

E.T.A. Hoffmann in England. Probleme der Praxis und Theorie interkultureller Literaturrezeption im 19. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde des Fachbereichs 09 Germanistik und
Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

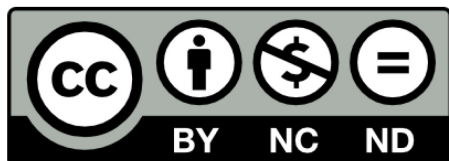
vorgelegt von Raphaela Braun
aus Wickede/Wimbern

Erstgutachterin: Prof. Dr. Jutta Osinski
Zweitgutachter: Prof. Dr. Heinrich Kaulen

Datum der Einreichung: 31.01.2018
Datum der Prüfung: 07.06.2018

Marburg (Lahn),
2019

Hochschulkennziffer: 1180



Inhaltsverzeichnis

A Vorwort · 5

1 Teil I: Vom Umgang mit dem Fremden: Aspekte der Literaturkritik und Übersetzungstheorie im 19. Jahrhundert · 13

1.1 Literatur als (umkämpfte) Welt? – Rezeption als Etablierungsprozess von Literatur · 13

1.1.1 Was meint Rezeption(sforschung)? · 13

1.1.2 Pascale Casanovas „World Republic of Letters“ als integratives Modell für eine globale Rezeptionsforschung · 14

1.1.3 Das Problem der sprachlichen Grenze und die Funktion von Übersetzungen im Rezeptionsprozess · 18

1.1.4 A Modified World Republic of Letters: was zu ergänzen bleibt · 23

1.2 Literaturkritische Wertung · 26

1.2.1 Das Wesen von Wertungen oder: Und die Moral von der Geschicht‘? · 27

1.2.2 Die historische Dependenz literarischer Kritik: Der Beginn des 19. Jahrhunderts als historischer Ort der Kritik an Hoffmann · 43

August Wilhelm Schlegel über Kritik 48

1.2.3 Die poetologische Dependenz literarischer Kritik oder: ist (publizistische) Literaturkritik einem „internal approach to texts“ verpflichtet? · 54

1.2.4 Die sozio-ökonomische Dependenz literarischer Kritik: Kritik als Kampf um kulturelle Vormacht oder: Literarische Akteure als Marktstrategen · 55

1.3 Literarische Übersetzungen · 58

1.3.1 Literarische Übersetzungen als Rezeptionsvoraussetzung · 58

1.3.2 Übersetzte Texte und beigegebene Vorworte · 59

1.3.3 Geschichte der Übersetzungspraxis und -theorie Ende des 18. und im 19. Jahrhundert: Von den „belles infidèles“ zum romantischen Übersetzungskonzept F.D.E. Schleichermachers, A.W. Schlegels und Madame de Staëls · 64

Schleichermacher zur Übersetzung 69– *Madame de Staëls Vermittlerfunktion für England* 79

1.4 Modellhafte Abschlussbetrachtungen zu einer interkulturellen Rezeptionsforschung · 86

2 Teil II: Das Gesamte aus den Teilen: E.T.A. Hoffmanns Erzählensammlungen und ihre poetologische Identität · 88

2.1 Werk vs. Werkkritik: Die poetologische Konzeption des Gesamtwerks als Maßstab des Vergleichs mit der später erfolgten britischen Kritik · 88

2.2 Aspekte der Hoffmann-Forschung zur Poetologie · 90

2.3 Poetologische Aussagen in den Rahmungen der Erzählensammlungen/ Poetologische Prinzipien in den Erzählungen · 92

2.3.1 Die „Fantasiestücke in Callot's Manier“ · 93

Vorrede, Titel, Textstruktur 93 – Sympoesie, Grotteske und Intermedialität: Die Orientierung an Jacques Callot 94 – Tiecks „Phantasmus“ als möglicher Bezugsrahmen/Der „Stück“-Begriff/Anlehnungen an das Märchen 97 – Einflüsse einer frühromantischen Künstlerproblematik und ihre psychologisierende Weiterführung/Künstlerfiguren/Doppelgängerfiguren 101 – Die Komposition der Sammlung: poetologische Selbstreflexionen 103 – Kapellmeister Kreisler als Schlüsselfigur der musikalisch-romantischen Kunstreflexion 106 – Das „wahre“ Künstlertum Kreislers in Opposition zur Gesellschaft: Ironie und Witz als Mittel der kritischen Darstellung 111 – Das Kunstmärchen als Wirklichkeit in der Schwebel: „Der goldne Topf“ 112 – Elemente des „Phantastischen“ in der zeitgenössischen Sichtweise 116 – Hoffmann, die poesis und Einflüsse der Frühromantik 118 – Der reisende Enthusiast und andere poetologische Reflexionsfiguren 119

2.3.2 Poetologische Ergänzungen aus den „Nachtstücke[n]. Herausgegeben von dem Verfasser der *Fantasiestücke in Callots Manier*“/Nächtliches · 126

Einzelaspekte der „gothic novel“ 126 – Anknüpfung an die „Fantasiestücke“ 129 – Das (literarische) Nachtstück 130 – Das romantische Nächtliche 131 – Gefährdung des (Künstler-) Ichs: Anselmus und Berthold 133

2.3.3 „Die Serapionsbrüder“ · 135

„Die Serapionsbrüder“ und ihre Rahmenhandlung 135 – Das gesellige Literaturgespräch unter Freunden als poetologische Auseinandersetzung 137 – Autobiographische Bezüge: Der „Seraphinen-Bund“ 139 – Eine Poetik innerer Prinzipien: Serapion als Maßstab 140 – Dialogizität und Poetizität: die Beispiele Serapion und Krespel 141 – Ein kleiner Ausblick: Poetische Dialogizität als von der Kritik ausgeschlagenes Angebot 145

2.3.4 Die poetologische Identität der Sammlungen · 145

2.3.5 Poetologische Ergänzungen aus dem Spätwerk: „Die Prinzessin Brambilla“ als poetologischer Karneval · 146

„Prinzessin Brambilla“ als poetologische Deutungsfolie 146 – Grundlegendes: Inspiration, Leitidee, 147 – Hitzigs Empfehlung der „schottischen Kur“ 149 – Das Vorwort 151 – Die „Verkleidung“ der Identitäten: Theater, Maske und Rolle als Ausdruck des poetologischen Figurenstatus 152 – Humor als „echte“ Erlösungskunst 156

Die Welt im Ungleichgewicht: Die Erzählung von der Urdarquelle 163 – Giglios Bewusstsein im Ungleichgewicht: auf der Suche nach der verlorenen Identität und Lebensaufgabe 168

2.3.6 Poetologisches Gefüge von Sammlungen und später Erzählung · 172

3 Teil III: Teile aus dem Gesamten: E.T.A. Hoffmann im Urteil der britischen Kritik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts · 174

3.1 Voraussetzungen der Kritik an Hoffmann · 174

3.1.1 Die früheste Übersetzung: „The Devil’s Elixir“ von 1824 · 175

3.1.2 Weitere Übersetzungen der 1820er Jahre · 176

Grundlegende Tendenzen im Überblick 176 – Robert Pierce Gillies: German Tales 181 Geroge Soane 179 – Richard Holcraft: Tales of Humour and Romance 185 – Thomas Carlyle: German Romance (Übersetzung und Vorwort) 192 – J. Hedman: The English Fireside upon the Banks of the Rhine. An Almanac for the Year 1829 198

3.1.3 Übersetzungen von 1830-1860 · 200

Verstreutes aus den 1840er Jahren 200 – John Oxenford und C. A. Feiling: Tales from the German 202 – Mrs. Johnstone: The Edinburgh Tales 205 – James Burns: Beauties of German Literature 206 – Anonym: The Strange Child 209

3.1.4 Ausblick: über 1860 hinaus · 209

3.1.5 Zusammenfassung · 210

3.2 Kritische Schriften zu E.T.A. Hoffmann · 211

3.2.1 Verstreute Rezensionen in britischen Zeitschriften und Journalen und ihre Einordnung durch die Forschung · 211

3.2.2 Thomas Carlyles „German Romance“: proper culture might have done great things“ · 233

3.3 Die wirkmächtige Sonderrolle: Sir Walter Scotts Verhältnis zu E.T.A. Hoffmann · 239

3.3.1 Sir Walter Scotts Doppelfunktion: Literat und literarischer Kritiker · 239

3.3.2 Scotts poetologisches Verständnis des Übernatürlichen: Das Vorwort zu Horace Walpoles *gothic novel* „The Castle of Otranto“ · 244

3.3.3 Moralkritik als marktstrategische Diskreditierung?: Scotts Essay „On the supernatural in fictitious composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann“ · 252

Grundlegendes zur Wirkung 252 – Zur Detailanalyse des Essays 252 – Das Verhältnis von Übernatürlichem und Romantischem: Klärung der Scottschen Begriffsverwendung 259 – Parodie und Satire 267 – Volksliterarische Sammlungen im Kontext des Übernatürlichen 268 – „The fantastic mode of writing“ als typisch deutsches Schreibverfahren 270

Hoffmann als unstete Figur seiner eigenen Erzählwelt 273 – Der Vorwurf apolitischen/ahistorischen Erzählens 275 – Hoffmann als krankes Genie: Der Einfluss Hitzigs 277 – Künstlertypen und die Notwendigkeit zur Regulierung der imaginatio 281 – Konkrete Textbezüge: „Das Majorat“ und „Der Sandmann“ 284 – Die Rhetorik des Bedauerns; Enthebung von aller Kritik 288

B Zusammenfassung:

E.T.A. Hoffmann in England. Befunde einer Fallstudie · 291

Anhang · 295

Literaturverzeichnis · 299

CV (aus datenschutzrechtlichen Gründen für die elektronische Publikation entfernt)

Versicherung

Ultra posse nemo obligatur.

A Vorwort

Dem deutschen Autor, Maler und Komponisten Ernst Theodor Amadeus (Wilhelm) Hoffmann sind bereits viele Etikettierungen widerfahren, die weniger Urteile über Machart oder Qualität seines Schaffens erlauben als vielmehr Aufschluss über die Art und Wege der Rezeption geben können, die das hoffmannsche Werk im Europa des 19. Jahrhunderts erfuhr. Sowohl Versuche der eigenen Positionierung am zu dieser Zeit als Markt auflebenden Literaturbetrieb in Gestalt vernichtender Kritiken als auch aus ästhetischen Positionen begründbare Urteile finden ihren Niederschlag in den Literaturzeitschriften. Eine unvoreingenommene Literaturkritik kann es nicht geben, und so gibt die Analyse der Textzeugen immer Aufschluss über das Entstehen und die Verbreitung von literarischen Moden, von Kanonisierungsprozessen und von Versuchen der Beeinflussung des komplizierten Geflechts nationaler Kulturlandschaften.

