüne Farbtöne. Das Spektrum reicht dabei vom „pomeranzfarbnen Handschuh“ (V, S. 388) bis zu „[p]apageigrüne[n] Hosen“ (V, S. 23). Die beiden Grundfarben Rot und Blau sind in der Biographie des Katers hingegen selten und dann meist nur in abgeschwächter suffigierter Form als ‚rötlich‘ und ‚bläulich‘ anzutreffen.

3.4. Spiegel(ungen)

Wie in einem Kaleidoskop werden die narrativen Elemente und die auftretenden Figuren durch Hoffmanns Inszenierung in originale und invertierte Spiegelungen aufgefächert. Dies gilt vor allem für die beiden Biographien, die sich gegenseitig invertieren.¹⁵⁰ Zahlreiche Spiegelungen und Doppelungen durchziehen den Text des gesamten Romans, insbesondere halten motivische und intertextuelle Ähnlichkeiten die

¹⁵⁰ Vgl. Kremer 2009 (Anm. 120), S. 345-346.

Textebenen der beiden Biographien zusammen.¹⁵¹ Außerdem setzt Hoffmann zur Akzentuierung der Doppelungen Spiegel motive ein. Darüber hinaus können das selbstreflexive Potential des Textes und die intertextuellen Bezüge, die Hoffmann selbst in der Metapher der „Reproduktionskraft der Eidexen“ (V, S. 98) ausdrückt, als Spiegelungen interpretiert werden.¹⁵²

Der eingangs zitierte Tagebucheintrag E.T.A. Hoffmanns vom 6. Oktober 1809 scheint ihm dabei als Anregung für die Charakterisierung der Figuren in seinen Werken gedient zu haben: „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 Thun und Lassen usw.“¹⁵³ Einzelne Eigenschaften wurden von Hoffmann auf viele Figuren in unterschiedlicher Ausprägung übertragen. So finden sich verschiedene Abstufungen des Wahnsinns und unterschiedlichste Ausprägungen des Künstlertums in den einzelnen Figuren des Murr-Kreisler-Romans.¹⁵⁴ Äußerlich zum Verwechseln ähnlich, unterscheiden sich Kreisler und Ettliger durch ihre unterschiedliche Kunstauffassung sowie durch die Praxis unterschiedlicher Kunstgattungen. Kreisler fühlt sich vom Wahnsinn bedroht, während beim Maler dieser schließlich tatsächlich ausbricht. Ähnlich wie Kreisler ist auch Hedwiga mit einer psychischen Feinfühligkeit ausgestattet, die sich immer wieder in psychotischem Verhalten und in ihrer Katalepsie bemerkbar macht. Ihr Bruder Ignaz ist hingegen zurückgeblieben, gibt sich mit königlichem Hochmut kindlichen Spielen hin. Beim Begräbnis von Hektors Adjutanten in Kanzheim greift ein wahnsinniger Zigeunerjunge Kreisler an, weil er im Toten seinen Bruder und in dem Kapellmeister dessen Mörder zu erkennen glaubt. Hektors Bruder Cyprianus vergiftet in einem Anfall von rasender Eifersucht seine Angetraute Angela. Chiara rückt durch ihre medialen Fähigkeiten in

¹⁵¹ Vgl. Stefan Diebitz: Versuch über die integrale Einheit der „Lebens-Ansichten des Katers Murr“. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 31 (1985), S. 30-39, sowie Hartmann 1988, S. 148-190.

¹⁵² Zum selbstreflexiven Charakter und den intertextuellen Bezügen vgl. Swales 1992/93, S. 50-55, sowie Kremer 2009 (Anm. 120), S. 348-351.

¹⁵³ Zitiert nach Rosen 1970, S. 98.

¹⁵⁴ Vgl. Hartmann 1988, S. 162-166, und Hudgins 1975, S. 132-133.

Hedwigas Nähe. Dies deckt sich auch mit Kreislers und Meister Abrahams Berichten über die elektrischen Schläge bei ihrer Berührung mit den beiden Frauen.¹⁵⁵

Die künstlerische Begabung ist in den Figuren in die Disziplinen der Malerei, Musik und Literatur getrennt. Die bildende Kunst wird vertreten durch Ettlinger, Hedwiga und Cyprianus. Ettlinger ist professioneller Maler am fürstlichen Hof. Hedwiga scheint mit einigem Talent Naturstudien zu zeichnen, versagt hingegen beim Gesangsunterricht mit Kreisler, und Cyprianus hat die Umstände seiner Bekehrung zum Glauben in einem Gemälde festgehalten. Auf dem Tätigkeitsfeld der Musik sind Kreisler, Meister Abraham, Julia, Kater Murr und seine Gefährten Miesmies und Muzius, die Mönche in Kanzheim sowie sämtliche Verwandte Kreislers aktiv. Kreisler wird gezeigt als ausgezeichnete Kapellmeister, Komponist und Gesangslehrer. Meister Abraham ist gelernter Orgelbauer, übt dieses Handwerk aber nicht mehr aus, erweist sich allerdings talentiert in der künstlerischen Organisation von Festen und in der Anfertigung von Scherenschnitten. In seiner Person laufen also die einzelnen Kunstdisziplinen wieder zusammen. Julia erscheint als musikalisches Naturtalent sowohl was Gesang, als auch Instrumentenbeherrschung betrifft. Die Mönche der Abtei geben sich leidenschaftlich den Chorgesängen hin und Kreislers Verwandtschaft spielt alle Arten seltener, unmoderner Instrumente. Die Gesänge Murrs und seiner Gefährten sind als Parodie der in der Kreisler-Biographie gestalteten Duette und Chorgesänge angelegt. Die Literatur ist mit Murr, dem Fürsten und dem Lieutenant mit ihren Schreibversuchen vorwiegend als parodistische Folie präsent. Die Auffächerung umfasst also Dilettantismus, ebenso wie die natürliche Begabung bis hin zur Meisterschaft.

Gegen Ende des Romans tritt noch das Motiv der Doppelhochzeit hinzu. Julia soll mit Prinz Ignaz verheiratet werden, Hedwiga mit Prinz Hektor. Auch das Motiv des Duetts findet sich mehrmals. Kreisler und Julia singen gemeinsam, der Kapellmeister charakterisiert auch sein

¹⁵⁵ Zum poetischen Einsatz der Elektrizität zur erotischen Konnotation der Liebesbeziehungen von Meister Abraham und Chiara sowie Kreisler und Hedwiga vgl. Gaderer 2007, S. 139-145.

Gespräch mit Hedwiga als Duett und Murrs Duett mit Miesmies erscheint als parodistische Kopie von Kreislers Duett mit Julia. Mit Chiara und Angela sind gleich zwei Frauen spurlos verschwunden. Der Name Severino steht sowohl für Chiaras Peiniger, als auch für ihren Retter Meister Abraham, der unter dessen Namen auftritt. Auffälligkeiten zeigen sich auch bei der Wahl der Figurennamen durch die Kongruenz der Initialen bei Hedwiga und Hektor, Johannes und Julia, Irenäus und Ignaz sowie Chrysostomus und Cyprianus. Im zweiten Buch wechseln die beiden Schauplätze der Makulaturblätter Sieghartshof und Kanzheim alternierend, so wie die Biographien von Kreisler und Murr.

Durch die Figur des Malers Ettlinger wird im achten Makulaturblatt Kreislers Doppelgänger in einer Klammer aus zwei Spiegelmotiven eingeführt. Das erste wird im Rahmen des Fenstermotivs gestaltet. Hedwiga steht an einem Fenster, neben welchem ein Spiegel angebracht ist. Indem Kreisler sich ihr von hinten nähert, erblickt er ihr Gesicht im Spiegel. Es folgt der Bericht der Prinzessin über Ettlingers Leben. In ihrer Erzählung erwähnt sie, dass Ettlingers Porträt der Fürstin scheine, „als habe er das Bild aus dem Spiegel gestohlen“ (V, S. 170). Durch Hedwigas Bericht tritt eine Gestalt in Kreislers Leben, die ihm als Projektionsfläche für seine Ängste und Selbstzweifel dient, und ihm „die gefährlichste Möglichkeit seines eigenen Daseins“¹⁵⁶ vor Augen führt. Dabei sind der sensible Kreisler und der mordlustige Ettlinger kontrastiv aufeinander bezogen. Dementsprechend wehrt er Ettlingers Kunst- und Liebesauffassung sofort nach Hedwigas Erzählung ab, kann jedoch nicht verhindern, dass Ettlingers Schicksal ihn von nun an ständig begleitet. Im Park betrachtet er sein Spiegelbild im See noch mit der üblichen Portion Selbstironie. Er identifiziert es zwar eindeutig mit Ettlinger, witzelt aber, dieser solle ihn nicht nachäffen. Vor Meister Abrahams Haus wird durch die Projektion eines Hohlspiegels die Illusion seines Doppelgängers erzeugt, was Kreisler erst im späteren Gespräch mit dem Meister erfährt. Der Kapellmeister kann hier zwischen der optischen Illusion und der Realität nicht mehr unterscheiden. Wie immer in Hoffmanns Werken lässt

¹⁵⁶ Matt 1971, S. 67.

die durch medientechnische Apparate gesteuerte Wahrnehmung die Figuren nicht die Außenwelt, sondern nur die Bilder in ihrem Inneren schauen.¹⁵⁷ Hier ist die Einbildungskraft der Betroffenen am Werk, und dementsprechend glaubt Kreisler im eigenen Spiegelbild den wahnsinnigen Maler zu erkennen. In der Abtei ist der Schrecken vor Ettlinger wieder verschwunden, Kreislers ganzes Gemüt ruhiger. Dennoch ist die Abtei kein Ort autonomer Kunstausübung, also der Ort, nach dem Kreisler sich sehnt. „Auch im Kloster wird die Kunst funktionalisiert und instrumentalisiert, nicht anders als bei Hofe.“¹⁵⁸ Kreisler scheitert hier wie dort aus denselben Gründen, zusätzlich ziehen an beiden Orten dieselben Personen die Fäden im Hintergrund.¹⁵⁹

Der See im Park des fürstlichen Anwesens ist nicht nur Projektionsfläche für Kreislers Ängste, aus veränderter Perspektive spiegelt sich der nahegelegene Geierstein in ihm. Auf der Flucht gerät Kreisler auf diesen Berg, sieht den Schlosspark mit dem See in der Ferne, der ihm aus dieser Perspektive wie ein „blendend strahlende[r] Spiegel“ (V, S. 273) erscheint, und wohl nichts als ein unverfängliches Abbild des Himmels zeigt.

Im Zimmer, in dem sich Chiaras Verschlag befindet, ist genau gegenüber der Tür ein Spiegel angebracht, das heißt, jeder der das Zimmer betritt, muss in sein eigenes Spiegelbild schauen. Nach Severinos Tod sitzt Chiara selbst vor dem Spiegel, sie benötigt den Blick auf sich selbst zur Identitätsfindung nach der Unterdrückung durch den Schwarzkünstler. Murrs Blicke in den Spiegel erfolgen hingegen immer zur narzisstischen Selbstbestätigung. Zur Identitätsfindung kann auch der Blick in die Augen eines anderen erfolgen. Nach Hedwigas Katalepsie fordert diese Julia auf: „Laß mich schauen in deine Seele, wie in einen klaren reinen Spiegel, damit ich mich selbst nur wieder erkenne!“ (V, S. 326)

¹⁵⁷ Vgl. Daiber 1999, S. 492-493.

¹⁵⁸ Liebrand 1996, S. 231.

¹⁵⁹ Vgl. Liebrand 1996, S. 227.