E.T.A. Hoffmanns Werk wird in der englischen Rezeption in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur bruchstückhaft verbreitet. Ausschließlich einzelne Erzählungen, vornehmlich aus dem Kontext der „Nachtstücke“ und dem Märchengenre, werden gelesen und übersetzt. Die Sammlungen in ihrer kompositorischen Absicht und ihren Verbindungslinien untereinander, wie sie sich sowohl aus Zusammenschauen der Erzählungen, aber ebenso aus der Analyse von Einzeltexten erschließen lassen, werden nicht wahrgenommen. Dadurch entsteht bei den Rezipienten überwiegend der Eindruck einer losen, chaotischen, vielsträngigen Fügung von Sujets aus einem unheimlichen, die Wirklichkeit mit der Sphäre der Fantasie ständig vermischenden Bereich. Diese Wahrnehmung prägt sich in England deshalb noch stärker als im zeitgenössischen Deutschland aus, weil die dort vorherrschende Vorstellung der Literatur von der Funktion des gesellschaftlich-historischen Beobachtens geprägt ist und gleichzeitig die bei Hoffmann noch erkennbaren Anleihen an deutsche frühromantische Denkmodelle nicht erkannt werden, da eine ähnliche Entwicklung wie die der Frühromantik in England nicht stattgefunden hat. Das noch sensualistisch und klassizistisch geprägte Denken in England lässt sich nicht mit Hoffmanns psychologischer Schreibweise vereinbaren. Als einerseits typisch deutscher, andererseits aber auch atypischer „deutscher Autor“ wird er aus dem englischen literarischen Feld ausgeschieden.

Die folgende Studie soll zeigen, wie die Dynamik der literarischen Kritik an Hoffmann ausgeprägt war, welchen Mustern sie folgte und wie die Ausgrenzung aus dem literarischen Feld begründet wurde. Das Changieren des Urteils von Hoffmann als „deutschem“, gleichzeitig aber auch als untypisch deutschem Autor hängt neben den ästhetischen Überzeugungen der Kritiker mit der isolierenden Rezeption der Einzeltexte zusammen.

Ein Blick auf poetologische Zusammenhänge im Gesamtwerk Hoffmanns offenbart sowohl eine starke Gebundenheit an frühromantische Denkweisen im Gegensatz zu den englischen Wahrnehmungsmustern und ein im idealistischen Sinne autonomes Künstlertum – inklusive all seiner Gefährdungen – als auch eine deutliche, kompositorische Verbundenheit der Einzeltexte. Diese Verbundenheit kann nur in einer Zusammenschau der Erzählungen des frühen, mittleren und späten Schaffens sichtbar gemacht werden. Eine solche Untersuchung lohnt sich, weil eine Rekonstruktion des poetologischen Gesamtgefüges es erlaubt, Hoffmanns Rezeption in England näher zu charakterisieren: Es geht darum, was nicht wahrgenommen wurde, wenn man die Wertungen verstehen will. Deshalb ist eine Rekonstruktion des poetologischen Gesamtgefüges unerlässlich. Sie stellt einen erschließbaren Werkkern dar, der sich als poetologische Identität beschreiben lässt. Denkt man das Gesamtwerk als einen Akteur im Dialog mit anderen literarischen Akteuren, so ist sein poetologischer Kern ein wesentlicher Aspekt seiner Identität und Positionierung im literarischen Feld. Die Literaturkritik und ihre Bewertungsmaßstäbe setzen sich in Bezug zu ihrem Gegenstand und aktualisieren entweder die eigene Position, i. e. sie verändern das, was sie als das „Eigene“ ursprünglich wahrgenommen haben und überführen so „Fremdes“ in „Eigenes“ oder sie weisen das „Fremde“ zurück, scheiden es bewusst aus ihrem „Kern“ aus und bestätigen und festigen so ihre Position. Der Prozess der Rezeption, wie er sich aus historischen Textzeugnissen erschließen lässt, gibt dabei Auskunft über das, was der Bewertende als das „Eigene“ versteht, da seine Kritik sowohl eine Ursache für die Wahl des kritisierten Gegenstandes liefern kann als auch Bewertungsmaßstäbe und strategische Versuche der Rezipientenbeeinflussung verrät. Kurz gesagt: Die Kritik verrät zumeist Standpunkt und Bewertungsabsicht des Kritikers, der sowohl individuellen Interessen folgt als auch überindividuell unwillkürlich Teil seiner Zeit, seiner Nation und der Textkonventionen ist.

Diese Studie stellt das poetologische Gefüge des Gesamtwerks E.T.A. Hoffmanns der lückenhaften, aber einflussreich gewordenen britischen Rezeption in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegenüber, vollzieht Leerstellen, Abweichungen und die daraus resultierenden Teilinterpretationen nach und versucht sich an einer Bestimmung des den Briten so fremden hoffmannschen Eigenen. Die Rekonstruktion des historischen Rezeptionsprozesses ist für das Werk Hoffmanns deshalb bedeutsam, weil sich durch die englische Rezeption ein zunächst eingeschränkter und gelenkter Blick auf Hoffmanns Werk ergibt, der gerade in seiner Akzentuierung große Wirkmacht entfalten konnte. Französische Intellektuelle ließen sich in der Absicht, sich von England deutlich und ironisch abzusetzen, von der englischen Kritik an Hoffmann, insbesondere der Sir Walter Scotts und Thomas Carlyles, insofern inspirieren, als sie Teile der bissig-pathetischen Kritik Scotts der ersten französischen Gesamtausgabe von François-Adolphe Loève-Veimars als Vorwort beigaben. Damit verband sich die Absicht, das von französischer Seite geschätzte Werk Hoffmanns selbst gegen die Kritik des Schotten sprechen zu lassen. Die unvermeidliche Nebenwirkung dieses Verfahrens war, dass die französische Werkausgabe den Blick so genau auf die von Scott markierten Erzählungen und Charakteristika lenkte, so dass sich Kommentare oder Verteidigungen des hoffmannschen Werks nun an Kategorien abarbeiteten, die Scott erst in den Blick gerückt und zum Teil sogar geschaffen hatte. Scotts Kritik an Hoffmann, die im Wesentlichen aus einem längeren Essay besteht, ist besonders einprägsam durch zwei Aspekte: ihre strukturelle Anlage und die darin verwendeten Denkkategorien, und es sind genau diese Aspekte, die durch den französischen Abdruck zunächst weiter verbreitet werden. Dadurch, dass der Bezugsrahmen der Kritik, auch der Hoffmann gewogenen, so stets noch die zu entkräftende oder zu bestätigende, zu ergänzende, zu kommentierende Scott-Kritik bleibt, erhalten sich auch Scotts Kategorien. Diese Kategorien beziehen sich auf das, woran sich Scott am meisten stößt: die Form der Verwischung von Erzählwirklichkeiten und Erzählfiktionen, das In-der-Schwebe-Halten von Traum, Wahn, Erzählgeschehen, Allegorie, Rausch und Vision. Scott bezeichnet diese Art zu erzählen in abwertender Absicht als „the fantastic mode of writing“ und verdammt die häufig mehrsträngigen, verwobenen Erzählungen Hoffmanns und seine Art, Erzählwirklichkeiten nicht eindeutig historisch zu positionieren. In Frankreich hingegen wird genau diese Art Hoffmanns zu schreiben positiv umgedeutet, aber in Anlehnung an Scotts Begriff weiterhin als

„fantastic“ bezeichnet. Es entsteht eine ganze Reihe von literarischen Schöpfungen, die von Hoffmanns „Fantastik“ beeinflusst sind. Sie firmieren unter dem Begriff „contes fantastiques“ oder sogar „contes hoffmannesques“.

Gerade in den Zuschreibungen unter umgekehrten Vorzeichen zeigt sich aber ein ganz wesentlicher Aspekt der literaturkritischen Wertung im Kontext einer sozio-literarischen Feldtheorie. Literaturkritische Wertung ist, wenn die einzelne Rezension betrachtet wird, ein komplexer Akt der Zuordnung eines Wertes (damit ist nicht die Zuschreibung des Attributes „wertvoll“ oder „qualitativ hochwertig“ gemeint, sondern schlicht die Zuordnung von Attributen unterschiedlicher Art zum Werk durch die Kritik und somit die Zuweisung von Bedeutung) zu einem literarischen Erzeugnis, das ohne eine öffentliche Wertzuschreibung schlicht nicht als Teil des öffentlichen Diskurses wahrgenommen würde. Die Art und Weise, wie eine solche Bewertung funktional gestaltet ist, welchen Wert sie dem literarischen Erzeugnis zuordnet und welchen ästhetischen oder strategischen Interessen sie folgt, ist entscheidend für die weitere Rezeption des literarischen Werks. Das Werk steht nicht allein für sich, sondern es steht immer zusätzlich in dem öffentlichen Bezugsrahmen, den seine Rezeption schafft. Diese Prozesse der Wertzuschreibung lassen sich nicht allein mit literaturwissenschaftlichen Instrumenten beschreiben und analysieren, da sie Teil eines gesellschaftlichen Netzwerkes sind, das nicht nur ästhetischen oder poetologischen Vorstellungen folgt. Es muss daher für die Analyse der literaturkritischen Rezeption ein Rahmen geschaffen werden, der soziologische und ästhetische Überlegungen miteinbezieht, gleichzeitig die wertungsspezifischen Dynamiken beschreiben kann und nicht an der nationalphilologischen Grenze Halt macht, geht es in dieser Studie doch nicht allein um die literaturkritische Rezeption Hoffmanns, sondern um seine Rezeption in England. Diese aber ist vorwiegend eine über Übersetzungen vermittelte.

Ein einzelnes Modell, das die oben genannten Ansprüche vereint und so der Analyse der interkulturellen Rezeption Hoffmanns gerecht würde, existiert nicht. Wohl aber nähert sich Pascale Casanova mit ihrer sozio-literarischen Arbeit zum internationalen literarischen Raum einer solchen Blickrichtung an und zwar insofern, als ihrer Betrachtung dieses Raumes die Literaturkritik als wesentliche Voraussetzung eingeschrieben ist. Casanova geht es um internationale Prozesse der Kanonisierung. Indem aber Literaturkritik sich am literarischen Erzeugnis abarbeitet und zu ihm positioniert, schafft sie erst die Maßstäbe, die als Bestandteil des kulturellen Kapitals

in den Bildungskanon eingehen. Wie sehr diese Zuordnung zum oder Ausscheidung vom Bildungskanon, neben dem natürlich unvermeidlichen und unvorhersehbaren Prinzip des Zufalls, vom jeweiligen unter Umständen auch national geprägten kulturellen und besonders historisch-sozialen Kontext abhängig ist, zeigt die vollkommen unterschiedlich verlaufende Rezeption der exakt gleichen Werkbestandteile in jeweils nur anderen Kontexten.

Methodisch steht die folgende Studie unterschiedlichen Disziplinen nahe. Sie lässt sich in ein sozio-literarisches Spektrum der komparatistischen Germanistik einordnen. Sie analysiert das konkrete poetologischen Gefüge von E.T.A. Hoffmanns Werk und stellt es den literaturkritischen und übersetzerisch wertenden Rezeptionszeugnissen in England unter Reflexion der sich dort abzeichnenden Muster zur Bewertung deutscher, romantischer und fantastischer bzw. psychologisierender Literatur gegenüber. Die Analysen erfolgen vor der Folie der Darstellung unterschiedlicher theoretischer Modelle, die jeweils einzelne Aspekte der interkulturellen literaturkritischen Rezeption, des internationalen literarischen Feldes, der Literaturkritik als wertender Handlung und der Übersetzung als interkulturellen Kontakts zweier fremder Denk- und Schreibmuster akzentuieren und beschreiben helfen.

Die Reihenfolge der drei großen methodischen Einzelschritte ist diese: Teil I stellt die theoretische Folie der interkulturellen, literaturkritischen Rezeption dar und liefert Voraussetzungen einer Analyse der historischen Literaturkritik im 19. Jahrhundert an Hoffmann. Dabei werden nicht nur allgemeine theoretische Überlegungen zum Prozess interkultureller Wertungsdynamik entwickelt, sondern auch einzelne Aspekte des theoretischen Umfelds, in dem Übersetzungen und Literaturkritik im 19. Jahrhundert entstehen, beleuchtet.

Pascale Casanovas „World Republic of Letters“ schafft dabei den Rahmen für die Darlegung internationaler Rezeptionsprozesse. Sie ist die einzige Theoretikerin, die sich diesen Prozessen unter Aufhebung einer nationalen und nationalphilologischen Grenze nähert und im Rückgriff auf Pierre Bourdieu ein integratives Beschreibungsmodell für ein internationales literarisches Feld entwirft. Dieses Modell versteht sich lediglich als erster Ansatz zur Erforschung interkultureller Rezeptionsprozesse unter Berücksichtigung von ästhetischen und gleichermaßen von sozialen Dynamiken und ruft explizit zum Studium von Einzelfällen auf, das mit dieser Studie exemplarisch unternommen werden soll. Casanovas Überblick ist

jedoch sowohl in seinem Frankozentrismus als auch im methodischen Detail ergänzungsbedürftig. Sie beschreibt Prozesse der Literaturvermittlung, erklärt und reflektiert aber nicht die Funktionsweise und Charakteristik konkreter Aspekte der Rezeption, zu denen im Falle Hoffmanns in England unbedingt die Literaturkritik und die Übersetzung gehören. Casanova wird daher um den bisher einzigartig gebliebenen Versuch einer Systematik der literaturkritischen Wertung ergänzt: um Renate von Heydebrands und Simone Winkos „Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation“. Mit Hilfe dieser Systematik lassen sich Prozesse der Wertung in Literaturkritiken einordnen und analysieren, Probleme der Vermischung von sogenannten „moralischen“ mit „ästhetischen“ Urteilen werden hier jedoch nicht ausreichend thematisiert. Dieses umfangreiche Themenfeld lässt sich im Rahmen dieser Studie leider kaum zusätzlich erarbeiten, hingegen erweist sich bei der konkreten Analyse der englischen Literaturkritik an Hoffmann gerade die moralische Aburteilung als charakteristisch. Zum Problem moralischer Literaturkritik wird Casanova und Heydebrand/Winko daher ergänzend wenigstens eine in Ansätzen das Thema beleuchtende Dissertation von Sabine Buck an die Seite gestellt.

Das so entworfene Panorama internationaler dynamischer Rezeption, Kanonisierung und Literaturkritik gibt Aufschluss über wesentliche Aspekte einer Erforschung der literaturkritischen Rezeption eines Autors, nimmt aber noch nicht Bezug auf die konkreten, bei jeder Analyse dem spezifischen Fall gemäß zu aktualisierenden historischen und kulturellen Gegebenheiten. Teil I trägt deshalb auch exemplarisch historische Zeugnisse zur Situation von Literaturkritik und Übersetzung im 19. Jahrhundert zusammen. Da für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts der Einfluss der deutschen frühromantischen Theoretiker, häufig in der Vermittlung über Madame de Staël, kennzeichnend für große Teile Europas ist, werden besonders Positionen aus diesem Kreis exemplarisch entwickelt. Der Fokus liegt dabei auf dem schon früh in England bekannten August Wilhelm Schlegel, auf Friedrich Schleiermacher und schließlich de Staël selbst.

Da die modellhaft vorgestellten theoretischen Annäherungen an literaturkritische Wertungen im interkulturellen Kontext größtenteils auf eine Auseinandersetzung mit der Bedeutung des beurteilten Gegenstandes selbst verzichten, diese Studie jedoch annimmt, dass literarische Werke zwar polyvalent sind und unterschiedlich rezipiert werden können, gleichzeitig aber auch nicht beliebig inhaltlich gefüllt werden

können, sondern einzelne Spuren auslegen, widmet sich Teil II dem Werk Hoffmanns selbst. Die im Wesentlichen werkimmanent gestaltete Analyse des poetologischen Gefüges von Hoffmanns Gesamtwerk anhand der drei großen Sammlungen ist zwar notwendigerweise ein von den Sichtweisen der Gegenwart gefärbter Blick (ebenso wie eine Kritik steht auch jede Analyse in einem Kontext, nur ist dabei die wissenschaftliche Praxis einem Kodex der intersubjektiven Plausibilität verpflichtet, während die Kritik wesentlich freier und subjektiver verfährt), sie hilft aber der in Teil II erfolgenden Kenntlichmachung der Lücke, die zwischen Werk und englischer Rezeption besteht. Die Nachzeichnung des poetologischen Gesamtgefüges ist zudem unerlässlich für einen Vergleich mit der englischen Kritik. Für die Analyse werden die Werke ausgewählt, die den poetologischen Gestaltungswillen dadurch besonders gut zeigen, dass sie in Sammlungen eingebunden sind. Diese folgen eindeutig kompositorischen Kriterien, ihre Zusammenstellung ist kein Zufall. Aus den Sammlungen werden einige für Hoffmanns Poetologie besonders charakteristische Elemente abgeleitet und schließlich auf die späte Erzählung „Prinzessin Brambilla“ bezogen. Die Auswahl der Erzählung folgt dabei zwei Aspekten: zum einen ist die Erzählung von einem auffällig dichten poetologischen Verweisungsgewebe durchzogen, das die in den Sammlungen präsenten poetologischen Elemente aufnimmt. Zum anderen ergänzt die Erzählung einige neue Blickwinkel, die poetologisch selbstreferenzielle Konflikte des Gesamtwerkes miteinander versöhnen. Insofern kann die Analyse der „Prinzessin Brambilla“ zeigen helfen, dass Hoffmanns poetologisches Gefüge zwar in seiner Gänze im Blick auf das Gesamtwerk zutage tritt, dass aber auch der Blick auf Einzelerzählungen die poetologischen Elemente offenbart.

Dass die Erkenntnis der Poetologie Hoffmanns in England allerdings nicht oder nur bruchstückhaft erfolgt ist, zeigt sich dann in Teil III. Hier werden historische Rezeptionszeugnisse, die englischen Übersetzungen der Erzählungen Hoffmanns, die dazugehörigen Vorworte und die an ihnen erfolgte Kritik vorgestellt. Dabei wurden bereits vorhandene Ergebnisse der Forschung ausgewertet und durch eigene Autopsien ergänzt. Die Rezeptionszeugnisse finden sich in keinem Forschungstext und in keiner Bibliographie in ihrer Gesamtheit präsentiert. Diese Studie hat es sich zur Aufgabe gemacht, nicht nur die Kritik oder die Übersetzungslage, und beides auch nicht nur in Auszügen wie die vorhandene Forschung, zu behandeln, sondern sie im Zusammenhang zu präsentieren und in ihren Denkmustern einzuordnen. Die

weitergehende französische Rezeption wird dabei zwar nicht mitentwickelt, jedoch mitbedacht, da allgemein bekannt ist, dass sie sich auf die englische Kritik bezieht, wenn auch unter anderen Vorzeichen. Die in England besonders von Scott und Carlyle entwickelten Muster und Kategorien zur Einordnung der Werke Hoffmanns, Termini wie „fantastic“, avancieren im 19. Jahrhundert zur Grundlage der fantastischen Literatur. Sie wären ohne die englische Kritik an Hoffmann nicht denkbar. Umso mehr ist es von Bedeutung, diese Muster genau zu bestimmen und hier vorzustellen. Ihr Zustandekommen ist im Fall Scotts von dessen stark sensualistisch geprägtem Bild der Literatur und einer Beurteilung der Autorpersönlichkeit Hoffmanns anhand der gängigen englischen Vorstellung eines gesellschaftlich aktiven Gentlemandichters beeinflusst, darüber hinaus aber auch rhetorisch auffällig: Es ist gerade die spezielle Struktur des Scottschen Essays, die wirkmächtig wird und Kategorien zementieren hilft. Der Analyse des Essays widmet sich Teil III deshalb ausführlich.

Eine genaue Analyse der Bezüge von Rezeptionszeugnissen und ihres kulturellen oder personenbezogenen Umfeldes lässt sich nur mit einer Kombination unterschiedlicher Methoden vornehmen. Zu nennen ist neben einer textimmanenten Vorgehensweise für die Analyse der Textzeugnisse vor allem die Wertungstheorie, wie sie heute im Feld der Literaturkritik¹ zu finden ist. Die heutige Praxis der Literaturkritik ist allerdings aufgrund der vollkommen verschiedenen Produktionsbedingungen und der heutigen medialen Landschaft nicht mit der des 19. Jahrhunderts zu vergleichen und fällt so als Referenzrahmen für die Erforschung der Rezeption Hoffmanns aus. Es ist jedoch denkbar mit Hilfe der Überlegungen Pierre Bourdieus zum literarischen Feld und den bisherigen Darstellungen zur Literaturkritik des 19. Jahrhunderts, die vorwiegend konkrete Fälle in den Fokus rücken oder sich rein beschreibend äußern, den Versuch einer exemplarischen Beschreibung der in dieser Zeit vorherrschenden Machtmechanismen und Wertungsstrategien am „Fall Hoffmann“ vorzunehmen, um dann die konkreten Vertreter des Rezeptionsfeldes ihnen gemäß einzuordnen.

¹ Gemeint ist die deutsche Verwendung des Begriffs, die sich auf die Erforschung der literaturkritischen Praxis im Feuilleton bezieht, nicht die englische, die darunter die literaturwissenschaftliche Forschung insgesamt versteht.

1 Teil I: Vom Umgang mit dem Fremden: Aspekte der Literaturkritik und Übersetzungstheorie im 19. Jahrhundert

1.1 Literatur als Pascale Casanovas (umkämpfte) Welt? – Rezeption als Etablierungsprozess von Literatur

1.1.1 Was meint Rezeption(sforschung)?

Welche Aspekte sind es, die bei der Betrachtung eines Rezeptionsprozesses über Landesgrenzen hinweg von Bedeutung sind? Diese Studie versteht unter dem Begriff „Rezeption“ weder einen rezeptionsästhetischen Ansatz noch den so unscharfen Begriff der Einflussforschung, sondern widmet sich den belegbaren Aspekten einer Beschäftigung mit dem Werk E.T.A. Hoffmanns in England. Belegbar ist vereinfacht gesagt all das, was als schriftliche Äußerung zu Hoffmanns Werk vorliegt und sich vergleichend analysieren lässt, d. h. vorwiegend Übersetzungen und die dazugehörigen Vorworte, Rezensionen und Essays zum Werk oder zu Teilen des Werkes oder aber mehr oder weniger private Äußerungen in Briefen und Tagebüchern. Es gäbe Forschungsbereiche, in denen auch literarische Erzeugnisse auf den Grad ihrer Beeinflussung durch Hoffmann untersucht würden²; diese Form der meist eher vagen Motivstudie oder Suche nach „diffundiertem“ Gedankengut wird hier nicht unternommen. Unter Rezeptionsanalyse soll die Analyse der unmittelbar belegbaren literaturkritischen Wirkung und theoretischen Beschäftigung mit Hoffmanns Werk anhand historischer Textzeugnisse verstanden werden, sie ist hier insofern textzentriert und historisch wie systematisch kontextualisierend ausgerichtet. Der Schwerpunkt liegt dabei auf dem besonders wirkmächtig gewordenen Strang der britischen (inklusive schottischen) Rezeption und dabei speziell auf der Reaktion Sir Walter Scotts, der mit seiner Kritik an Hoffmann zu einem seiner maßgeblichen Vermittler im europäischen Ausland wird. Der Akt der Textrezeption ist stets ein Kontakt mit dem Fremden, dem sprachlich und kulturell Anderen, das in Position zum eigenen Denken gesetzt und im Verlaufe dieses

² Als Beispiel im konkreten Fall wären dabei große Teile der Rezeptionsstudie Petra Bauers zur britischen Rezeption E.T.A. Hoffmanns zu nennen (Bauer, Petra: *The Reception of E.T.A. Hoffmann in 19th Century Britain*. Zugl. Kingston Upon Thames Univ. Diss. 1999.); ein ebenfalls gutes Beispiel ist die immer wieder zu entdeckende Annahme, der Amerikaner Edgar Allan Poe habe viele seiner Werke an E.T.A. Hoffmanns Erzählungen angelehnt. Prüft man konkret nach, ob es schriftliche Nachweise eines Kontaktes Poes zu Hoffmanns Werken gibt, so stößt man jedoch auf ein Vakuum.