3.5. Die Drehung

3.5.1. Der unzuverlässige Erzähler

Hoffmanns parodistische Inszenierung zweier konträrer Biographien beinhaltet eine paradoxe Erzählsituation, denn Kreislers Biograph liefert widersprüchliche Informationen, kann demnach als unzuverlässiger Erzähler¹⁶⁰ definiert werden. So unterläuft zusätzlich zur Destruktion der Biographie des Kapellmeisters durch den Kater auch die Konzeption der Erzählerfigur die erzählerische Intention der biographischen Gattung. Denn auch Kreislers Biograph berichtet nicht chronologisch und gibt am Beginn des dritten Makulaturblatts eine Stellungnahme dazu ab:

– – nichts verdrießlicher für einen Historiographen oder Biographen, als wenn er, wie auf einen wilden Füllen reitend hin und her sprengen muß, über Stock und Stein, über Äcker und Wiesen, immer nach gebahnten Wegen trachtend, niemals sie erreichend. [...] Gern hätte er angefangen: In dem kleinen Städtchen N. oder B. oder K., und zwar am Pfingstmontage oder zu Ostern des und des Jahres, erblickte Johannes Kreisler das Licht der Welt! – Aber solche schöne chronologische Ordnung kann gar nicht aufkommen; da dem unglücklichen Erzähler nur mündlich, Brockenweis mitgeteilte Nachrichten zu Gebote stehen, die er, um nicht das Ganze aus dem Gedächtnisse zu verlieren, sogleich verarbeiten muß. (V, S. 58)
[Hervorh. S.W.]

Selbstreflexiv gibt Kreislers Biograph die übliche Struktur der biographischen Gattung nur als ironisches Beiwerk in exemplarischer Form an, kann bzw. will diese Chronologie aber nicht aufbringen. So schreibt er am Beginn des zweiten Bandes auch an einer Biographie ohne Protagonisten, denn Kreisler ist nach seinem nächtlichen Zusammentreffen mit dem Adjutanten des Prinzen verschwunden. Der Biograph gibt keinerlei Hinweis auf seinen Verbleib preis und fokussiert statt auf seinen Protagonisten auf dessen letzten bekannten Aufenthaltsort, nämlich den Sieghartshof, indem er die dortigen Vorgänge wiedergibt. Indem er die Tätigkeit des Biographen thematisiert, akzentuiert er die vermittelte Qualität der Faktualität, weil er sich des Öfteren auf den fürstlichen Historiografen beruft, und in dieser Weise die Genese des

¹⁶⁰ Vgl. Matías Martínez/Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München ⁹2012, S. 99-110.

Textes einer Biographie dokumentiert, im Unterschied zur üblichen Struktur einer Biographie aber die Prinzipien der Chronologie, Linearität und Kausalität unterläuft. Der Behauptung, dass er selbst nicht Herr der zu erzählenden Geschichte sei, stehen jedoch seine Vorausdeutungen gegenüber. Der strategische Einsatz von Vorausdeutungen findet sich z.B. kurz vor dem Ende des ersten Bandes, wo sich der Biograph über Meister Abrahams Instruktionen, die er Kreisler zur Überwindung des Prinzen erteilt, ausschweigt. Diese vorsätzliche Aussparung wird entschuldigt durch ein direkt an den Rezipienten adressiertes Versprechen.

Doch! gedulde dich, günstiger Leser, noch ein wenig, bemeldeter Biograph setzt seinen Schreibedaumen zum Pfande, daß noch vor dem Schluß des Buchs auch dieses Geheimnis an den Tag kommen soll. (V, S. 229)

Demgegenüber steht Murrs Auffassung von der biographischen Gattung als detailreiches und lineares chronologisches Erzählen:

Es ist nehmlich wohl höchst merkwürdig und lehrreich, wenn ein großer Geist in einer Autobiographie über alles, was sich mit ihm in seiner Jugend begab, sollte es auch noch so unbedeutend erscheinen, sich recht umständlich ausläßt. (V, S. 38)

Dieses Bekenntnis wird zu Beginn des zweiten Bandes durch den Kater erneuert, wenn er schreibt: „Des ehrlichen Biographen erste Pflicht ist, aufrichtig zu sein, und sich beileibe nicht selbst zu schonen.“ (V, S. 237) Dass dieses Programm aber nicht gänzlich zu realisieren ist, zeigt sich in Murrs Autobiographie vor allem am Beginn mit dem Bericht über seine ersten Lebensstage, der wie Kreislers Biographie Spekulationen, Zäsuren und Digressionen aufweist. So beginnt Murr den Bericht über seine Geburt mit Spekulationen, da er keine Gewährsleute für dieses Ereignis vorweisen kann:

Ich glaube überhaupt, daß man sich das Bewußtsein nur angewöhnt; durch das Leben und zum Leben kommt man doch, man weiß selbst nicht wie. Wenigstens ist es mir so ergangen und wie ich vernehme, weiß auch kein einziger Mensch auf Erden das Wie und Wo seiner Geburt aus eigener Erfahrung, sondern nur durch Tradition, die noch dazu öfters sehr unsicher ist. Städte streiten sich um die Geburt eines berühmten Mannes und so wird es, da ich selbst nichts Entscheidendes darüber weiß, immerdar ungewiß bleiben, ob ich in dem Keller, auf dem

Boden, oder in dem Holzstall, das Licht der Welt erblickte, [...].
(V, S. 19)

Bei der Beschreibung seines ersten Kontakts mit Meister Abraham verliert er sich in Digressionen und muss wiederholt neu ansetzen:

Diese Hand zog mich aber heraus aus dem Behältnis, und warf mich hin und gleich darauf fühlte ich zwei heftige Schläge auf den beiden Seiten des Gesichts über die jetzt ein, wie ich wohl sagen mag, stattlicher Bart herüberraagt. [...] Wie gesagt, die Hand warf mich wieder zur Erde. (V, S. 20)

Häufig brechen die Makulaturblätter an der spannendsten Stelle nach Art eines Cliffhangers¹⁶¹ ab. Schon lange bevor diese Technik im Film ihre Anwendung fand, praktizierten die Autoren der Aufklärung auf diese Weise die Kapitel ihrer als Fortsetzungsromane publizierten Werke zu beenden.¹⁶² Tatsächlich nutzt Hoffmann hier diese für den Fortsetzungsroman typische Schnitttechnik in neuartiger Weise, denn er setzt nicht an der unterbrochenen Stelle wieder ein, wodurch die dergestalt generierten Leerstellen erhalten und die dadurch hervorgerufenen Rätsel ungelöst bleiben.¹⁶³ Auch der Biograph selbst unterbricht immer wieder seine Erzählung, um an anderer Stelle neu einzusetzen. Besonders deutlich wird dies im vierzehnten Makulaturblatt, in dem die Rätin Benzon nach einem Gespräch mit dem Fürsten zu Julia zurückkehrt:

Kaum eingetreten stürzte ihr nehmlich ganz außer sich Julia entgegen und – Doch! gegenwärtiger Biograph ist sehr zufrieden, daß er diesmal das, was sich mit Julia während des fürstlichen Tees begeben, viel besser und deutlicher zu erzählen vermag, als manches andere Faktum, der bis jetzt wenigstens etwas verworrenen Geschichte. (V, S. 343)

Damit nimmt der Biograph in diesem Falle die Perspektivität wieder zurück, um die Spannung zu steigern. Dieses Prinzip wird ferner auch in der Figurenrede angewendet. Die Figuren unterbrechen sich immer wieder selbst oder fallen anderen ins Wort, wodurch häufig die Enthüllung rätselhafter Vorgänge verhindert wird, so auch Prinzessin Hedwiga in ihrer Unterredung mit Julia zu Beginn des vierzehnten Makulaturblatts. Sie

¹⁶¹ Vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Cliffhanger> (Zugriff vom 27.1.2014)

¹⁶² Vgl. Iser 1994, S.236-237.

¹⁶³ Vgl. auch Kremer 2009 (Anm. 120), S. 346-7.

beginnt ihre Rede: „Erst jetzt öffnet sich dir meine ganze Brust, erst jetzt, da ich weiß –“ (V, S. 324) Indem sie sich selbst unterbricht und Julia ihr daraufhin entgegnet, vollzieht sich ein Themenwechsel und der Leser erfährt nicht, was sie Julia gestehen wollte.

Im zwölften Makulaturblatt wird der Inhalt eines Briefes durch eine Prolepse¹⁶⁴ vermittelt. Zunächst erzählt der Biograph von Kreislers Brief, den Meister Abraham zwar erhalten hat, ihn aber noch nicht lesen will. Der Biograph gibt aber trotzdem den Inhalt des Briefes wieder. Meister Abraham, der den Inhalt des Briefes noch nicht kennt, bemüht seine Einbildungskraft um Kreislers Schicksal zu erhellen und schwelgt danach in Erinnerung an Kreislers Kindheit und an seine Zeit mit Chiara. Zuletzt entschließt er sich, doch den Brief zu lesen, und der Biograph bricht die Szene hier ab. Wäre die Geschichte in herkömmlicher Weise wiedergegeben, folgte hier der Inhalt des Briefes. Wollte man diese Abfolge wieder herstellen, könnte man zurückblättern und den Brief noch einmal lesen, und der Zirkel wäre geschlossen. Gleich anschließend berichtet der Biograph von Begebenheiten im Schloss, setzt aber in medias res ein:

Der Leibarzt sprach: Wunderbar! – es geht über alle Praxis, über alle Erfahrung hinaus! – Die Fürstin: So mußte es kommen und die Prinzessin ist nicht kompromittiert! der Fürst: Hätt' ich's nicht ausdrücklich verboten [...] der Oberforstmeister soll dafür sorgen daß der Prinz kein Pulver mehr in die Hände bekommt! die Rätin Benzon: Dank dem Himmel sie ist gerettet! (V, S. 283)

Nachdem der Biograph die Beschreibung dieser Szene abgeschlossen hat, reicht er die Erklärung, wie es zu dieser Situation kam, in einer internen Analepse¹⁶⁵ nach. Das Makulaturblatt reißt annähernd an der Stelle der geschilderten Eingangsszene ab. Somit wird die zirkuläre Anordnung der Biographie auch in den einzelnen Makulaturblättern als Erzähltechnik wieder aufgenommen.

Der Kreisler-Biograph thematisiert die Ursprünge seines „Allwissens“ und dekuviert es ebenfalls als ein (poly)perspektiviertes, weil er Informationen aus verschiedensten Quellen erhält und verarbeitet, die

¹⁶⁴ Vgl. Genette 1998, S. 45-54.

¹⁶⁵ Vgl. Genette 1998, S. 42.

aber nie aus erster Hand, also aus eigener Erfahrung, stammen. Auch Murrs Gestaltung seiner Biographie kann durch seine exzessive Verarbeitung von Prätexten als Lebensbericht aus zweiter Hand angesehen werden. Die Biographie Kreislers erscheint also in doppelter Brechung, und zwar durch die vom Kater verursachte Fragmentierung und die unzuverlässige Erzählweise des Biographen. Die Figur der *Mise-en-abyme* bildet dabei das Muster für die Fragmentierung und das zirkuläre Erzählen.

3.5.2. Analytische Struktur

Hoffmanns „Mystifikation“ (V, S. 254) der biographischen Gattung äußert sich im Fall der Makulaturblätter durch deren analytische Struktur. Ein wesentliches Charakteristikum dieser Rätselstruktur ist das Verhüllen und Enthüllen von inhaltlichen Elementen, wobei sich die narrative und kausale Abfolge der Enthüllung signifikant zeigt. Dieses strategische sukzessive Enträtseln von Details¹⁶⁶ wird durch repetitive Analepsen¹⁶⁷ erzielt. Hoffmann setzt sehr differente Methoden ein, um diese Ver- und Enthüllungen vorzunehmen. Sowohl in den Makulaturblättern als auch in der Murr-Biographie werden Figuren selten sofort mit ihrem Namen eingeführt, meist erfolgt zuerst eine mehr oder weniger ausführliche Beschreibung ihrer Erscheinung. Der Name wird früher oder später nachgereicht. In Murrs Autobiographie wird zunächst nur Meister Abrahams äußere Erscheinung beschrieben:

Sogleich erschien ein kleiner hagerer alter Mann, der mir unvergeßlich bleiben wird, da ich meiner ausgebreiteten Bekanntschaft unerachtet keine Gestalt, die ihm gleich oder auch nur ähnlich zu nennen, jemals wieder erblickt habe. Es trifft sich häufig bei meinem Geschlecht, daß dieser, jener Mann einen weiß und schwarz gefleckten Pelz trägt, selten findet man aber wohl einen Menschen der schneeweißes Haupthaar haben sollte und dazu Rabenschwarze Augenbraunen, dies war aber der Fall bei meinem Erzieher. (V, S. 22)

Dann schließt Murr seine Beschreibung mit den Worten:

Soviel ist aber gewiß, daß er in vielen Dingen geschickt – in Wissenschaften und Künsten hocheifrig sein mußte, denn

¹⁶⁶ Vgl. Martínez/Scheffel 2012, S. 40-41.