Prozesses automatisch eingeordnet und bewertet – beurteilt – wird. Dieses Urteil kann sich auf unterschiedliche Weise ausformen und durchsetzen. Ziel ist es, den spezifischen englischen Rezeptionsprozess zu E.T.A. Hoffmann systematisch nachzuzeichnen und zu beschreiben. Für diese Untersuchung müssen drei Bereiche in den Fokus genommen werden: der Werkkomplex selbst als Grundlage und Gegenstand der Rezeption, die Übersetzungen als Voraussetzung für die Rezeption in Großbritannien und schließlich die Rezeptionszeugnisse selbst, i. e. rezensierende Vorworte zu den Übersetzungen und Rezensionen. Diese drei Aspekte sind Teil eines spezifischen, historischen „Ortes“ innerhalb der „World Republic of Letters“ und sollen deshalb in ihrer spezifischen Funktion und Verknüpfung bereits zu Anfang vorgestellt werden.

1.1.2 Pascale Casanovas „World Republic of Letters“ als integratives Modell für eine globale Rezeptionsforschung

Als genuin literaturspezifisches und höchst internationales Phänomen lässt sich die Rezeption von Werken gut als Teil des von Pascale Casanova vorgeschlagenen Modells der „World Republic of Letters“ und ihrer Markt- und Felddynamik begreifen und beschreiben. Casanova selbst ruft zu solchen Fallstudien im Kontext ihres Denkmodells explizit auf.³ 2004 erschien ihr innovatives Buch „Le république mondiale des lettres“ (1999) erstmals in der englischen Übersetzung als „The World Republic of Letters“⁴ und wurde damit einem weltweiten Publikum zugänglich. Die Einschätzungen zu ihrem Werk sind unterschiedlich und zahlreich: Casanova hat eine Theorie geschaffen, deren eigentliches Wesen ja mit dem Literaturtheoretiker Jonathan Culler⁵ genau darin besteht, weder leicht zu beweisen noch leicht zu widerlegen zu sein, weil sie sich als System aus Thesen und philosophischer Betrachtung als eine Sichtweise auf ein Problem darstellt, das den „gesunden Menschenverstand“ in Frage stellt und zur weiteren analytischen Füllung erst aufruft. Ein sicheres Anzeichen dafür, dass eine neue Theorie verfängt, ist die Kontroverse, die sie auslöst. Genau dies zeigt sich derzeit an der Reaktion auf Casanovas Denkmodell.

³ Vgl. Casanova, Pascale: Literature as a World. In: New Left Review 31 (2005). (Online-Ressource)

⁴ Casanova: The World Republic of Letters. Translated by M. B. DeBevoise. Cambridge (US)/ London 2004 (= Convergences. Inventories of the Present, ed. By Edward W. Said).

⁵ Vgl. Culler: Literaturtheorie. S. 10f.

Casanova schlägt zur Bewältigung eines von ihr beobachteten Problems ihr Modell als Lösungsansatz vor. Ausgangspunkt ihrer Überlegungen ist, dass sich in der Literaturwissenschaft zwei methodische, einander ausschließende Postulate gebildet hätten:

The postcolonial critique, which has played an important role in reintroducing history, and in particular political history, into literary theory; and the French critical tradition, based exclusively on the internal reading of texts, frozen in a certain aestheticizing attitude, refusing any intrusion of history – and, a fortiori, of politics – in the supposedly “pure” and purely formal universe of literature.⁶

Sie möchte zeigen, dass sich diese Postulate einer rein internen („internal“) und einer rein externen („external“) Betrachtung von Literatur keineswegs ausschließen, sondern Ergebnis eines historischen Entwicklungsprozesses sind, der den eigentlich gemeinsamen Ursprung verdeckt. Dafür sei es nötig, die Perspektive zu wechseln, die normalerweise bei der Beschäftigung mit literarischen Phänomenen vorherrsche: die Vorstellung von sprachlich und geographisch begrenzten Nationalliteraturen. Casanova beleuchtet daher die aus ihrer Sicht häufig ignorierten transnationalen Phänomene, die einen „international literary space“⁷ (künftig im Text *internationaler literarischer Raum*) geschaffen hätten. Die Frage, die sich für Casanova einzig stellen soll, ist die nach der Positionierung eines Werkes innerhalb dieses internationalen Raumes.

Bei der Definition des Raumes spannt Casanova einen extrem weiten Bogen oder besser mehrere, sich überlappende Bögen, indem sie ein Phänomen hinterfragt, das eine Entwicklung von mehreren hundert Jahren und zugleich mehrere Kulturkreise umfasst. Sie beschreibt die „World of Letters“ nicht als das frühneuzeitliche, historische Phänomen der brieflichen Vernetzung von Gelehrten und ihren Disputen, als die „republic of letters“ und erklärt nicht die Herausbildung von Institutionen wie den Akademien, sondern integriert diese Prozesse in eine metaphorische Vorstellung eines globalen, kulturellen Kosmos („space“⁸), in dem die literarische Welt demateriell und als weitgehend unabhängig von politischen und historischen Prozessen einzig im Kampf um eine kulturelle Vormachtstellung besteht. Ihre Theorie lehnt sich an den inzwischen überall in der Literatur- und Kulturwissenschaft etablierten Soziologen Pierre Bourdieu an, indem sie dessen Vorstellungen eines literarischen Feldes als einer autonomen Systemstruktur in die metaphorische

⁶ Casanova (2004). S. xiii.

⁷ Casanova (2004). S. xif.

⁸ Vgl. Casanova (2005).

Vorstellung einer weltliterarischen Konstruktion überführt, in der Autoren und andere Akteure im Sinne eines weltweiten literarischen Feldes um die Vormachtstellung, um symbolisches und kulturelles Kapital kämpfen. Anders als Bourdieu bezieht sie sich aber nicht auf konkrete historisch-politische Phänomene und Dynamiken, sondern versteht den literarischen Raum als eigene Welt in der Welt, mit einer eigenen, von historisch-politischen Ereignissen losgelösten Entwicklung. Der Raum selbst ist dabei selbstverständlich nicht ahistorisch, sondern das Resultat dieser eigenständigen historischen Entwicklung. Mit dieser Vorstellung möchte Casanova vor allem erreichen, dass sich die Bereiche Text und Welt, die sie durch einen rein textzentrierten, „internal“, *literary criticism* als strikt voneinander getrennt ansieht, wieder annähern lassen, ohne dass dabei wie etwa wie in den *postcolonial studies* rein „external“ auf politisch-historische Faktoren geblickt wird. Diese Sichtweise nämlich riskiere, dass das Literarische unzutreffenderweise zum rein Politischen gemacht werde⁹. Casanovas Anspruch ist es, beide Perspektiven in ihrem Modell zu integrieren.

Davon erhofft sie sich unter anderem eine Beleuchtung des Verhältnisses von Avantgarde und Kanon (ein immer ambig bleibendes und wandelbares) und der Ausgliederung kleinerer, nicht am Prozess der Etablierung beteiligter Akteure. Dies können sowohl einzelne Autoren als auch kleinere Wirkungsgruppen bis hin zu ganzen „Nationalliteraturen“ sein. Als Ursache und schließlich immer stärker katalysierenden Faktor begreift Casanova den Ende des 18. Jahrhunderts erwachenden Gedanken der Nation und die sich schließlich immer weiter entwickelnden und ausdifferenzierenden Nationalliteraturen, die ebenfalls die Herausbildung nationaler Philologien im akademischen Kontext bedingen. Den sich zur gleichen Zeit entwickelnden humanistischen Gedanken einer Weltliteratur und eines universalen Schöpfungsgeistes, den insbesondere Goethe und die von Casanova stark vernachlässigten deutschen Romantiker etablieren, weist sie damit zurück. Ebenso geraten auf diese Weise große Bereiche der Komparatistik und der traditionellen wie auch der historisch-philologischen Einfluss- und Rezeptionsforschung unter Beschuss. Das gesamte System „Weltliteratur“, wie sie es versteht, ist ein Markt der geistigen Güter, ein Schlachtfeld um die etablierteste und marktdominante Position. Dieser Markt funktioniert ihrer Ansicht nach nicht, wie häufig postuliert, entlang der Grenzen von Nationalphilologien, sondern vollkommen

⁹ Vgl. ebd.

global nach der Ausrichtung auf kulturelle Zentren, in denen sich kulturelles Kapital im Rahmen (literar-)historischer Entwicklungen akkumuliert. Die meisten kulturellen Kapitalzentren sind, so Casanova, europäische. Ihre Bedeutung kann sich im Laufe der Zeit wandeln, hingegen seien Zentren durchaus geeignet, immer stärker zu werden und immer mehr kulturelles Kapital und damit Marktmacht an sich zu binden. Sie etablierten sich quasi notwendig dadurch, dass sich alle Literatur, auch und insbesondere die der Peripherie, an ihnen orientierte, wenn sie sich selbst etablieren wollte. Der Umstand der kulturellen Machtposition sei das Resultat des Kampfes um kulturelles Kapital und daher im Zentrum wesentlich weniger spürbar als in den vom Zentrum weiter entfernten Bereichen, da diese ja die Dominanz als Instrument der Unterdrückung als tägliche Erfahrung erlebten und den Kampf um Akzeptanz innerhalb des globalen „literary space“ aktiv und entschlossen strategisch ausfechten müssten, wollten sie dort überhaupt sichtbar werden.

Casanovas Theorie spannt einen weiten Bogen und doch scheint der als solcher nicht deutlich markierte Ausgangspunkt die Zeit um 1800 zu sein, der Zeitraum kurz davor und danach, in dem bzw. ab dem sich eigentlich die von ihr beschriebenen Strukturen erst tatsächlich anwenden lassen. Denn, wenn Casanova davon ausgeht, dass ein Machtkampf um ein kulturelles Zentrum stattfindet, so ist diese Beobachtung keineswegs voraussetzungslos: Die Akkumulation kultureller Güter als repräsentatives Zeichen von Macht und Reichtum ist schon vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit eine gängige Praxis, da Kunst und Kultur (sicher nicht nur die Literatur) von Mäzenen gefördert werden. Erst aber mit einer Veränderung des Bewusstseins für eine am Subjekt ausgerichtete Kunst und einer Überlagerung von künstlerischen und bürgerlichen Werten und schließlich mit dem Gedanken einer von politischen und gesellschaftlichen Primärzwecken befreiten Kunst kann sich ein eigenständiger internationaler literarischer Raum etablieren. Der historische, ob nun gesamthistorisch oder literarhistorisch definierte, Ort dieser Entwicklung ist aber eindeutig das 18. Jahrhundert. Beobachtungen zu den von Casanova benannten Dynamiken können daher erst auf die Situation dieser Zeit und danach bezogen werden und sie gelten eben nicht in Bezug auf jede literarisch-kulturelle Entwicklung. Da der Ausgangspunkt der Marktdynamiken jedoch seine strukturelle Gültigkeit nicht verloren hat, ist eine grundsätzliche Bezugnahme auf einen internationalen literarischen Markt, wenn er seinen Ausgangspunkt im 18. Jahrhundert hat, auch für spätere Zeiträume möglich und sinnvoll. Dabei muss

jedoch die konkrete Ausformung dieses Marktes immer wieder anhand der aktuellen Möglichkeiten, Ausdruckformen und Verschiebungen der konkreten historischen Situation genau untersucht werden. Modifikationen der Strukturen scheinen insbesondere angesichts der im 20. Jahrhundert entstandenen Möglichkeiten der Kommunikation und Vernetzung und der Entwicklung einer auf unterschiedlichste Institutionen und Medien verteilten Machstruktur untersuchenswert. Legt eine solche Diversifizierung der Vernetzung und Möglichkeiten eine Verteilung der Macht nahe oder bilden sich andere, womöglich weniger offensichtliche Machtzentren, z. B. in den Großverlagen und Zeitungskonglomeraten heraus? Welche Rolle spielt in einer Welt der Großkonzerne, die ihre Online-Nutzer als freiwillige Rezensenten ihrer Produkte nutzt, in einer Welt, in der der Zugang zu Online-Medien einfach und nahezu unbegrenzt erscheint, die Kritik an Literatur? Diese Fragen müssen im Zusammenhang einer historisch-kontextualisierenden Aktualisierung der Theorie Casanovas neu gestellt werden. Da Casanovas Beobachtungen für den Zeitraum um 1800 jedoch in vielen Aspekten zutreffend erscheinen, kann die Struktur ihres Modells auf die englische Rezeption E.T.A. Hoffmanns mit Gewinn bezogen werden. Einige Aspekte der Theorie Casanovas müssen allerdings auch für diesen Kontext kritisch hinterfragt werden: der eine betrifft das Problem der sprachlichen Grenze im internationalen literarischen Raum, der andere das der Historizität und Felddynamik.

1.1.3 Das Problem der sprachlichen Grenze und die Funktion von Übersetzungen im Rezeptionsprozess

Indem Casanova nationale Grenzen von Literaturen in Frage stellt und einen internationalen literarischen Raum postuliert, setzt sie nicht nur internationale Literaturstandards voraus, sondern geht auch mit dem Faktum der sprachlichen Grenze sorglos um. Immer wieder betont sie, dass die linguistische, dies meint die sprachliche, Grenze von Literaturen keine Rolle für ihre Verbreitung und für die internationale Anerkennung durch die dominanten Zentren, namentlich vor allem Paris, spiele. Den Umstand, dass mehrheitlich für eine solche Verbreitung die literarische Übersetzung notwendig ist, erwähnt, aber reflektiert sie nicht umfassend. Nimmt man an, dass ein internationaler literarischer Raum ohne nationale Begrenzungen existiert, so muss gleichfalls eine Aufhebung der sprachlichen Grenze oder eine untergeordnete Relevanz derselben angenommen werden. Die Rezeption

von Werken erfolgt meist nur im eigenen Sprachraum im Original, nur einzelne Vermittlerpersönlichkeiten lesen und bewerten die anderssprachigen Erzeugnisse auch in ihrer originalen Sprache. Eine breitere und damit potenziell wirkmächtigere Rezeption eines Werkes außerhalb seines ursprünglichen Sprachraums, die es ja braucht, wenn von einem internationalen literarischen Raum ausgegangen wird, kann aber nur in der Übersetzung erfolgen. Es kann demnach ein entscheidender Faktor für seine mögliche Durchsetzung im literarischen Machtzentrum sein, in welche Sprache ein Werk übersetzt wird und in welcher Qualität. Es muss deshalb ergänzend zu Casanovas Überlegungen um die Dynamik des internationalen literarischen Raumes auch die Frage nach dominanten Literatursprachen gestellt werden. Dabei ergibt sich eine Schnittstelle, die auch Casanova berührt, wenn sie in einem eingeschoben wirkenden Kapitel zur gegenwärtigen Situation im literarischen Feld Überlegungen dazu anstellt, ob das eigentliche literarische Machtzentrum möglicherweise nicht mehr Paris, sondern bereits ein Konglomerat amerikanischer Großverlagsgruppen geworden sei¹⁰, ob mithin nicht doch eine ökonomische Unterwanderung des literarischen Systems (seines ebenfalls dem Wandel unterliegenden Ist-Zustandes) postuliert werden muss¹¹. Es ist die Frage, ob die Sprachen, die in literarischen Machtzentren kultiviert werden, gleichzeitig auch die Sprachen der Macht sind und damit die Sprachen, in die übersetzt zu werden für ein Werk erfolgversprechend sind. Dies muss ganz entschieden bejaht werden und kommt auch in Casanovas Darstellung der historischen Entwicklung der Machtzentren zum Ausdruck. Insbesondere die Entwicklung Paris' zum dominanten Zentrum wäre aus Casanovas Perspektive kaum ohne die Bestrebung der französischen Akademien um eine Bereinigung und Verfeinerung der französischen Sprache als dezidiert literarischer Konkurrent gegen die lateinische Sprache denkbar. Und sicher sind es die großen Leistungen, die unter anderem aus den großen französischen Übersetzerschulen erwachsen, die eine Sprachmacht befördern helfen. Dabei erwähnt Casanova jedoch nicht, dass diese Bemühungen um die Verfeinerung der Sprache erstens ganz besonders durch den (zugegeben konkurrierenden) Sprachkontakt mit dem Lateinischen erblühen können und dass zweitens dieser

¹⁰ Vgl. Deresiewicz (2005).

Es ist anzumerken, dass Casanova offenbar während des Arbeitsprozesses zum Teil bewusst geworden zu sein scheint, dass ein Problem ihrer Theorie in der Notwendigkeit zur kontextabhängigen Aktualisierung besteht, und dies angesichts eben genau derjenigen Problematik der Großverlage, die ja auch der Verfasserin dieser Arbeit [R. B.] auffällig erscheint.

¹¹ Dies ist eine Überlegung, der die Verfasserin dieser Arbeit grundsätzlich zustimmen würde. Eine Erörterung der Thematik wäre hier jedoch nicht am Platze.

Kontakt speziell in der Übersetzungspraxis entsteht. Spätestens im französischen Klassizismus zeigt sich die deutliche Beeinflussung durch antikisierende Versmaße und die antike Rhetorik. Die Übersetzungspraxis als Kontakt mit dem kulturellen Erbe eines anderen Sprachraums und historischen Ortes gibt also den Impuls für die Bereicherung und Verfeinerung der eigenen Sprache. Damit ist die Übersetzung als Teil des Rezeptionsprozesses und genauso als Teil der Entwicklung eigener kultureller Positionen nicht wegzudenken. Diese Beobachtung klärt aber noch ebenso wenig wie Casanovas Theorie die Frage, wie eine, wie auch immer verfeinerte und bereicherte Sprache zu einer Kulturdominanz gelangen kann. Ein kultureller Austausch allein oder die Faszination für eine Sprache können nicht ausschließlich als Erklärung für die Hegemonie der Sprache dienen. Die Frage ist eher, wie es zu einer solchen Faszination und Beschäftigung mit einer Sprache kommt. Hier scheint naheliegend, dass die kulturellen Prozesse des internationalen literarischen Raumes doch nicht so einfach von den sozialhistorischen Prozessen losgelöst betrachtet werden können wie Casanova dies postuliert. Im Falle Frankreichs lässt sich zwar in Überblicksdarstellungen zur französischen Hegemonialkultur während der Zeit der Aufklärung nachlesen, dass in den deutschen Kleinststaaten eine starke Orientierung an der französischen Sprache und Kultur besteht, die die Verbreitung französischer Kulturgüter beispiellos befördert und Französisch zur Gelehrten- und Hofsprache erhebt. Begründet wird diese kulturelle Vormachtstellung und Orientierung jedoch weitgehend dadurch, dass Frankreich diplomatische und politische Erfolge vorzuweisen hatte¹². Die kulturelle Orientierung und Festigung einer kulturellen Vormacht im Sinne Casanovas entsteht insofern nicht aufgrund kultureller Dynamiken, sondern aufgrund einer sozialpolitischen Basis. Erst mittelsdieser Basis können sich kulturelle Bestrebungen festigen, denn die kulturellen Einrichtungen, die zu einer solchen Verfestigung kultureller Vormachtstellung und der Förderung künstlerischer Innovation nötig sind, werden in Frankreich bezeichnenderweise gerade während der politischen Hochphase gegründet und von den politischen Machthabern finanziell gefördert, bis sich ein eigenständiger literarischer Markt etablieren und von politischen Belangen lösen kann. Diese Entwicklung aber ist europaweit erst mit dem Postulat der künstlerischen Autonomie denkbar.

¹² Vgl. hierzu exemplarisch Beiträge in: Krings, Marcel (Hrsg.): Deutsch-Französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Würzburg 2007.

Casanovas Überlegungen weisen daher eine Schwäche auf, wenn es um die Bestimmung des historischen Ortes ihres internationalen literarischen Raumes geht: Das Postulat kultureller Machtzentren, und ganz besonders bezogen auf Paris, fußt auf einer historischen Entwicklung, die auf die Zeit vor der Aufklärung und die Aufklärung selbst zurückgeht – Zeiträume, die Casanova in ihrer Darstellung eher flüchtig skizziert¹³. Die Dynamik des internationalen literarischen Raumes beschreibt wiederum eher die Situation, wie sie für einen etablierten kulturellen Markt nach 1800 anzunehmen ist. Was nun die Entwicklung dominanter Kultursprachen angeht, so scheint die Unabhängigkeit von politischer und kultureller Macht nur eingeschränkt zu gelten. Politische Machtstellungen sind besonders geeignet, auch einen Raum für kulturelle Innovationen zu schaffen. Wenn nun also die kulturelle Dominanz einzelner Sprachen (und zwar der europäischen, eben auch ausgehend von europäischen Machtzentren) als solche nicht zu bestreiten ist – und ist eine Sprache dominant, so zieht dies sicher das ganz praktische wirtschaftspolitische Interesse an Sprachunterricht und Kulturkonsum im Ausland nach sich, das die Position der Machtsprache noch festigen hilft – so folgt daraus ganz automatisch, dass der Übersetzung eine maßgebliche Aufgabe im Prozess der Kulturvermittlung und -verbreitung zukommt; und zwar sowohl in Richtung des jeweiligen kulturellen Machtzentrums und seiner zugeordneten Sprache als auch aus der kulturellen Machtsprache in andere Sprachen. Auf die Rolle der Übersetzung im internationalen literarischen Raum und dort konkret innerhalb des Prozesses der Rezeption und Literaturvermittlung wird deshalb noch gesondert einzugehen sein. Diese Notwendigkeit verstärkt sich noch durch den Umstand, dass nicht nur die theoretischen Positionen zum Thema Wertung und Literaturkritik, sondern auch das theoretische Verständnis von Übersetzungen im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert einem radikalen (historischen) Wandel unterliegen, den es gerade im Hinblick auf die Untersuchung der Rezeption E.T.A. Hoffmanns am Beginn des 19. Jahrhunderts als Kontext zu berücksichtigen gilt.