¹⁶⁷ Vgl. Genette 1998, S. 36-39.

alle die zu ihm kamen [...] behandelten ihn ausnehmend artig, [...] und nannten ihn nicht anders, als mein hochverehrtester mein teurer, mein geschätztester Meister Abraham! (V, S. 22-23)

Der Pudel Ponto wird von Murr zuerst als „schwarzes zottiges Ungeheuer mit glühenden Augen“ (V, S. 71) bezeichnet, danach wiederholt als „der Pudel“ (V, S. 72) titulierte und schließlich rühmt er sich des „neu erworbenen Freundes, des Pudels Ponto“ (V, S. 73). Ebenso verfährt er mit Miesmies und Muzius. In Kreislers Biographie hingegen wird durch den unvermittelten Einsatz des ersten Makulaturblatts zuerst der Name „Meister Abraham“ genannt. Im zweiten Makulaturblatt wird Meister Abraham vom Biographen erneut eingeführt als: „der seltsame Mann, den du, geneigter Leser, bereits kennst als Maitre de Plaisir des Irenäusschen Hofes und ironischen Schwarzkünstler“ (V, S. 48). Durch die verschlungene Erzählweise der Kreisler-Biographie werden auch Figuren, die dem Leser schon bekannt sind, auf diese Weise (erneut) eingeführt.

Am deutlichsten ist dieses Prinzip der Verrätselung im Fall einer tatsächlichen Verhüllung von Figuren ausgeführt. Die Identität der verhüllten Frau, der Julia und Hedwiga im Park begegnen, wird nie geklärt. Nur so viel ist gewiss, Hedwiga und die Benzon kennen sie. Die alte Dame, bei der Angela untergebracht ist, begegnet Cyprrianus zuerst in ihrer Verkleidung als Zigeunerin. Auch die Verkleidungen des alten Fürsten verweisen, wenngleich auch ironisch gebrochen, auf dieses Prinzip, weil er dennoch erkannt wird, aber jeder vorgibt, es nicht zu tun.

Häufig verhindert das Abreißen der akustischen Wahrnehmung die Erkenntnisfindung. Der alte Fürst belauscht zwei seiner Gefolgsleute bei einem Gespräch, das mitten im Satz abbricht. (V, S. 49-50) Ähnlich gestaltet sich auch Meister Abrahams Bericht einer Konversation zwischen Prinz Hektor und seinem Adjutanten, die er belauscht. Die Stimmen verhalten in einem begonnenen Satz. (V, S. 227-229) Der Fragmentcharakter des Werkes wird dadurch potenziert.

Häufig erfolgen diese Enthüllungen stufenweise von akustischen zu optischen Eindrücken¹⁶⁸, wie bei Julias und Hedwigas erster Begegnung

¹⁶⁸ Vgl. dazu auch Gorski 1979, S. 198, Anm. 68.

mit Kreisler im Park. Zuerst vernehmen die beiden Mädchen die Akkorde einer Gitarre, dann Kreislers Stimme. Sie schleichen näher, aber er hat ihnen den Rücken zugekehrt und entfernt sich zunächst wieder. Erst als Julia das ins Gebüsch geworfene Instrument erklingen lässt, kehrt er wieder und sie stehen sich gegenüber. (V, S. 60-64) Aber Kreislers Identität wird noch nicht enthüllt, er wird in dieser Szene immer nur als „der Fremde“ titulierte. Am Ende dieses Makulaturblatts berichten Julia und Hedwiga der Benzon von der Begegnung und die Rätin ruft aus: „ja es ist nur zu gewiß, er ist es, [...]“ (V, S. 68) Als sie schließlich mit der Erklärung beginnt, bricht das Makulaturblatt ab. Dass der Fremde im Park tatsächlich Kreisler war, erhellt sich erst in seinem Gespräch mit der Rätin im nächsten Makulaturblatt. Ganz ähnlich erfolgt Kreislers erste Begegnung mit Pater Hilarius. Der Kapellmeister hört erst nur den Gesang eines Mannes, dann erblickt er aus der Ferne einen Mönch. Dieser verschwindet im Gebüsch, Kreisler folgt ihm und erkennt erst jetzt Pater Hilarius in dem Mönch. (V, S. 274-275) Wo und wann die beiden sich kennen gelernt haben, erfährt der Leser jedoch nicht.

Das Prinzip der abgestuften Enthüllung wird in der Kreisler-Biographie virtuos inszeniert, in Murrs Biographie hingegen als natürliche physiologische Entwicklung zur Darstellung gebracht. Wenn Murr seine ersten Tage schildert, konzentriert sich die Beschreibung konsequent auf die taktile und akustische Wahrnehmung, wobei bei letzterer die eigenen Laute zunächst als externe akustische Reize interpretiert werden:

Ganz dunkel erinnere ich mich gewisser knurrender prustender Töne die um mich her erklangen und die ich beinahe wider meinen Willen hervorbringe, wenn mich der Zorn überwältigt. Deutlicher und beinahe mit vollem Bewußtsein finde ich mich in einem sehr engen Behältnis mit weichen Wänden eingeschlossen, kaum fähig Atem zu schöpfen und in Not und Angst ein klägliches Jammergeschrei erhebend. (V, S. 20)

Wenig später tritt zur taktilen und akustischen Wahrnehmung die optische hinzu, wenn das Kätzchen Murr zum ersten Mal die Augen öffnet: „Ich erwachte aus tiefem Schlaf, ein blendender Glanz umfloß mich, vor dem ich erschrak, fort waren die Schleier von meinen Augen, ich sah! –“ (V, S.

21) Am Beginn des letzten Makulaturblatts befindet sich Kreisler in der Abtei Kanzheim:

– – als schlugen entfernte dumpfe Töne an sein Ohr und er höre die Mönche durch die Gänge schreiten. Als Kreisler sich völlig aus dem Schlaf emporraffte gewahrte er denn auch aus seinem Fenster, daß die Kirche erleuchtet und vernahm und vernahm den murmelnden Gesang des Chors. Die Mitternachtshora war vorüber es mußte daher irgend etwas Ungewöhnliches sich ereignet haben, und Kreisler durfte mit Recht vermuten, daß vielleicht ein schneller unvermuteter Tod einen der alten Mönche dahin gerafft, den man jetzt der Klostersitte gemäß in die Kirche getragen. (V, S. 436-437)

Noch im Traum vernimmt Kreisler akustische Reize, die ihn erwachen lassen. Er erkennt, dass die Abteikirche erleuchtet ist und die Töne keine Bestandteile seines Traumes waren. Daraufhin begibt er sich ebenfalls in die spärlich beleuchtete Kirche zur Messe:

Man hatte nur die Kerzen des großen metallenen Kronleuchters, der vor dem Hochaltar von der hohen Decke herabhing, angezündet, so daß der flackernde Schein kaum das Schiff der Kirche vollkommen erhellte, in die Seitengänge aber nur geheimnisvolle Streiflichter warf, in denen die Statuen der Heiligen zum gespenstischen Leben erwacht, sich zu bewegen und daherzuschreiten schienen. (V, S. 437-438)

Mit der differenzierten Funktionalisierung der Dialektik von Wahrnehmung und Einbildungskraft erzielt Hoffmann den Eindruck von Ambiguität der erzählten Ereignisse. Die Makulaturblätter sind gekennzeichnet durch eine differenzierte Lichtregie, wie etwa rascher Abfolge von Licht und Finsternis, Schatten, optischen Spielereien und Täuschungen, Dämmerung¹⁶⁹ und schlechten Lichtverhältnissen, schlichtweg Situationen getrübt optischer Wahrnehmung, aufgrund derer die Erkenntnisfindung größtenteils an die Imagination delegiert wird. Häufig unterstützt wird dieses Verfahren durch den zusätzlichen Einsatz akustischer Eindrücke, wie z.B. die Klänge einer Wetterharfe.

Das Fest im ersten Makulaturblatt beginnt am Abend, der Park ist nur spärlich beleuchtet. Nachdem der Hofmarschall den fackelführenden Genius von seiner Vorrichtung gerissen hat, ist es stockfinster und Meister Abraham lässt sich Zeit, für die Beleuchtung zu sorgen, um die Gäste in

¹⁶⁹ Vgl. Momberger 1986, S. 68.

Verwirrung zu stürzen. Das Fest endet schließlich aufgrund eines Unwetters, nach welchem man im Park Irrlichter sehen kann, die sich allerdings als die Laternen der Bedienten entpuppen, welche zum Aufräumen abkommandiert wurden. Begleitet wird das Fest durch die Klänge von Kreislers Kompositionen aus der fernen Kapelle. Später bildet das heraufziehende Gewitter die Geräuschkulisse, intensiviert durch die Klänge der Wetterharfe.

Die Begegnung der vierjährigen Prinzessin mit dem wahnsinnigen Ettliger findet am Abend im Schloss statt. Sie erzählt Kreisler, der Maler habe sie an sich gerissen, und sagt: „[...] mir war's, als sähe ich ein kleines Messer in seiner Hand blinken.“ (V, S. 172) Es bleibt also offen, ob er sie wirklich mit einem Messer bedroht hat, oder sie sich dies nur eingebildet hat.

Julia und Hedwiga sehen bei einem ihrer Spaziergänge in der Dämmerung Licht im Gebüsch und vernehmen Gesänge. Einen Satz später wird klar: Es handelt sich um die Abendlitanei in der Kapelle. (V, S. 215-216) Eine ähnliche Inszenierung findet sich auch, als Prinz Hektor Julia in ihrem Zimmer überrascht. Fackelglanz erhellt die Fenster, dann hören die beiden Stimmen vor der Tür. Der Prinz flieht, und die Benzon betritt den Raum. (V, S. 346-347)

Der Mord am Adjutanten erfolgt im nächtlichen Wald, so kann nicht einmal der Täter selbst, also Kreisler, Auskunft darüber geben. Er weiß nicht, ob er den Prinzen oder den Adjutanten angegriffen hat, und auch nicht, ob er den betreffenden verletzt oder getötet hat. Alle anderen Figuren können ebenfalls nur Mutmaßungen anstellen, denn die drei Beteiligten Kreisler, Prinz Hektor und der Adjutant sind verschwunden. Die am Hof Weilenden wissen wiederum nur, dass Prinz Hektor unversehrt ist. Nachdem man aber Kreislers blutigen Hut gefunden hat, könnte auch er verletzt oder getötet worden sein. Die Benzon spricht sogar ex negativo die Möglichkeit seines Selbstmords aus (V, S. 255).

Optische Täuschungen werden von Hoffmann häufig als durch technische Apparate und Installationen medial hervorgerufene Illusionen inszeniert, die er in der Fiktion Meister Abraham zuweist. Das Spektrum

reicht dabei von den hölzernen bemalten Birnen, die er dem Oheim des Kapellmeisters an den Baum gehängt hat, nachdem Kreisler die echten heruntergenascht hat (V, S. 193), bis zur Erzeugung eines Doppelgängers mittels Hohlspiegel oder der Illusion des unsichtbaren Mädchens. Die das Gespräch Kreislers mit dem Geheimen Rat illustrierenden Schattenspiele aus den Scherenschnitten Meister Abrahams haben ihr Vorbild in Platons Höhlengleichnis. Sie verdeutlichen wie in den Rückwendungen der Biographie immer nur ein Abbild der Erinnerung inszeniert wird, nicht die Begebenheit an sich.¹⁷⁰

Die Ver- und Enträtselung inszeniert Hoffmann auch auf der Ebene der Intermedialität. Das kleine Bildnis dient Kreisler als Waffe gegen Hektor und Cyprianus, ohne dass er es selbst angesehen hat oder über die Umstände Bescheid weiß, und die Figur des Cyprianus wird durch das Gemälde im Zimmer des Abts eingeführt.

Die Kreisler-Biographie entspricht dem Schema der Kriminalerzählung und des Schauerromans, die beide eng miteinander verwandt sind.¹⁷¹ Die Biographie des Kapellmeisters zeichnet sich durch Handlungsarmut aus, in der Effekte gegenüber einer fortlaufenden Geschichte überwiegen¹⁷². Die Einengung der Perspektive¹⁷³ wird erzielt durch die Segmentierung der Handlung in fragmentarische Makulaturblätter. Merkmale des Schauerromans, die Hoffmann in Kreislers Biographie aufnimmt, sind neben der Handlungsarmut die schlechten Lichtverhältnisse¹⁷⁴ und die Verrätselung des Geschehens. Entgegen der Erzählintention dieses Genres, geht es Hoffmann nicht darum, Zusammenhänge zu erhellen, „sondern Fragen [zu] suggerieren“¹⁷⁵. Die Wahl einer spärlich bewohnten Gegend als

¹⁷⁰ Vgl. Schäfer 2001, S. 156-158.