Gerade aber die Notwendigkeit von Übersetzungen zur Beförderung der Rezeption und die Rolle der Übersetzung als Instrument einer selektiven Verbreitung literarischer Erzeugnisse, in dem bereits eine Wertung impliziert ist, macht eine Hinterfragung der Casanova'schen Theorie notwendig. Casanova setzt voraus, dass die Übersetzung als Grundlage der internationalen Rezeption existiert, ohne dabei zu

¹³ Vgl. Deresiewicz (2005).

hinterfragen, worauf nicht erst die aktuelle theoretische Übersetzungsforschung immer wieder hinweist. Bereits Vordenker einer Übersetzungstheorie, die die Übersetzung nicht als einen rein sprachlichen Übertragungsakt, sondern als den Versuch der Annäherung an fremdes Denken begreift, akzentuieren die Schwierigkeiten im Prozess der Übersetzung. So ist für die deutschen (Früh-) Romantiker, deren Denken als historische kontextualisierende Voraussetzung für die Übersetzungen im 19. Jahrhundert gelten muss, unter Übersetzung keineswegs die bloße Übertragung eines Textes in eine andere Sprache zu verstehen, sondern die Übersetzung ist lediglich ein unzureichendes Instrument der Vermittlung. Diesschafft aber einen Begegnungsraum für zwei fremde Kulturräume und darüber hinaus auch für das einander fremde Denken des literarischen Autors sowie des Übersetzers und dadurch notwendig also ein drittes, mit dem Original nicht mehr identisches Erzeugnis. Wenn jedoch die Übersetzung die Basis für eine internationale Dynamik ist, wie Casanova sie beschreibt, dann ist die Frage zu stellen, ob bei diesen Prozessen überhaupt von einer Durchsetzung der Werke selbst gesprochen werden kann oder ob sich nicht eher durch den Prozess der Übersetzung in die jeweilige Sprache der Machtzentren und der Durchsetzung der Übersetzungserzeugnisse in diesen Machtzentren eine Kanonisierung von bloßen Textabbildern ergibt, denen die Namen der Autoren und ihre meist ebenfalls zur Rezeption dazugehörigen Autorenbilder wie Werbelabel zugeordnet werden. Will sagen: ist nicht der Umgang mit Übersetzungen eigentlich ein heikler, der nicht ohne Weiteres und ohne genauere Hinterfragung des Übersetzungsprozesses, seiner Grundlagen, Schwierigkeiten und nicht zuletzt seines irgendwie einzuordnenden Erzeugnisses ablaufen darf? Keineswegs ist doch anzunehmen, dass alle Akteure des internationalen literarischen Feldes, auch nicht diejenigen, die dabei an der Machtspitze stehen, theoretisch in der Lage sind und praktisch so verfahren, dass sie jedes literarische Erzeugnis in der ihm eigenen Originalsprache lesen. Vielmehr bestimmt erstens bereits die Selektion des Textes einen Teil seiner Bedeutung, sie weist ihm Bedeutung zu, und zweitens kann dann die Übersetzung in eine Machtsprache die weitere Verbreitung befördern. Dieser Umstand sollte allerdings nicht davon ablenken, dass der Prozess der Übersetzung eben keine Selbstverständlichkeit ist, sondern im schlimmsten Fall auch zu Ergebnissen führen kann, bei denen ein Teil des eigentlichen Werkes „lost in translation“ bleibt.

Entgegen Casanovas integrativem Gedanken und gegen eine übergreifende Kategorisierung von Literatur in Begriffen wie „World Literature“ argumentieren deshalb auch Wissenschaftlerinnen wie Emily Apter in ihrem umfassenden Werk „Against World Literature. On the Politics of Untranslatability“¹⁴. Apter wendet sich dezidiert und unter Berufung auf linguistische Ansätze gegen eine „Weltliteratur“, die rein marktabhängigen Steuerungsmechanismen unterliegt, Leseinteressen spiegelt und sich einer Art universalen sprachlichen Codes bedient, in dem wie in einem Fluidum jedes sprachliche Erzeugnis seine Übertragung finden kann. Ihr Plädoyer für ein Nebeneinander der Sprachen, Disziplinen und Literaturen beleuchtet unterschiedliche Ansätze der komparatistischen Literaturwissenschaft und hinterfragt sie kritisch (auch wenn man sicher ebenso berechtigt fragen könnte, warum sie viele Ansätze auswählt und wie in einem Kaleidoskop zusammenbindet, viele andere jedoch unberücksichtigt lässt; ihr Zugriff ist doch stellenweise etwas lückenhaft). Insbesondere ist Apters Argument jedoch das der Unübersetzbarkeit sprachlicher Besonderheiten und Wörter, wie sie derzeit auch in populären Begriffssammlungen den Massenbuchmarkt überschwemmen¹⁵.

Für eine Blickrichtung, die die nationalen Grenzen von Literatur jenseits der Frage nach Sprachgrenzen absteckt, scheint der Umstand der Unübersetzbarkeit kaum eine Rolle zu spielen. Er setzt die Übertragbarkeit kultureller Erzeugnisse in beliebige andere Kontexte abstrakt und unreflektiert voraus. Diesem Verfahren schließt sich die vorliegende Arbeit nicht an, schon allein deshalb nicht, weil die konkrete historische Kontextualisierung des untersuchten Rezeptionsfalls Hoffmann zeigt, dass dem Prozess der Übersetzung mit all seinen (manchmal produktiven) Missverständnissen bereits eine Dynamik innewohnt, die eher für die Sichtweise des Problems der sprachlichen Grenze spricht.

1.1.4 “A Modified World Republic of Letters“: was zu ergänzen bleibt

Pascale Casanovas Modell besticht gerade durch den großen Bogen des Globalen und durch die Vorstellung einer ganz eigenen autonomen literarischen Welt. Die Idee, Forschungsdisziplinen wie die *Postcolonial Studies* und die rein textanalytischen Methoden in einem solchen Modell zu integrieren, ihnen also nicht

¹⁴ Emily Apter: *On the Politics of Untranslatability*. New York 2013.

¹⁵ Zu nennen wäre stellvertretend eine aktuelle Publikation, die 2017 auch den deutschsprachigen Buchmarkt erreicht hat: Ella Frances Sanders: *Lost in Translation. An Illustrated Compendium of Untranslatable Words from around the World*. New York 2016.

oppositionell einen Wert abzusprechen, sondern diese neu einzuordnen und Verbindungen untereinander zu denken, ist in einer Forschungslandschaft der Ausdifferenzierung nicht lediglich harmonisch und versöhnlich, sondern ein Vermittlungsversuch, der die einzelnen Schulen durchaus ernst nimmt, sie aber auch zwingt, sich selbst und ihre Grundlagen neu zu bedenken und die isolierende fachliche Traditionsbrille abzulegen. Für Casanovas Sichtweise spricht vor allem die Sichtbarmachung der marktähnlichen Konkurrenzdynamen, die zu kultureller Vormacht, zur Kanonisierung von Autoren und zur Festlegung künstlerischer Maßstäbe der Literaturkritik einer Art Weltliteratur führen. Auch wenn Casanovas Blick dabei eigentümlich eurozentrisch, vielmehr „pariszentrisch“ bleibt, scheint in ihrer Perspektive doch eine Aufnahme in den weltliterarischen Kanon nur denkbar durch die Akzeptanz in einem großen europäischen Zentrum. Gleichzeitig hilft Casanovas Konzept aber dennoch, grundsätzlich Strukturen der Marginalisierung von Literaturen und Literaten und gleichzeitig ihren Beitrag in der Reflexion über die literarische Marktmacht zu verstehen. Für eine Literaturwissenschaft, die nicht allein innerhalb der engen Grenzen einzelner Philologien operiert, sondern komparatistische Fragestellungen bearbeitet und sich dabei auf eine gezielte Suche nach den Faktoren begibt, die im weitesten Sinne die Rezeption von Literatur aller Art bedingen, ist Casanovas Modell als überformende Idee hilfreich. Die Verbindung unterschiedlicher methodischer Verfahren ohne Rücksicht auf eine Tradition, die den Blick auf Literatur limitiert, bietet sich gerade dann an, wenn es um die Erforschung des Aufeinandertreffens unterschiedlicher Akteure des literarischen Feldes aus unterschiedlichen Sprach-, Kultur- und Machträumen geht; mit anderen Worten: immer dann, wenn es um die Erforschung von Literatur in ihrer Verbreitung und Bewertung, also um ihre Rezeption geht, so wie sie in dieser Arbeit verstanden wird. Für ein solches Rezeptionsverständnis sind jedoch einige Aspekte als Basis unabdingbar und sie fallen auf den ersten Blick aus dem gedachten System Casanovas heraus: Es ist dies erstens das Verständnis kultureller (und insbesondere auch sprachlich-kultureller) Besonderheiten, die sich in jedem literarischen Erzeugnis finden und deren Übertragung in eine Übersetzung aufgrund der finalen und von den frühromantischen Theoretikern schon bedachten Unübersetzbarkeit der einen in die andere Sprache, ja des einen individuellen Denkens in das andere, eigentlich unmöglich bzw. höchstens in Annäherung realisierbar ist. Innerhalb dieser

Arbeit wird Wert auf die historisch-theoretische Kontextualisierung¹⁶ der untersuchten Phänomene gelegt, zumal diese Studie sich einem Zeitraum widmet, in dem die Nationalphilologien sich erst herausbilden und sowohl Textübersetzung als auch Textinterpretation sich in dieser Zeit theoretisch neu positionieren oder erst als Disziplin ausformen. Im konkreten Fall wird untersucht, inwiefern das den Übersetzungen der Hoffmann-Erzählungen ins Englische zugrunde gelegte Konzept Rückschlüsse auf die Absichten zulässt, die die englischen Übersetzer und Verleger mit der Veröffentlichung der Erzählungen im englischsprachigen Raum hegten. Diese Frage wird gestellt, weil aus einer Verbreitungsabsicht eine Inszenierungsstrategie der intellektuellen Kritiker, sowohl der eigenen, aber auch der fremden Position im kulturellen Feld, ableitbar ist. Bereits in der Selektion kann damit ein wertender Akt verbunden sein.