¹⁷¹ Vgl. Richard Alewyn: Die Lust an der Angst. In: Alewyn: Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt/Main 1974, S. 307-330, hier S. 320.

¹⁷² Alewyn 1974 (Anm. 171), S. 322-323.

¹⁷³ Vgl. Michael Neumann: Unterwegs zu den Inseln des Scheins. Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche. Frankfurt/Main 1991, S. 223-224.

¹⁷⁴ Vgl. Alewyn 1974 (Anm. 171), S. 322.

¹⁷⁵ Alewyn 1974 (Anm. 171), S. 324.

Schauplatz¹⁷⁶ stellt eine weitere Übereinstimmung mit dem Schauerroman dar. Das fürstliche Schloss mit dem weitläufigen Park und die Abtei Kanzheim kontrastieren auch zum städtischen Umfeld in der Murr-Biographie. Das für den Schauerroman typische personale Erzählverhalten¹⁷⁷ ist in der Kreisler-Biographie nur ansatzweise, aber z.B. an prominenter Stelle, Kreislers Begegnung mit seinem medial generierten Doppelgänger, vorhanden. Die rationale Erklärung von scheinbar Übernatürlichem, bezeichnet mit dem Terminus „The Explained Supernatural“¹⁷⁸, findet sich in Meister Abrahams Ausführungen, die Kreislers Doppelgänger als Bild eines Hohlspiegels entlarven. Neben Kreisler und Meister Abraham werden auch Prinzessin Hedwiga und Julia als Verkörperungen der beiden Pole dieses Prinzips inszeniert. Während die Prinzessin den Ursprung ihrer Beobachtungen nicht hinterfragt, sucht Julia immer nach einer rationalen Erklärung. Im vierzehnten Makulaturblatt berichtet die Prinzessin Julia von den ihrer Ansicht nach grauenhaften Vorgängen im Schlosspark. Doch während die Prinzessin ihrer Sinneswahrnehmung und den Berichten des fürstlichen Gefolges traut, sucht Julia nach Erklärungen:

Unheimliches Grauen geht durch diese Säle, durch den Park! denn wisse – Damit führte Hedwiga Julien an das Fenster, zeigte nach dem Pavillon hin, in dem der Adjutant des Prinzen Hektor gewohnt hatte und begann mit dumpfer Stimme: Schau dort hin, Julia, jene Mauern verbergen ein bedrohliches Geheimnis; der Kastellan, die Gärtner, beteuern, daß seit der Abreise des Prinzen niemand dort wohne, daß die Türe fest verschlossen und doch – O schau nur hin – schau nur hin! – siehst du es nicht, am Fenster?

In der Tat gewahrte Julia an dem Fenster, das in dem Giebel des Pavillons angebracht war, eine dunkle Gestalt, die in demselben Augenblick wieder schnell verschwand.

Hier dürfe, meinte Julia, indem sie fühlte, wie Hedwiga's Hand krampfhaft in der ihrigen bebte, von einem bedrohlichen Geheimnis oder gar von etwas Gespenstischem durchaus nicht die Rede sein, da es nur zu leicht möglich, daß irgend jemand von der Dienerschaft den leeren Pavillon unbefugter Weise benutze. (V, S. 329-330)

¹⁷⁶ Vgl. Alewyn 1974 (Anm. 171), S. 321

¹⁷⁷ Vgl. Neumann 1991, S. 223-224.

¹⁷⁸ Alewyn 1974 (Anm. 171), S. 328.

Die Prinzessin versucht daraufhin von neuem Julia von der geheimnisvollen Natur der Vorgänge im Schloss zu überzeugen und berichtet von einem Ereignis, das sie vor drei Nächten beobachtete. Hedwiga liegt nachts wach, sieht an der Wand den Widerschein eines Lichts und nimmt beim Blick aus dem Fenster vier Männer mit einer Laterne wahr, die beim Pavillon verschwinden:

Plötzlich zitterte der Widerschein eines Lichts an der Wand vorüber, ich schaute durch das Fenster und gewahrte vier Männer, von denen einer eine Blendlaterne trug und die in der Gegend des Pavillons verschwanden, ohne daß ich bemerken konnte, ob sie wirklich hineingingen in den Pavillon. Nicht lange dauerte es aber, so wurde eben jenes Fenster hell und Schatten huschten inwendig hin und her. Dann wurde es wieder finster, aber durch das Gebüsch strahlte nun bald ein blendender Schimmer der aus der Türe des geöffneten Pavillons kommen mußte. Immer mehr näherte sich der Schein, bis endlich aus dem Gebüsch ein Benediktiner-Mönch heraustrat, der in der linken Hand eine Fackel, in der rechten aber ein Kruzifix trug. Ihm folgten vier Männer eine mit schwarzen Tüchern behängte Bahre auf den Schultern. Nur einige Schritte waren sie gezogen, als ihnen eine in einen weiten Mantel eingehüllte Gestalt entgegen trat. Sie standen still, setzten die Bahre nieder, die Gestalt zog die Tücher weg und ein Leichnam wurde sichtbar. Mir wollten die Sinne vergehen, kaum gewahrte ich noch, daß die Männer die Bahre aufhoben und dem Mönch schnell nacheilten, auf den breiten Seitenwege, der bald zum Park hinausführt auf die Straße nach der Abtei Kanzheim. Seit dieser Zeit läßt sich jene Gestalt am Fenster sehen und vielleicht ist es der Spuk des Ermordeten, der mich ängstigt. (V, S. 330-331) [Hervorh. S.W.]

Hedwigas Bericht enthält die wesentlichen Elemente eines Schauerromans. Der nächtliche Park bietet die ideale Bühne für ein Spiel aus Licht und Schatten. Er ist nur durch einzelne Lichtquellen, eine Blendlaterne und eine Fackel, partiell erleuchtet, die die Erkenntnis des Wahrgenommenen erschweren, wie an der stark konjunktivisch geprägten Wortwahl der Prinzessin deutlich wird, wenn sie z.B. mutmaßt, dass ein heller Lichtschein „aus der Türe des geöffneten Pavillons kommen mußte“. In diesen schlechten Lichtverhältnissen bewegt sich eine verhüllte Gestalt und ein verhüllter Leichnam. Julia hingegen scheinen diese Vorgänge nicht zu ängstigen, sie hat gleich einige Erklärungen parat:

Julia war geneigt, den ganzen Vorgang, wie ihn Hedwiga erzählte, für einen Traum oder, stand sie in der Tat wach am

Fenster, für das täuschende Spiel der aufgeregten Sinne zu halten. [...] Julia äußerte dieses alles der Prinzessin und fügte noch hinzu, daß jene Erscheinung am Fenster auch wohl auf optischer Illusion beruhen, auch wohl gar ein Scherz des alten Magikers, Meister Abraham sein könne, der ja oft sein Wesen treibe mit solchem Spiel und vielleicht dem leeren Pavillon einen gespenstischen Einsassen gegeben habe. (V, S. 331)

Julias Hypothesen zu den von Hedwiga berichteten Vorgängen umfassen die Gegebenheit eines Traums, die Möglichkeit eines Produkts von Hedwigas Einbildungskraft und die Interpretation der Gestalt am Fenster als optische Illusion, vielleicht einem Erzeugnis von Meister Abraham. Hedwigas Kommentar zu Julias Äußerungen fällt negativ aus: „wie man doch gleich mit der Erklärung bei der Hand ist, geschieht das Wunderbare Übernatürliche!“ (V, S. 331) Als Julia beim Heimweg vom Schloss hingegen vom fürstlichen Leibjäger die gleichen Beobachtungen berichtet werden, wird ihre rationale Denkweise ad hoc suspendiert und macht der Angst Platz: „Julia dachte an die Erscheinung im Giebelfenster des Pavillons und fühlte sich von unheimlichen Schauern durchbebt.“ (V, S. 343) Die Struktur der fragmentierten Auffächerung findet auch hier, bei der Inszenierung der typischen Motive und Strategien des Schauerromans, ihre Anwendung. Denn es wird nicht wie üblich das gesamte Aufgebot zur Täuschung einer Figur eingesetzt, sondern erscheint aufgebrochen in viele Täuschungen unterschiedlicher Figuren.

Den Ausgangspunkt einer Kriminalerzählung bildet ein Verbrechen, dessen Aufklärung erzielt werden soll.¹⁷⁹ Aber in der Kreisler-Biographie existiert durch die Kreisstruktur eigentlich kein Ausgangs- und Endpunkt. Das Verbrechen steht hier in der Mitte des Textes. Nachts treffen im Park der Adjutant des Prinzen Hektor und Kreisler aufeinander und Kreisler ersticht den Adjutanten. Aber von Beginn an bestimmen so viele Rätsel den Erzählablauf, dass dieses Ereignis seine Abnormität verliert, nur eines unter vielen scheint. Üblicherweise tritt im Kriminalroman eine Figur auf, die als Mittler zwischen Leser und Figuren steht, und das Verbrechen

¹⁷⁹ Vgl. Richard Alewyn: Ursprung des Detektivromans. In: Alewyn: Probleme und Gestalten. Frankfurt/Main 1974, S. 341-360, hier S. 353.

aufklärt.¹⁸⁰ Einer solchen Aufklärung wird sogar bewusst entgegengewirkt, wenn Pater Hilarius Kreisler rät, dass er nicht nach Sieghartsweiler zurückkehren soll, weil das die Befragung nach dem „cur, quomodo, quando, ubi“ (V, S. 277) nach sich ziehen würde. Die Detektion übernimmt nicht eine einzelne Figur, jeder ermittelt sozusagen auf eigene Faust. Im elften Makulaturblatt gipfelt dies in einem Verwirrspiel von gegenseitiger Bespitzelung, Täuschung, Befragung und Berichterstattung unter Beteiligung von Meister Abraham, der Benzon, des Fürsten, des Hofmarschalls und des Leibkammerdieners, das kaum noch durchschaubar ist und mehr Verwirrung als Aufklärung bringt. Die Auflösung, die üblicherweise am Ende steht, wird ersetzt durch immer wieder einzelne Scheinauflösungen, indem Enthüllungen durch das Schaffen neuer Rätsel bewerkstelligt werden. „Hinter jedem entdeckten Geheimnis tut sich ein neues auf.“¹⁸¹ So z.B. bei Hedwigas Enthüllung der Gründe ihrer abwehrenden Haltung gegenüber Kreisler: Vor ihrer Erzählung steht die Frage nach ihrer Reaktion auf den Kapellmeister im Vordergrund. Danach ergeben sich gleich zwei neue Fragen, nämlich: Was wurde aus Ettliger? Und wieso sehen sich Kreisler und Ettliger so ähnlich? Die Rätin Benzon spricht vom untergeschobenen Namen Kreislers: „Und dann! – nimmermehr werde ich mich davon überzeugen, daß der bizarre Name: Kreisler, nicht eingeschwärzt, nicht einem ganz andern Familien-Namen untergeschoben sein sollte! –“ (V, S. 77) Kreisler räumt sogar diese Möglichkeit ein: „Rätin, sprach Kreisler, [...] teuerste Rätin, was haben Sie gegen meinen ehrlichen Namen? – Vielleicht führte ich sonst einen andern, aber das ist lange her, [...].“ (V, S. 77) Aber die Rätin will ihn zu einem Geständnis bewegen:

Besinnen Sie sich Johannes! rief die Rätin, ihn mit leuchtenden Blicken durchbohrend, der halbvergessene Name kommt Ihnen gewiß wieder in den Gedanken.

Durchaus nicht, Teuerste, erwiderte Kreisler, es ist unmöglich, und ich vermute beinahe, daß die dunkle Erinnerung, wie ich sonst, was meine äußere Gestalt Rücksichts des Namens als Lebenspasseport betrifft, anders gestaltet, aus der

¹⁸⁰ Vgl. Richard Alewyn: Anatomie des Detektivromans. In: Alewyn: Probleme und Gestalten. Frankfurt/Main 1974, S. 361-394, hier S. 373-374.

¹⁸¹ Steinecke 1992, S. 510.

angenehmen Zeit herrührt, da ich eigentlich noch gar nicht geboren. (V, S. 77)

Vor diesem Hintergrund werden Namen wie biographische Details fragwürdig. Der Kapellmeister wie auch Meister Abraham üben sich in der Kunst der „Selbstmystifikation“ (V, S. 269), denn diese Verrätselung der biographischen Fakten betrifft ebenso Meister Abraham, der neben seinem bürgerlichen Namen Abraham Liskov auch noch lange Zeit nach dessen Tod den Namen seines Lehrmeisters „Severino“ führt. Im letzten Makulaturblatt wird diese Art der Verrätselung auch auf die Rätin angewendet, wenn Meister Abraham in seinem Brief an Kreisler schreibt: „Die Rätin Benzon findet Ihr nicht mehr, wohl aber die Reichsgräfin von Eschenau.“ (V, S. 455)

In einer Art finalem Dénouement¹⁸², das wiederum auf mehrere Figuren aufgefächert und in mehreren Etappen vorgenommen wird, lässt Hoffmann Pater Cyprianus und den Abt Chrysostomus im siebzehnten und letzten Makulaturblatt die meisten Rätsel und Zusammenhänge enthüllen. Dennoch bietet dieses Dénouement keine vollständige Auflösung aller Rätsel im herkömmlichen Sinn, viele der durch den Romantext evozierten Fragen bleiben offen.

Die analytische Struktur findet sich nicht nur auf der Ebene der Story, auch die Genese des Textes selbst bleibt rätselhaft.¹⁸³ Es bleibt die Frage nach der Funktion des Herausgebers, dessen Aussagen zur formalen Präsentation des Textes und deren Begründungen ambivalenten Charakter haben. Er versucht die Entstellung der Murr-Biographie durch ein Versehen zu entschuldigen, anhand seiner zahlreichen eingeschobenen Stellungnahmen im Text, sowie den erleichternden Kennzeichnungen „(Mak. Bl.)“ und „(M. f. f.)“ an den Schnittstellen der Biographien, können diese aber entkräftet werden, da diese Mühe genauso für einen Neudruck der Katerbiographie aufgewendet hätte werden können. Das Konzept der Herausgeberfiktion wird auf diese Weise von Hoffmann ad absurdum geführt, weshalb das Konzept des unzuverlässigen Erzählens nicht nur auf Kreislers Biographen, sondern

¹⁸² Zum Terminus Dénouement vgl. Schönhaar 1969, S. 63.

¹⁸³ Vgl. Hartmann 1988, S. 157-158.

auch auf den Herausgeber zutrifft.¹⁸⁴ Ebenso muss im Hinblick auf die zeitliche Situierung der Biographie Kreislers die Frage nach der Zeit und dem Ort der Entstehung des Murr-Textes unbeantwortet bleiben. Auch der Biograph des Kapellmeisters bleibt anonym, ebenso wie seine Intentionen, die benutzten Quellen und sein Auftraggeber im Dunkel liegen. Seine Argumentationen sind genauso widersprüchlich wie die des Herausgebers.

3.5.3. Aleatorik

Im Prolog bezeichnet der Herausgeber die Romangestalt als „zusammengewürfeltes Durcheinander“ (V, S. 11) und verweist in diesem Zusammenhang auf den Zufall als entscheidenden Effekt im Würfel- und Glückspiel. Das aleatorische Moment in der Struktur von Hoffmanns Murr-Kreisler-Roman klingt schon im Titel durch die Ankündigung der Kreisler-Biographie „in zufälligen Makulaturblättern“ an, deren Organisation im Text allerdings dieser Bezeichnung widerspricht, da die Bruchstücke der Biographie des Kapellmeisters in zirkulärer Struktur angeordnet sind. Der Zufall wird inhaltlich im Roman stets emphatisch beschworen. Die antifatalistische Haltung der Figuren offenbart sich in den immer wieder geäußerten „zufälligen“ Wendungen und unterläuft auf diese Weise die literarische Tradition des Schicksalsromans, mit dessen Versatzstücken Hoffmann in den Makulaturblättern spielt¹⁸⁵. Diese zufälligen Wendungen entsprechen der zufälligen Anordnung der Objekte durch die Zusammenwirkung von Drehung und Schwerkraft im Kaleidoskop. So betitelt Murr den dritten Abschnitt seiner Autobiographie mit: „Die Lehrmonate. Launisches Spiel des Zufalls“ (V, S. 237). Der Zufall soll auch Ponto und seinen Herrn Lothario entzweit haben, was aber nur zum Teil nachvollziehbar scheint, denn letztlich fällt diese Beziehung der Intrige der Ehefrau des Professors zum Opfer. Meister Abraham sagt über Kreislers Auftauchen auf dem Sieghartshof, dass „der Zufall ihn in eine neue Region geworfen“ (V, S. 256) habe. Ganz ähnlich argumentiert er

¹⁸⁴ Vgl. Wirth 2008, S. 380-386.

¹⁸⁵ Vgl. Swales 1992/93, S. 53.

auch im Hinblick auf seinen eigenen Lebensweg, wenn er behauptet, nach seinen Wanderjahren habe „der Zufall, oder vielmehr die Geschicklichkeit in mechanischen Künsteleien“ (V, S. 282) ihn aus der Gesellschaft der groben Gesellen in vornehmere Kreise eintreten lassen. Auch die Rätin Benzon setzt beim Spinnen ihrer Intrigen ebenfalls auf zufällige Ereignisse:

Kreisler und Meister Abraham, das waren die Personen, von denen sie Verwirrung ihrer geheimen Pläne befürchtete und gegen diese glaubte sie jede Waffe gebrauchen zu müssen, die ihr der Zufall in die Hand spielte. (V, S. 415)

Im selben Gespräch interpretiert der Fürst die mit ihrer Katalepsie in Verbindung stehende leichte Erregbarkeit seiner Tochter gegenüber der Rätin als zufällige Erscheinung:

Ich wiederhole es, entstand in dem Herzen der Prinzessin irgend eine abgeschmackte Leidenschaft, so war das nur ein krankhafter Zufall – ein Krampf so zu sagen – sie leidet ja an Spasmen – von dem sie sich sehr bald ganz erholt haben würde. (V, S. 416)

Das Konstrukt des Romans aus mehreren fragmentierten Handlungsebenen macht im Zuge der Rezeption der Autobiographie des Katers häufiges Vor- und Zurückblättern notwendig, während die in der Kreisler-Biographie bestehenden Leerstellen reichlich Spielraum für Interpretationen und Spekulationen des Lesers bieten. Beide Charakteristika weisen Hoffmanns Roman als offenes Kunstwerk im Sinne Umberto Ecos aus, genauer als „offenes Kunstwerk in Bewegung“, wie es im 20. Jahrhundert häufig anzutreffen ist. Eco beschreibt die Charakteristika dieser Gruppe von Kunstwerken, indem er Beispiele aus der aleatorischen Musik bringt, deren durchkomponierte Partituren als in der Aufführungspraxis frei kombinierbare Konstituenten konzipiert werden.¹⁸⁶ Tatsächlich zeigt Hoffmanns Murr-Kreisler-Roman eine offenere Struktur als andere Romane des 19. Jahrhunderts, womit er auf ähnlich konzipierte Werke der modernen bzw. postmodernen Kunst vorausweist. Vergleichbar mit den unterschiedlichen Kombinationen der Objekte im Kaleidoskop, erscheinen für Hoffmanns Murr-Kreisler-Roman

¹⁸⁶ Vgl. Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Übers. v. Günter Memmert. Frankfurt/Main 1977, S. 41-46.

verschiedene Lesarten denkbar. Die offene, fragmentierte und zirkuläre Struktur des Romans verleitet den Rezipienten geradezu, die Fragmente in anderer Kombination zu rezipieren, wie der von Hoffmann selbst besorgte fortlaufend gesetzte Vorabdruck der ersten Teile von Murrs Autobiographie in der Hamburger Zeitschrift *Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie*¹⁸⁷ und Hans von Müllers separate, und im Fall der Makulaturblätter auch chronologisch korrigierte, Ausgaben von Kater- und Kreisler-Biographie¹⁸⁸ belegen.

3.5.4. Transformation

„Welcher sterbliche Mensch ermißt, wie der kommende Augenblick die Gestaltung der Dinge ändern kann.“ (V, S. 441) Diese Aussage des Abts Chrysostomus verweist auf die Mutabilität des Lebens und lässt sich auf die Gesamtkomposition vor allem der Biographie des Kapellmeisters beziehen. Kreis- und Rätselstruktur der Makulaturblätter in Kombination mit den Spiegelungen lassen die Unendlichkeit erahnen, welche sich in der Figur der Arabeske ausdrückt, die die Romantiker so sehr schätzten. Die Bilder eines Kaleidoskops übersetzen die natürlichen Elemente einer Arabeske, wie Blattranken, in geometrische Figuren. Die fragmentarischen und farblich akzentuierten Erzählabschnitte gleichen den Mosaikbildern eines Kaleidoskops. Durch ihren radialsymmetrischen Aufbau von einem Mittelpunkt aus, lassen sie sich ins Unendliche ergänzen. Man kann Hoffmann hier ebenso jene „*Geometrisierung* des Denkens“¹⁸⁹ attestieren, die Novalis ausgehend von Leibniz in seinen Fragmenten propagiert, welche den wichtigsten theoretischen Schritt der „Bildimagination der modernen Malerei auf ihrem Weg [zur] Entgegenständlichung der Kunst“¹⁹⁰ markiert. Freilich gilt dies für Hoffmann wie Novalis nur auf der Basis der erzähltechnischen Struktur, denn die Ebene der Story, präfiguriert durch das „spontane Gestalten der

¹⁸⁷ Vgl. Kremer 2009 (Anm. 120), S. 338.

¹⁸⁸ Vgl. Kremer 2009 (Anm. 120), S. 342-343.

¹⁸⁹ Vietta 2001, S. 131.

¹⁹⁰ Vietta 2001, S. 131.

Phantasie“, bleibt weiterhin „an die Morphologie der äußeren Objektwelt gebunden“¹⁹¹.

Der Drehung beim Kaleidoskop, bei der immer neue Bilder generiert werden, entspricht im Roman das Weiterlesen des Rezipienten. Denn je nachdem, an welcher Stelle im Werk man einen Querschnitt machen würde, ergäbe sich ein anderes Bild. Dies gilt nicht nur für den Erkenntnisstand des Lesers, sondern auch für den der einzelnen Figuren im Verlauf der Handlung. Vollständige Erkenntnis ist weder den Figuren noch dem Leser möglich, weil die Sinneswahrnehmung immer subjektiv gefärbt und die moderne Welt in ihrer Komplexität nicht mehr fassbar ist und sich einer linearen Handlungsführung widersetzt.

Hoffmanns strategisches Spiel mit dem Leser ruft immer neue Konstellationen hervor, wie die wechselnden Bilder eines Kaleidoskops. In ironischer Brechung nimmt Hoffmann darauf Bezug in der Schilderung von Prinz Ignaz' Beschäftigung mit seinen Tassen:

Ganz vorzüglich liebte er schöne Tassen, mit denen er Stundenlang in der Art spielen konnte, daß er sie in Reihen vor sich hinstellte auf den Tisch, und diese Reihen immer anders und anders ordnete, so daß bald die gelbe Tasse neben der roten, dann die grüne bei der roten u. s. w. stehen mußte. Dabei freute er sich so innig, so herzlich, wie ein frohes zufriedenes Kind. (V, S. 176)

Zur in diesem Bild gefassten farblichen Abfolge gesellt sich etwas später die metaphorische Übersetzung der für die Bilder eines Kaleidoskops typischen Symmetrie in die rhetorische Figur des Chiasmus: „Tassen und Prinzen, und Prinzen und Tassen, gingen nun durcheinander in immer mehr verwirrter Rede, [...]“ (V, S. 177) Farbliche Abfolge, Wiederholung und Chiasmus finden ihre Entsprechung im dritten Abschnitt der Biographie des Katers im Rundgesang der Katzburschen:

Als der Chor geendet, fiel ein schwarz und weiß gefleckter Jüngling ein:

Gar zu spitzig klafft der Spitz
Gar zu grob der Pudel.
Jedem gönnt den Steiß zum Sitz
Dem die Schnauz zum Hudel.