Zweitens wird die historische Entwicklung von zeitgenössischen Positionen zum rezeptiven Umgang mit dem Fremden als kontextualisierender Rahmen für die konkreten Einzelanalysen entwickelt. Dazu gehört unbedingt der Umgang mit Übersetzungen. Dabei folgt diese Arbeit dem Gedanken, dass die internationale Rezeption von Werken entweder eine Art praktikable Alltags- und Verkehrssprache, auf deren Verwendung sich alle Rezipienten einigen oder aber eine flächendeckende Übersetzung in eine Vielzahl der Sprachen, die in den literarischen Machtzentren gesprochen und geschrieben werden, erfordern würde. Denn eine wesentliche Voraussetzung für die große Verbreitung von Texten ist der niederschwellige Zugang zu ihnen. Wird dieser nicht vorausgesetzt, so würde dies bedeuten, dass alle relevanten Akteure im literarischen Machtfeld erstens gleichermaßen in der Lage sein müssten, sich literarische Texte aller Art durch eigene, bereits vorhandene Sprachkenntnisse im Original zu erschließen und auf der Basis dieser Erschließung zu entscheiden, welche Texte zur Verbreitung ausgewählt und übersetzt werden sollen. Dies kann aber höchstens für einen Teil der Akteure angenommen werden.

¹⁶ Zur theoretisch-systematischen Auseinandersetzung mit dem Kontextbegriff lassen sich einleitend eine Reihe von Studien empfehlen, zumal diese Systematisierungsversuche erst im letzten Jahrzehnt umfassend unternommen werden. Zu nennen wäre etwa: Angelika Courbineau-Hoffmann: Kontextualität. Einführung in eine literaturwissenschaftliche Basiskategorie. Berlin 2017.; Moritz Baßler: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie. Tübingen 2005 (= Studien und Texte zur Kulturgeschichte der deutschsprachigen Literatur 1. Hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui, Helga Meise, Gerhard Sauder und Jörg Schönert). Ders.: Texte und Kontexte. In: *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen*. Hrsg. von Thomas Anz. Bd. 1: *Gegenstände und Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar 2013. S. 355–370.; Oliver Jahraus: Text, Kontext, Kultur. Zu einer zentralen Tendenz in den Entwicklungen in der Literaturtheorie von 1980–2000. In: *Journal of Literary Theory* 1(2007), H. 1. S. 19–45.; Ders.: Die Kontextualität des Textes. In: *Journal of Literary Theory* 8 (2014). H. 1. S. 140–157.

Zweitens müsste man annehmen, dass sich die übersetzten literarischen Texte durch nichts von ihrem Original unterscheiden. Das ist jedoch aus einer Vielzahl von Gründen nicht gegeben.

Casanovas Ansatz wird deshalb in der folgenden Studie nicht konkret auf Einzelanalysen bezogen, sondern als methodenverbindende Rezeptionstheorie in einigen ihrer Grundideen rahmend mitbedacht. Dabei steht vor allem im Vordergrund, dass alle Elemente der Rezeption auch Teil eines felddynamischen Prozesses sind, der sowohl die Bestimmung wie auch die Zuschreibung und Durchsetzung ästhetischer und moralischer Wertungsmaßstäbe beschreiben kann. Der Fokus dieser Arbeit ist jedoch trotz der Überschreitung der nationalen Grenze gerade kein internationaler wie im Modell Casanovas; stattdessen werden kleinere dynamische Kontexte historisch erschlossen und, nun wieder im Einklang mit Casanovas Idee der Zusammenführung von textinterner und sozio-literarischer Wissenschaftspraxis, mit den poetologischen Vorgaben des literarischen Werkes eng geführt. Die Differenz von werkimmanenter Poetologie und der Rezeption in Übersetzung und Kritik erlaubt gerade Aufschluss über die in der Wertungstheorie und in der Felddynamik beschriebenen Prozesse der kulturellen Marktstrategie.

1.2 Literaturkritische Wertung

Literaturkritik ist ohne Zweifel ein Teil des Prozesses der Rezeption von Werken und birgt in sich eine Vielzahl von Urteilen über nationale Merkmale, Poetik, Autorpersönlichkeit, Stil, thematische Relevanz und Inszenierungsstrategien. Diese Urteile sind, vor allem wenn sie im öffentlichen Raum bewusst Verbreitung finden, im besten Fall jedoch keine reinen Geschmacksurteile des Rezensenten, sondern eine Bewertung anhand bestimmbarer Kriterien. Die Frage, wie ein literarisches Werk zu beurteilen sei, ist jedoch weit komplexer, als sie wirken mag. Spätestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, als die Vorstellung von einer Orientierung an normativen Poetiken und das reine Nachschöpfen von Vorbildern im Sinne reiner Epigonalität oder bloßer Varianz der immer gleichen Formen und Themen endgültig abgelöst wird von der Idee des autonom schaffenden Künstlers als einem Originalgenie, ist die Diskussion um Wertungskriterien und der Ruf nach einer sachlichen Kritik des Kunstwerkes und des Künstlers am Maßstab seiner eigenen Ansprüche lebhaft geführt worden. Die literarischen Erscheinungen und die Kritik sind allerdings

immer, so sehr das literarische Feld eine eigene von den Dynamiken der sozialen, politischen, symbolischen Felder abgelöste Eigendynamik im Sinne Bourdieus und Casanovas auch haben mag, nicht zu trennen von der sozialpolitischen, historischen Situation, in die hinein sowohl ein literarisches Erzeugnis als auch seine Kritik oder Analyse gestellt werden. Es lässt sich daher die Dynamik des jeweiligen Prozesses gut mit Casanovas Kategorien beschreiben, die konkrete Ausformung und die Maßstäbe der Kritik hingegen bedürfen einer historischen Kontextualisierung, einer Vergegenwärtigung der Umstände, die zu Urteilen der Kritik geführt hat. Die Beschreibung der Strategie der Akteure stellt dabei nur einen Teil dieses Kontextes dar. Insgesamt lassen sich drei empirisch untersuchbare Kontexte ausmachen, die einen Einfluss auf das konkrete literaturkritische Urteil entfalten: 1) der historische Kontext, in dem die Kritik geschrieben bzw. veröffentlicht wird, 2) die Beschaffenheit des literarischen Textes selbst, und 3) der Aspekt, der Casanova und Bourdieu besonders nahe liegt: die Prozesse im literarischen Feld, die Strategie des Kritikers, der konkrete und der abstrakte kulturelle Markt. Vorausgehen soll der Einordnung literarischer Kritik ein knapper Exkurs zum Wesen von Literaturkritik als kultureller Wertungspraxis und ihrer moralischen Wertungsdimension.

1.2.1 Das Wesen von Wertungen oder: Und die Moral von der Geschicht‘?

An dieser Stelle das breite Feld der immer populärer werdenden wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Problem und Wesen literaturkritischer Tätigkeit ganz neu ausbreiten zu wollen, ist wenig sinnvoll, geht es in dieser Arbeit doch verstärkt um eine konkrete Analyse historischer Rezeptions- und Kritikzeugnisse zu E.T.A. Hoffmann und den dazugehörigen theoretischen Kritikdiskurs, der den in den Blick gefassten Zeitraum der Rezeption dominiert. Dennoch bietet sich eine Aktualisierung und Vergegenwärtigung einzelner grundsätzlicher Bestandteile literarischer Kritik an, um erstens eine systematische Dimension von Kritik, die sich auch auf historische Literaturkritik anwenden lässt, zu entwickeln und zweitens die für das 19. Jahrhundert (aber auch darüber hinaus) bedeutsame Frage nach dem Verhältnis von ästhetischer und moralischer Wertung zu stellen, da gerade die englischen Urteile zu E. T. A. Hoffmanns Literatur kaum von einer moralischen Bewertung des Autors und der von ihm gestalteten Figuren zu lösen sind. Die spätere Detailanalyse der Kritik erfordert deshalb eine systematische Einbettung in den Diskurs der Wertungsmoral, aber genauso in das grundlegende Wesen von Wertung bzw. Kritik. Dabei versteht

sich diese Darstellung angesichts der existierenden Fülle differenzierter Einzelstudien zu einzelnen Aspekten des Themas ausschließlich als Schlaglichtwurf, der sich neben der Perspektivierung der Literaturkritik innerhalb der Dynamik der „World Republic of Letters“ um eine kurze Bestimmung ihres Wesens bemüht. Letztere kann deutlich machen, weshalb dem Prozess literarischer Wertung als Teil von Kanonisierungsprozessen eine essentielle Rolle im Gefüge literarischer Machtkämpfe zukommt.

Unter literarischer Kritik kann entweder, in einem sehr weit gefassten Begriff, jedwede urteilende oder einordnende Bewertung von allem Geschriebenen in jedem Kontext verstanden werden. Ein solches weit gefasstes Verständnis weist eine große Nähe zum englischen und romanischen Raum auf, in dem, ganz anders als im deutschen, keine genaue Unterscheidung zwischen den Bereichen Literaturtheorie, Literaturwissenschaft und Literaturkritik getroffen, sondern unter dem Begriff „literary criticism“ subsumiert wird¹⁷. In einem sehr eng gefassten Verständnis im deutschsprachigen Raum wird andererseits unter Literaturkritik insbesondere die medial geäußerte, vorwiegend journalistisch-publizierte Kritik verstanden. Über Wesen, Rolle und Funktion von Kritik lässt sich hingegen trefflich streiten, weil einige ihrer Merkmale große Verwandtschaft untereinander aufweisen, andererseits jedoch auch Merkmalszuschreibungen bereits eine Positionierung hinsichtlich der Wertungsfunktion bedeuten können. In dieser Arbeit wird ein Begriff verwendet, der die Enge des deutschsprachigen Begriffs auflöst, ohne dabei relevante Unterscheidungen zu den Funktionen von Kritik zu missachten.

¹⁷ Ausnahmen, die stärker differenzieren, deren Blick aber ohnedies eher komparatistisch geprägt ist, bilden die Positionen von Forschern und Kritikern wie z. B. Edward E. Said, der vier Formen der Literaturkritik unterscheidet: 1) die praktische Kritik (Rezensionen und Feuilleton), 2) die akademische Literaturgeschichte, 3) Kritik als literarische Beurteilung und Interpretation (akademisch, aber auch von nicht-professionellen Akteuren betrieben), 4) Literaturtheorie. Nachzulesen in: Edward E. Said: Die Welt, der Text und der Kritiker. Aus dem Englischen von Brigitte Flickinger. Frankfurt a. M. 1997. Der Blick auf Kritik ist hier kein systematischer, der versucht, Charakteristika und Funktionen von Kritik zu unterscheiden, sondern ein deskriptiver und ordnender. Die Tatsache, dass Said unterschiedliche Disziplinen und Wirkungsbereiche unter dem großen Oberbegriff „Literaturkritik“ aufführt, weist darauf hin, dass in all diesen Ausrichtungen Merkmale wertender Handlungen enthalten sind. M. E. muss jedoch dem Umstand Rechnung getragen werden, dass so nur Bereiche benannt werden, die sich unter anderem, aber nicht ausschließlich der Tätigkeit der Literaturkritik widmen. Einzig der Bereich der praktischen Kritik ist als ausschließlicher Ort der Kritik zu verstehen. Sowohl die Literaturgeschichte, als auch die akademische Kritik der Beurteilung und ebenfalls die Literaturtheorie können zwar in Teilen kritisch beurteilend handeln, verstehen und betreiben dies jedoch nicht als ihre einzige Aufgabe. Sie erfüllen weit umfangreichere Funktionen, die in der Subsumierung unter dem Schlagwort Kritik unterzugehen drohen. Auch scheint das Feld der Kritik so noch höchst unzureichend bestimmt. Neben der reinen Deskription der Felder der Kritik soll in dieser Arbeit deshalb auch systematisch nicht nur nach dem Ort, sondern auch nach dem Wesen von Kritik gefragt werden.