CHOR Ecce quam etc. etc.

¹⁹¹ Matt 1971, S. 22.

Darauf ein Grauer:

Höflich zieht die Mütze vom Kopf,
Kommt Philister gänzlich.
Froh gebietet sich der Tropf,
Will vor nichts ihm bangen.

CHOR Ecce quam etc. etc.

Darauf ein Gelber:

Schwimmen muß der muntere Fisch,
Vögelein muß fliegen.
Floss und Federn wachsen frisch
Werd't sie nimmer kriegen.

CHOR Ecce quam etc. etc.

Darauf ein Weißer:

Miaut und knurrt und knurrt und Miaut,
nur bei Leib' nicht kratzen;
Seid galant, daß man euch traut,
Schonet eure Tatzen.

CHOR Ecce quam etc. etc. (V, S. 267)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Hoffmann, E.T.A.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985-2004.

Bd. 1: Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schriften, Werke 1794-1813.

Bd. 2,1: Fantasiestücke, Werke 1814.

Bd. 2,2: Die Elixiere des Teufels, Werke 1814-1816.

Bd. 3: Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816-1820.

Bd. 4: Die Serapions-Brüder.

Bd. 5: Lebens-Ansichten des Katers Murr, Werke 1820-1821.

Bd. 6: Späte Prosa, Briefe, Tagebücher und Aufzeichnungen, Juristische Schriften, Werke 1814-1822.

Quellen:

Allgemeines Künstlerlexikon. Internationale Künstlerdatenbank – AKL-IKD. De Gruyter Saur.

Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Hrsg. v. Karlheinz Barck u.a., Stuttgart, Weimar 2000 ff. [ÄGHW]

Bormann, Claus von: Erinnerung. In: HWPH, Bd. 2, Sp. 636-643.

Brentano, Clemens: Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria. In: Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, veranstaltet v. Freien Deutschen Hochstift. Bd. 16. Hrsg. v. Werner Bellmann. Stuttgart 1978.

Brewster, Sir David: The Kaleidoscope. Its History, Theory, and Construction with its Application to the fine and useful Arts. London ²1858.

Busche, Hubertus: Wahrnehmung I. In: HWPH, Bd. 12, Sp. 190-197.

Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert. Aus d. Amerikanischen v. Anne Vonderstein. Dresden, Basel 1996.

Franke, Herbert W./Gottfried Jäger: Apparative Kunst. Vom Kaleidoskop zum Computer. Köln 1973.

Feldhaus, Franz Maria: Die Technik der Vorzeit, der geschichtlichen Zeit und der Naturvölker. München ²1965.

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. II. Abteilung, Band 8 (35). Zwischen Weimar und Jena. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 6. Juni 1816 bis zum 18. Oktober 1819. Teil I. Hrsg. v. Dorothea Schäfer-Weiss. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1999.

Gray, Noel: Critique and a Science for the Sake of Art: Fractals and the Visual Arts. In: Leonardo Vol. 24 No. 3 (1991), S. 317-320.

Gray, Noel: The Kaleidoscope: Shake, Rattle and Roll. In: Continuum. The Australian Journal of Media & Culture 6 No. 2 (1993), S. 95-106.

Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter u.a. Basel, Frankfurt/Main 1971 ff. [HWPH]

Hofmann, Werner: Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit. München 2000.

Homann, Karl/Trede, Johann Heinrich: Einbildung, Einbildungskraft. In: HWPH, Bd. 2, Sp. 346-358.

Kotzebue, August von: Der Kaleidoscop. In: Literarisches Wochenblatt 24, Bd. 2 (1818), S. 185-186.

Lühe, Astrid von der/Fischer-Loock, Xenia: Wahrnehmung VIII. In: HWPH, Bd. 12, Sp. 233-250.

Mainzer, Klaus: Perspektive. In: EPHW, Bd. 3, S. 93-94.

Mainzer, Klaus: Symmetrien der Natur. Ein Handbuch zur Natur- und Wissenschaftsphilosophie. Berlin, New York 1988.

Novalis (Friedrich von Hardenberg): Heinrich von Ofterdingen. Hrsg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. In: Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Begr. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. Hg. v. Richard Samuel in Zsarb. mit Hans-Joachim Mähl u. Gerhard Schulz. Band 1. 3. verb. Aufl. Stuttgart 1977.

Paetzold, Heinz: Synästhesie. In: ÄGHW, Bd. 5, S. 840-868.

Roget, Peter Mark: Kaleidoscope. In: Encyclopaedia Britannica. Supplement to the fourth, fifth, and sixth editions. Bd. 5, Teil 2. Edinburgh 1824, S. 163-171.

Roget, Peter Mark: On the Kaleidoscope. In: Annals of Philosophy Vol. 11 No. 65 (1818), S. 375-378.

Rosenberg, Raphael (Hrsg.): Hugo – Turner – Moreau. Entdeckung der Abstraktion. Ausst.Kat. Frankfurt/Main 2007.

Sala, Charles: Caspar David Friedrich und der Geist der Moderne. Frechen 2001.

Sass, Hans-Martin: Projektion. In: HWPH, Bd. 7, Sp. 1458-1462.

Scheerer, Eckart: Sinne, die. In: HWPH, Bd. 9, Sp. 824-869.

Schmitz, E.-H.: Handbuch zur Geschichte der Optik. Bd. 2. Von Newton bis Fraunhofer. Bonn 1982.

Starl, Timm: Kaleidoskop. In: Kritik der Fotografie. Marburg 2012, S. 148-151.

Stafford, Barbara Maria: Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung. Aus d. Amerikanischen v. Anne Vonderstein. Amsterdam, Dresden 1998.

Yelin, Julius Conrad von: Das Kaleidoscop eine Baierische Erfindung, nebst einigen Seitenbemerkungen als Wort zu seiner Zeit. München 1818.

Sekundärliteratur:

Alewyn, Richard: Anatomie des Detektivromans. In: Alewyn: Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt/Main 1974, S. 361-394.

Alewyn, Richard: Die Lust an der Angst. In: Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt/Main 1974, S. 307-330.

Alewyn, Richard: Ursprung des Detektivromans. In: Alewyn: Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt/Main 1974, S. 341-360.

Behler, Ernst: Frühromantik. Berlin, New York 1992.

Charue-Ferrucci, Jeanine: „Rot und Schwarz“ in den Nachtstücken. Versuch einer Motivanalyse. In: Jean-Marie Paul (Hrsg.): Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E.T.A. Hoffmann. St. Ingbert 1998, S. 163-185.

Daiber, Jürgen: Die Autofaszination des Blicks. Zu einem Motivkomplex im Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns. In: Euphorion 93 (1999), S. 485-496.

Diebitz, Stefan: Versuch über die integrale Einheit der „Lebens-Ansichten des Katers Murr“. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 31 (1985), S. 30-39.

Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Übers. v. Günter Memmert. Frankfurt/Main 1977.

- Egger, Irmgard: „Die Farbe des Glases“. Raum und Inszenierung in Brentanos ‚Godwi‘. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2011 (2012), S. 103-122.
- Gaderer, Rupert: Strahlenpyramiden. Poetisierung technischen Wissens bei E.T.A. Hoffmann. Univ.Diss. Wien 2007.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. Aus d. Frz. v. Andreas Knop. München 1998.
- Göbel, Helmut: E.T.A. Hoffmann als Maler und Zeichner. In: Text + Kritik. Sonderband E.T.A. Hoffmann. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1992, S.149-166.
- Gorski, Gisela: E. T. A. Hoffmann. „Das Fräulein von Scuderi“. Stuttgart 1979.
- Hartmann, Anneli: Geschlossenheit der „Kunst-Welt“ und fragmentarische Form. E.T.A. Hoffmanns „Kater Murr“. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 32 (1988), S. 148-190.
- Alexandra Heimes: *Doge und Dogaresse*. In: Kremer 2009, S. 298-303.
- Hick, Ulrike: Geschichte der optischen Medien. München 1999.
- Horstmann, Gesa: Hoffmanns erzählte Berlinbilder – zwischen Callots Manier und Hogarthscher Schreibart. In: Jutta Müller-Tamm/Cornelia Ortlieb (Hrsg.): Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und Bildende Kunst in Klassizismus und Romantik. Freiburg im Breisgau 2004, S. 295-318.
- Hudgins, Esther: Nicht-epische Strukturen des romantischen Romans. The Hague 1975.
- Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. In: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. Hrsg. v. Rainer Warning. München 1994, S. 228-252.
- Japp, Uwe: *Die Serapions-Brüder* (1819/21). In: Kremer 2009, S. 257-267.
- Kittler, Friedrich: Die Laterna magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien. In: Athenäum 4 (1994), S. 219-237.
- Kleinschmidt, Christoph: Serapiontik. In: Kremer 2009, S. 537-539.
- Koschorke, Albrecht: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt/Main 1990.
- Kremer, Detlef (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung. Berlin, New York: 2009. [Kremer 2009]

- Kremer, Detlef: Frühromantische Theorie der Literatur. In: Kremer 2009, S. 47-57.
- Kremer, Detlef: *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners (1815/16)*. In: Kremer 2009, S. 144-160.
- Kremer, Detlef: *Lebens-Ansichten des Katers Murr (1819/21)*. In: Kremer 2009, S.338-356.
- Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart ⁸1993.
- Lee, Hyun-Sook: *Die Bedeutung von Zeichnen und Malerei für die Erzählkunst E.T.A. Hoffmanns*. Frankfurt/Main 1985.
- Liebrand, Claudia: *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns*. Freiburg im Breisgau 1996.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München ⁹2012.
- Matt, Peter von: *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*. Tübingen 1971.
- Momberger, Manfred: *Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann*. München 1986.
- Neumann, Michael: *Unterwegs zu den Inseln des Scheins. Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*. Frankfurt/Main 1991.
- Pfotenhauer, Helmut: *Bild, Bildung, Einbildung. Zur visuellen Phantasie in E.T.A. Hoffmanns „Kater Murr“*. In: Pfotenhauer: *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*. Würzburg 2000, S. 137-157.
- Pikulik, Lothar: *E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den ‚Serapions-Brüdern‘*. Göttingen 1987.
- Rosen, Robert S.: *E.T.A. Hoffmanns „Kater Murr“. Aufbauformen und Erzählsituationen*. Bonn 1970.
- Schäfer, Bettina: *Ohne Anfang – ohne Ende. Arabeske Darstellungsformen in E.T.A. Hoffmanns Roman „Lebens-Ansichten des Katers Murr“*. Bielefeld 2001.
- Schönhaar, Rainer: *Novelle und Kriminalschema. Ein Strukturmodell deutscher Erzählkunst um 1800*. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1969.

Stadler, Ulrich: Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen. Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen. In: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 1 (1992/93), S. 91-105.

Stadler, Ulrich: Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum. Würzburg 2003.

Steinecke, Hartmut: Die Kunst der Phantasie: E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt/Main 2004.

Steinecke, Hartmut: Nachwort. In: Hoffmann, E.T.A.: Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Hg. v. Hartmut Steinecke. Stuttgart 1992, S. 491-516.

Stockinger, Claudia: *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814/15). In: Kremer 2009, S. 87-100.

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.

Thalman, Marianne: Zeichensprache der Romantik. Heidelberg 1967.

Uerlings, Herbert (Hrsg.): Theorie der Romantik. Stuttgart 2000.

Uhlmann, Dirk: Wiederholung. In: Kremer 2009, S. 559-561.

Utz, Peter: Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit. München 1990.

Vietta, Silvio: Ästhetik der Moderne. München 2001.

Wirth, Uwe: Der unzuverlässige Herausgeber des Kater Murr. In: Wirth: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann. München 2008, S. 377-421.

Zaus, Petra: Text-Bild-Relationen. In: Kremer 2009, S. 540-546.

Internetquellen:

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Cliffhanger> (Zugriff vom 27.1.2014)

<http://www.duden.de/rechtschreibung/bunt> (Zugriff vom 2.2.2014)

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Kaleidoskop> (Zugriff vom 13.1.2014)

Bildteil

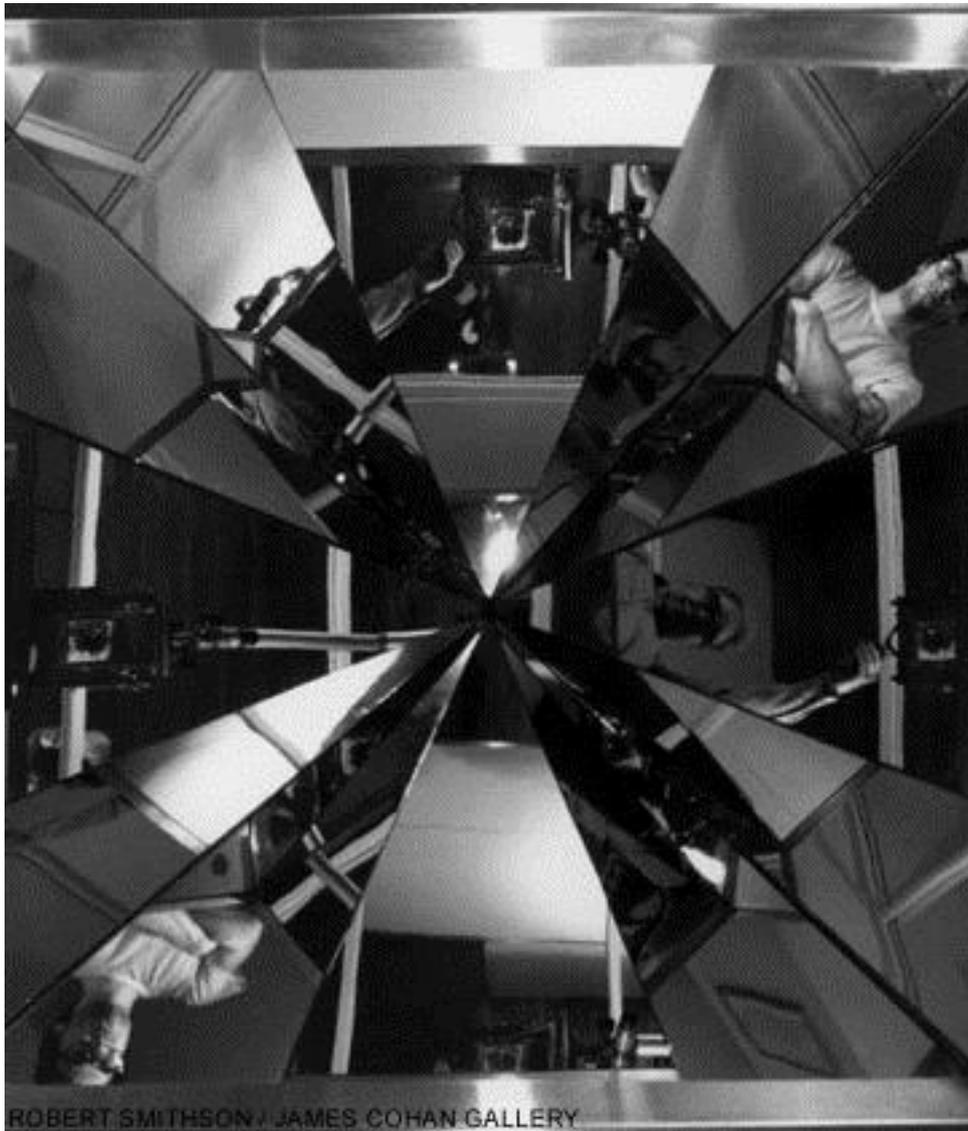


Abb. 1: *Portrait of Robert Smithson/Four-Sided Vortex*, 1965 (Foto von Walter Russell)
Four-Sided Vortex (top view), stainless steel, 4 mirrors, 35" x 28" x 28".
<http://www.robertsmithson.com/introduction/four-sided-vortex425.htm>
(Zugriff vom 27.1.2014)



Abb. 2: S. Vitale, Ravenna, *Detail der Marmorverkleidung der Pfeiler*, 6.Jh.
<http://mattandjacineurope.blogspot.co.at/2006/08/italia-tre.html>
(Zugriff vom 6.4.2014)

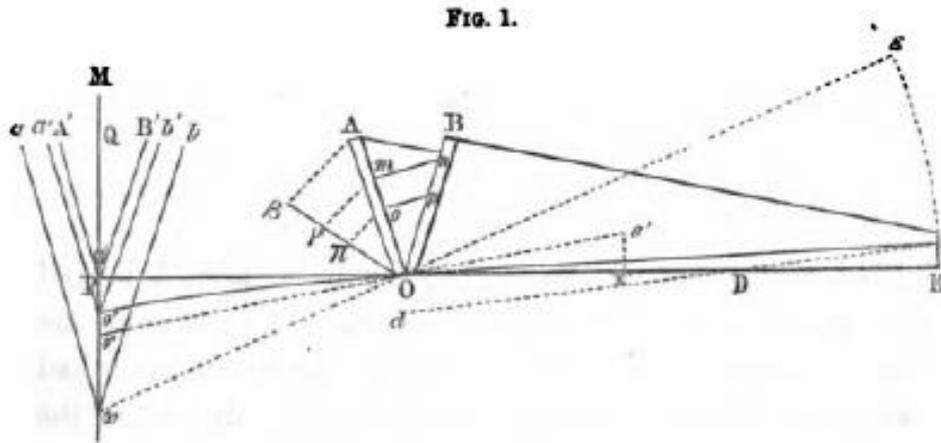


Abb. 3: Spiegelkonstruktion im Kaleidoskop. Sir David Brewster: The Kaleidoscope. Its History, Theory, and Construction with its Application to the fine and useful Arts. London 1858, S. 9, Fig. 1.

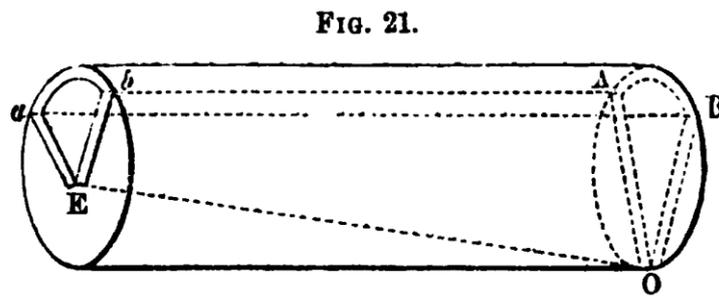


Abb. 4: Positionierung der Spiegel in der Röhre des Kaleidoskops. Sir David Brewster: The Kaleidoscope. Its History, Theory, and Construction with its Application to the fine and useful Arts. London 1858, S. 61, Fig. 21.

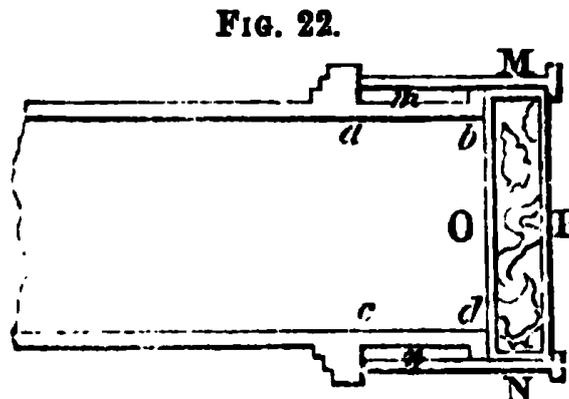


Abb. 5: Form und Position der Objektbox des Kaleidoskops. Sir David Brewster: The Kaleidoscope. Its History, Theory, and Construction with its Application to the fine and useful Arts. London 1858, S. 63, Fig. 22.

Fig. 6.



Abb. 6: Schematische Darstellung eines durch ein einfaches Kaleidoskop erzeugten Bildes. Encyclopaedia Britannica. Supplement to the fourth, fifth, and sixth editions. Bd. 5, Teil 2. Edinburgh 1824, Tafel XCIII, Fig. 6.

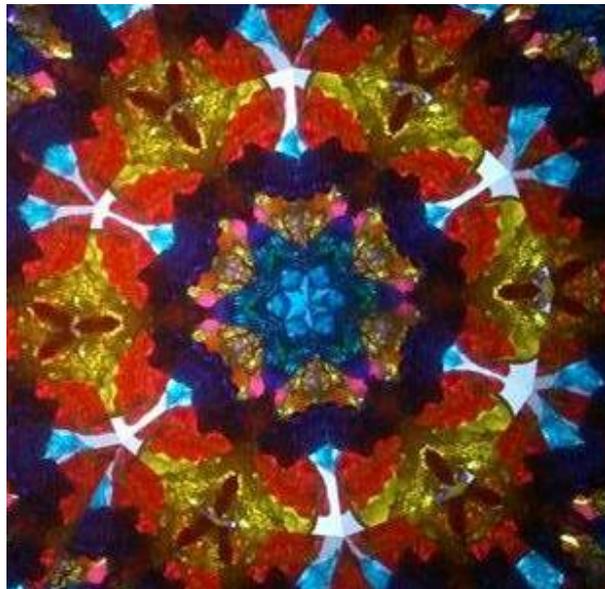


Abb. 7: Fotografie eines durch ein einfaches Kaleidoskop erzeugten Bildes. [Fotografie S.W]

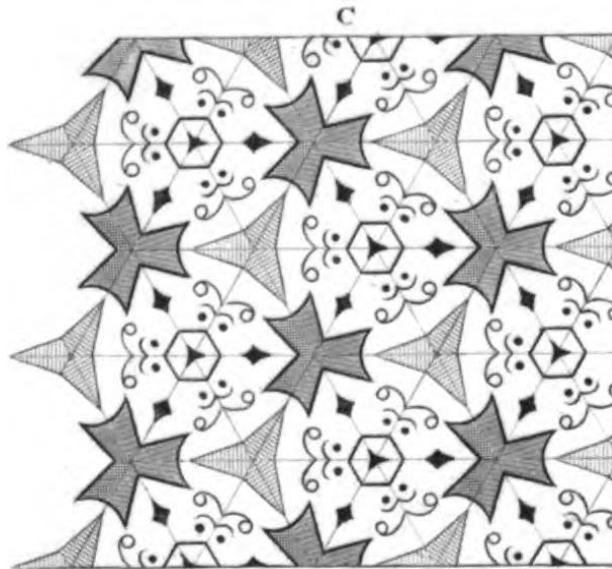


Abb. 8: Schematische Darstellung eines durch ein polygonales Kaleidoskop erzeugten Bildes. Encyclopaedia Britannica. Supplement to the fourth, fifth, and sixth editions. Bd. 5, Teil 2. Edinburgh 1824, Tafel XCIII, Fig. 15C.



Abb. 9: Fotografie eines durch ein polygonales Kaleidoskop erzeugten Bildes.
<http://www.covingtoninnovations.com/scopes/pirate.html>
(Zugriff am 24.5.2013)

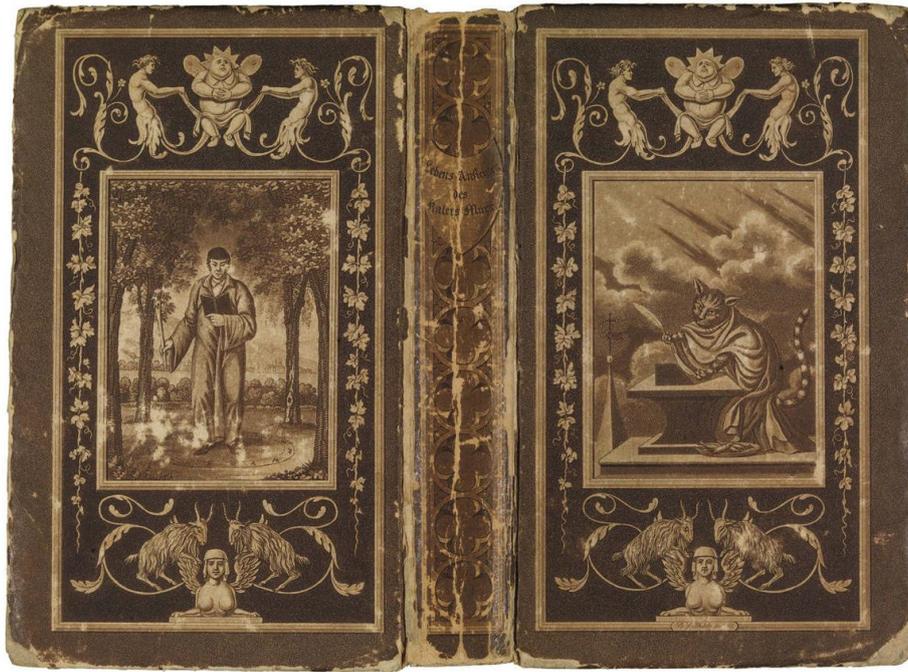


Abb. 10: E.T.A. Hoffmann (Zeichnung) und Carl Friedrich Thiele (Aquatinta-Radierungen): Titelvignetten für Vorder- und Rückendeckel zum ersten Band der *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. Berlin 1822.
<http://www.staatsbibliothek-bamberg.de/typo3temp/pics/90f4efc25d.jpg> (Zugriff vom 9.4.2014)

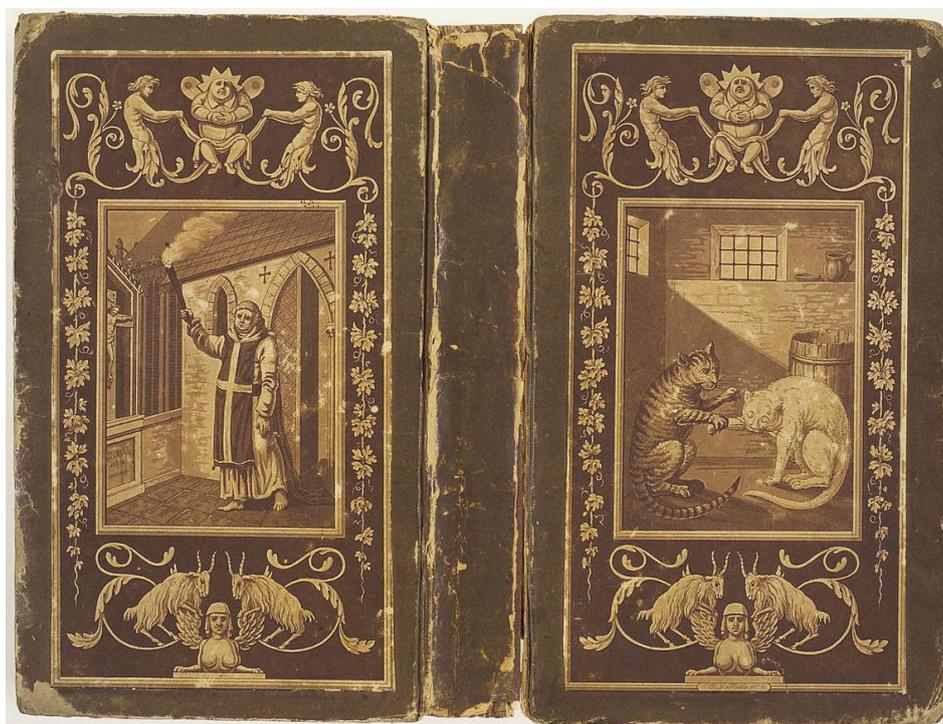


Abb. 11: E.T.A. Hoffmann (Zeichnung) und Carl Friedrich Thiele (Aquatinta-Radierungen): Titelvignetten für Vorder- und Rückendeckel zum zweiten Band der *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. Berlin 1822.
<http://www.staatsbibliothek-bamberg.de/typo3temp/pics/9510b61781.jpg> (Zugriff vom 9.4.2014)



Abb. 12: Caspar David Friedrich: *Frau am Fenster*, 1822, Öl auf Leinwand, Alte Nationalgalerie Berlin.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Caspar_David_Friedrich_018.jpg
(Zugriff vom 10.4.2014)



Abb. 13: E.T.A. Hoffmann: *Fantasie erscheint Hoffmann zum Troste*. Rupert Gaderer: Strahlenpyramiden Poetisierung technischen Wissens bei E.T.A. Hoffmann. Univ.Diss. Wien 2007, Abb. 9.



Abb. 14: E.T.A. Hoffmann: *E.T.A. Hoffmann zeichnet Carl Friedrich Kunz und Dr. med. Christian Pfeufer*, Bamberg 1809/1813. Radierung von August Hoffmann, 1839. <http://www.staatsbibliothek-bamberg.de/typo3temp/pics/7e10454c2f.jpg> (Zugriff vom 7.4.2014)



Abb. 15: Caspar David Friedrich: *Blick aus dem Atelier des Malers, linkes Fenster; Blick aus dem Atelier des Malers, rechtes Fenster*, um 1805
<http://unidam.univie.ac.at/BildsucheFrames?easydb=43agb091gtl802ptliv33p7k21&ls=2&ts=1370780422> (Zugriff vom 7.4.2014)

Abbildungsnachweis

Abb. 1: *Portrait of Robert Smithson/Four-Sided Vortex*, 1965 (Foto von Walter Russell), *Four-Sided Vortex* (top view), stainless steel, 4 mirrors, 35" x 28" x 28".
<http://www.robertsmithson.com/introduction/four-sided-vortex425.htm>
(Zugriff vom 27.1.2014)

Abb. 2: S. Vitale, Ravenna, *Detail der Marmorverkleidung der Pfeiler*, 6.Jh.
<http://mattandjacineurope.blogspot.co.at/2006/08/italia-tre.html>
(Zugriff vom 6.4.2014)

Abb. 3: Spiegelkonstruktion im Kaleidoskop. Sir David Brewster: *The Kaleidoscope. Its History, Theory, and Construction with its Application to the fine and useful Arts*. London ²1858, S. 9, Fig. 1.

Abb. 4: Positionierung der Spiegel in der Röhre des Kaleidoskops. Sir David Brewster: *The Kaleidoscope. Its History, Theory, and Construction with its Application to the fine and useful Arts*. London ²1858, S. 61, Fig. 21.

Abb. 5: Form und Position der Objektbox des Kaleidoskops. Sir David Brewster: *The Kaleidoscope. Its History, Theory, and Construction with its Application to the fine and useful Arts*. London ²1858, S. 63, Fig. 22.

Abb. 6: Schematische Darstellung eines durch ein einfaches Kaleidoskop erzeugten Bildes. *Encyclopaedia Britannica. Supplement to the fourth, fifth, and sixth editions*. Bd. 5, Teil 2. Edinburgh 1824, Tafel XCIII, Fig. 6.

Abb. 7: Fotografie eines durch ein einfaches Kaleidoskop erzeugten Bildes.
[Fotografie S.W.]

Abb. 8: Schematische Darstellung eines durch ein polygonales Kaleidoskop erzeugten Bildes. *Encyclopaedia Britannica. Supplement to the fourth, fifth, and sixth editions*. Bd. 5, Teil 2. Edinburgh 1824, Tafel XCIII, Fig. 15C.

Abb. 9: Fotografie eines durch ein polygonales Kaleidoskop erzeugten Bildes.
<http://www.covingtoninnovations.com/scopes/pirate.html> (Zugriff vom 29.1.2014)

Abb. 10: E.T.A. Hoffmann (Zeichnung) und Carl Friedrich Thiele (Aquatinta-Radierungen): Titelvignetten für Vorder- und Rückendeckel zum ersten Band der *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. Berlin 1822.
<http://www.staatsbibliothek-bamberg.de/typo3temp/pics/90f4efc25d.jpg> (Zugriff vom 9.4.2014)

Abb. 11: E.T.A. Hoffmann (Zeichnung) und Carl Friedrich Thiele (Aquatinta-Radierungen): Titelvignetten für Vorder- und Rückendeckel zum zweiten Band der *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. Berlin 1822.
<http://www.staatsbibliothek-bamberg.de/typo3temp/pics/9510b61781.jpg> (Zugriff vom 9.4.2014)

Abb. 12: Caspar David Friedrich: *Frau am Fenster* (1822), Öl auf Leinwand, Alte Nationalgalerie Berlin.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Caspar_David_Friedrich_018.jpg (Zugriff vom 10.4.2014)

Abb. 13: E.T.A. Hoffmann: *Fantasie erscheint Hoffmann zum Troste*. Rupert Gaderer: *Strahlenpyramiden Poetisierung technischen Wissens bei E.T.A. Hoffmann*. Univ.Diss. Wien 2007, Abb. 9.

Abb. 14: E.T.A. Hoffmann: *E.T.A. Hoffmann zeichnet Carl Friedrich Kunz und Dr. med. Christian Pfeufer*, Bamberg 1809/1813. Radierung von August Hoffmann, 1839. <http://www.staatsbibliothek-bamberg.de/typo3temp/pics/7e10454c2f.jpg> (Zugriff vom 7.4.2014)

Abb. 15: Caspar David Friedrich: *Blick aus dem Atelier des Malers, linkes Fenster; Blick aus dem Atelier des Malers, rechtes Fenster*, um 1805.
<http://unidam.univie.ac.at/BildsucheFrames?easydb=43agb091gtl802ptliv33p7k21&ls=2&ts=1370780422> (Zugriff vom 7.4.2014)

Zusammenfassung

Das kaleidoskopische Erzählmuster wird in Hoffmanns Murr-Kreisler-Roman als strukturelles Paradigma der modernen Welt benutzt und skizziert, wie sich das Individuum in dieser veränderten Welt zurechtfindet. Anders als die Frühromantiker weiß Hoffmann um das Scheitern ihrer utopischen Programme. Wenn überhaupt ist Utopia für ihn nur noch als Gegenwelt, wie in seinen Märchen, oder in der bewusst gesetzten Leerstelle möglich.

Durch die theoretische Beschäftigung mit den einzelnen Sinnen im 18. Jahrhundert divergieren diese immer weiter, was zu einer „Zersplitterung des wahrnehmenden Subjekts“¹⁹² führt. Gleichzeitig erhebt sich daraus „der Traum von seiner Ganzheit“¹⁹³, der in der Romantik ausgedrückt wird durch die Synästhesie. Hoffmann dient die Isolierung der einzelnen Sinne als Werkzeug der Verrätselung, bewirkt also ein Ver- statt Erkennen der Wahrheit. Er bedient sich den Elementen von Schauerroman und Kriminalerzählung, um die Täuschbarkeit der Sinneswahrnehmung zu demonstrieren. Wahrhaftige Erkenntnis ist für ihn nur durch die Erfahrung der Synästhesie in der ästhetischen Produktion und Rezeption möglich.

Die differenzierte Struktur des gesamten Romans, im Besonderen der Biographie des Kapellmeisters Kreisler, zeigt die Schwierigkeit der Orientierung in einer modernen Welt, in der Wissenschaften in Einzeldisziplinen aufgespalten sind, in einer Zeit des politischen und gesellschaftlichen Umbruchs, die geprägt ist von Unsicherheit. In dieser Situation ist auch ein lineares Erzählen nicht mehr möglich. Hoffmanns Versuch der Sinnggebung präsentiert eine „übersteigerte Formlosigkeit als durchdachte Form“¹⁹⁴ und stellt den Versuch dar, die Lösungen, die der

¹⁹² Utz 1990, S. 28.

¹⁹³ Utz 1990, S. 28.

¹⁹⁴ Steinecke 1992, S. 515.

Inhalt nicht bieten kann, in die Form zu verlegen, ein Prinzip, das auf die Literatur des 20. Jahrhunderts vorausweist.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Vgl. Steinecke 1992, S. 514-515.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Sandra Weingartner
Geburtsdatum	14.8. 1976
Geburtsort	St. Pölten
Familienstand	ledig
Staatsbürgerschaft	Österreich

Ausbildung und Studium

Seit 2013	Masterstudium Deutsche Philologie, Universität Wien
2008 – 2013	Bachelorstudium Deutsche Philologie, Erweiterungscurriculum Kunstgeschichte, Universität Wien
1994 – 2008	Diplomstudium Deutsche Philologie und Kunstgeschichte (unterbrochen durch Berufstätigkeit)
1986 – 1994	Gymnasium der Englischen Fräulein, St. Pölten Matura 1994

Wissenschaftliche Tätigkeit

SoSe 2011	Universität Wien Fachtutorin zur Übung Literatur- und Kulturtheorie
WiSe 2011/12	Universität Wien Fachtutorin zur Vorlesung Einführung in die Germanistische Sprachwissenschaft

Berufliche Tätigkeit

Seit 2010	Xerox Austria GmbH Empfangsassistentin
2001 – 2010	118 811 Die Nummer GmbH Call Center Agent, ab 2008 Empfangsassistentin