Dies geschieht einerseits aus dem pragmatischen Grund, dass hier eine sprach- und forschungsraumübergreifende Arbeit gestaltet wird, die zum Ziel hat, unterschiedliche, trennende Blickrichtungen verschiedener Fachdisziplinen zu vereinen und so auch an der Überwindung trennender Traditionen interessiert ist, andererseits aus der Überzeugung, dass der auf den Journalismus beschränkte Blick zwar einen großen belegbaren Komplex historischer Rezeptionszeugnisse erfasst, die Perspektive dabei jedoch nur auf den – mutmaßlich öffentlichkeitswirksamen – Textkomplex der Textbewertung gerichtet ist, obwohl die Beurteilung von literarischen Texten bereits wesentlich früher, nämlich im Selektionsprozess einsetzt. Textbewertung hat eine historische Blickrichtung und wird in der Forschung (auch disziplinenübergreifend) daher oft in ihrer historischen Entwicklungslinie dargestellt. Dies erfolgt meist nach dem Motto „Kritikgeschichte ist Kritikergeschichte“ anhand ausgewählter programmatischer Positionen einzelner Kritiker und darüber hinaus, wenn ein empirischer Zugang gewählt wird, bei dem eine ganze Fülle von Positionen gesammelt, analysiert und schließlich auf Wertungsmuster des jeweiligen Zeitraumes hin befragt wird, immer nur in einem der Praktikabilität geschuldeten geringen Umfang. Am weitaus häufigsten jedoch ist tatsächlich die Darstellung programmatischer Positionen, die auch in dieser Arbeit, aus Gründen der Arbeitsökonomie in Auszügen, erfolgt. Darüber hinaus soll aber auch systematisch beschrieben werden, was Kritik überhaupt ausmacht. Die der Definitorik geschuldeten generalisierenden Aussagen Herbert Jaumanns im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, die Literaturkritik zunächst als „jede Art kommentierende, urteilende, denunzierende, werbende, auch klassifizierend-orientierte Äußerung über Literatur, d. h. das was jeweils als „Literatur“ gilt“ festlegen, genügen zwar dem Anspruch eines weit gefassten Begriffs der Literaturkritik, indem sie implizieren, dass jedwede wertende Äußerung über Literatur eben Literaturkritik sei, jedoch bleiben sie auch an der Oberfläche. Bedeutsam an der Definition Jaumanns ist allerdings die Betonung des wertenden Charakters der literaturkritischen Äußerungen. Auf diesen Minimalanspruch an Literaturkritik könnten sich Fachleute jeder Ausrichtung einigen, scheint dies doch die grundlegende Funktion literarischer Kritik zu sein. Neben den historisch angelegten Überblicksbestimmungen zur Literaturkritik ist es daher ganz wesentlich, sich auch systematisch mit der Literaturkritik auseinanderzusetzen. Als gut handhabbares und immer noch aktuelles Modell bietet sich hier der m. E. erste und

immer noch einzige Versuch einer solchen systematischen Bestimmung überhaupt durch Renate von Heydebrand und Simone Winko¹⁸ an, auf den sich bis heute die gängige Fachliteratur maßgeblich bezieht und der an dieser Stelle knapp skizziert werden soll.

Von Heydebrand und Winko unterscheiden in ihrem Modell ebenfalls einen weiten von einem engen Literaturbegriff, indem sie einerseits „die Gesamtheit des Geschriebenen bzw. Gedruckten überhaupt“¹⁹ als Literatur gelten lassen. Es ist dies ein Begriff, der von solcher Unschärfe ist, dass er wenig operationalisierbar erscheint. Ein enger gefasster Begriff bestimmt den Gegenstand von Literaturwissenschaft und gleichzeitig von Literaturkritik als das Geschriebene, das die Merkmale „Literarizität“, „Poetizität“ und/oder „Ästhetizität“²⁰ aufweist, i.e. mehrheitlich die „fiktionale Literatur“, deren Aufgabe nicht die direkte Abbildung außersprachlicher Realität ist. Es ließe sich sicher darüber streiten, ob dieser Literaturbegriff alle wesentlichen Merkmale erfasst. In dieser Arbeit wird zwar ebenfalls für ein pragmatisch handhabbares Modell von Literatur plädiert, jedoch scheinen Heydebrand und Winko für ihr Modell nicht sauber zwischen der Funktion und äußerlichen Charakteristika von Literatur zu unterscheiden, auch wenn sie für die Bestimmung des Ästhetischen doch auf einen Aspekt der Zweckgebundenheit abheben: so seien literarische Texte entweder „autonom-ästhetisch“, dies meint formal-ästhetisch ausgestaltet und ihrer gesellschaftspolitischen Funktion, anders als Literatur bis zur Aufklärung, im Sinne einer künstlerischen Autonomie enthoben. Oder literarische Texte seien „heteronom-ästhetisch“²¹, d. h. einem außerliterarischen Zweck, wie z. B. der Didaktik oder der Unterhaltung, verschrieben.

Im Grunde jedoch unabhängig von der Zweckgebundenheit oder relativen Freiheit eines Textes sei Wertung als solche immer ein subjektiver Akt. Dieser steht allerdings nach Heydebrand und Winko so wie die Literatur selbst im Paradigma der autonom-ästhetischen und heteronom-ästhetischen Differenzierung, wobei die autonom-ästhetische Rezeption hier meint, den Text nach ästhetischen Gesichtspunkten zu bewerten, während die heteronom-ästhetische Bewertung vor allem auf die außerliterarische Textfunktion, etwa, die der Unterhaltung, abheben

¹⁸ Heydebrand, Renate von und Simone Winko: Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation. Paderborn 1996.

¹⁹ Heydebrand/Winko (1996). S. 22.

²⁰ Heydebrand/Winko (1996). S. 23f.

²¹ Heydebrand/Winko (1996). S. 29f.

kann²². Die der Wertungshandlung zugrundeliegenden „Werte“ selbst werden in die Kategorien „axiologische Werte“, dies bedeutet Maßstäbe, nach denen seitens des Kritikers bewertet wird, und „attributive Werte“²³, die Eigenschaft, die einem bewerteten Objekt aufgrund eines axiologischen Wertes zugeschrieben wird, unterschieden. Die Feststellung eines attributiven Wertes kann je nach Kontext positiv oder negativ sein. Zur Verdeutlichung dieses Umstands wählen Heydebrand und Winko das folgende Beispiel:

Ebenso wird z. B. die Tatsache, daß in einem Roman die Protagonistin ein unabhängiges Leben führe, also ein Merkmal der Romanhandlung, zu einem attributiven Wert, wenn man den axiologischen Wert „Emanzipation der Frau“ voraussetzt; und dieser attributive Wert ist positiv, wenn „Emanzipation der Frau“ als hoher gesellschaftlicher Wert postuliert wird, dagegen negativ, wenn Emanzipation abgelehnt wird.²⁴

Jede Wertungshandlung ist in ihrer notwendig subjektiven Gebundenheit ebenso subjektiv unterschiedlich zusammengesetzt. Einerseits besteht über die *axiologischen Werte*, also die intersubjektiven Maßstäbe der Kritik zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt und innerhalb einer homogenen Kritikergruppe, also innerhalb eines bestimmten historischen Kontextes, womöglich weitgehende, konventionalisierte Einigkeit²⁵, andererseits ist jeder Wertende ein Individuum mit einzigartigen Erfahrungen, die es in seiner Wertungshandlung genauso beeinflussen wie die *axiologischen Werte* und die zu weiteren *attributiven* Zuschreibungen führen können. Heydebrand und Winko reflektieren im Sinne der Modellhaftigkeit ihrer Thesen nur am Rande die kontextabhängige, historische Wandelbarkeit *axiologischer Werte* und erstellen sogar eine schematische Übersicht, die eine Orientierung dazu bieten soll, welche Maßstäbe eine überindividuelle Gültigkeit besitzen könnten. Es soll an dieser Stelle nicht auf die, auch in sich etwas fraglichen, weil relational füllbaren, Kategorien im Einzelnen eingegangen werden. Stattdessen wird im Sinne eines ergebnisorientierten Vorgehens an gegebener Stelle stets nicht nur die individuelle, sondern auch die kontextgebundene Abhängigkeit der festgestellten Wertungsmuster reflektiert werden.

Abgesehen von den Wertmaßstäben selbst bedenken Heydebrand und Winko auch die Funktion der Wertungshandlung für den Wertenden, im Grunde also seine Motivation zur Wertungshandlung. Sie stellen hier drei verschiedene und doch

²² Vgl. Heydebrand/Winko (1996). S. 32f.

²³ Heydebrand/Winko (1996) S. 43.

²⁴ Heydebrand/Winko (1996). S 43.

²⁵ Die Verfasserin ist der Ansicht, dass dies im Einzelfall jedoch empirisch untersucht werden müsste.

miteinander verbundene Funktionen fest: 1) Orientierung in der Umwelt²⁶, d. .h. die Einordnung in den eigenen Sinnhorizont²⁷, 2) die Anpassung an die Umwelt, also das Abgleichen des eigenen Urteils mit dem Umfeld und seinen Konventionen und 3) die Selbstbehauptung²⁸, ein Aspekt, der deutlich auf die Möglichkeit verweist, dass sich literarische Wertung auch als Instrument der Positionierung im literarischen Feld und Festigung einer kulturellen Deutungshoheit, zur Generierung symbolischen Kapitals eignet.

Die immer stärker zu beobachtende Pluralisierung von Wertmaßstäben, das kritische Hinterfragen von Konventionen und das Bewusstsein eines nur noch relativen Wissens erschwert jedoch einen breiteren Konsens über *axiologische Werte*. Es ließe sich insofern zeitdiagnostisch fragen, ob der Anteil rein subjektiver Wertungen angesichts dieses schwindenden Konsens‘ zunimmt. Auf den ersten Blick mag dies in Anbetracht der flutartigen Wucht von Amazon-Rezensionen, Literaturbesprechungen in Blogs, der Herausbildung von interessegeleiteten Internetforen und der wachsenden und sichtbaren Teilnahme unprofessioneller Akteure am öffentlichen kulturellen Wertungsdiskurs durchaus so wirken. Jedoch scheint es vielmehr so zu sein, dass sich die Bedingungen öffentlicher Wertungsäußerung maßgeblich verändert haben. Es existiert nicht nur ein schier unüberschaubarer Massenmarkt literarischer Erzeugnisse, sondern auch die Zugänge zu öffentlichen Verbreitungsorten (Stichwort Internet) sind proportional dazu endlos geworden. Diese phänomenologische Feststellung muss hingegen nicht dazu führen, die Existenz *axiologischer Werte* in Gefahr zu sehen oder in Zweifel zu ziehen, da erstens die Gegebenheiten des WWW einen direkten Austausch über die Wertungen ermöglichen, also nicht etwa jede Wertungshandlung vereinzelt, subjektiv und unkorrigiert lassen, sondern im Gegenteil eine wesentlich stärkere und unmittelbarere Dialogizität auch über die angesetzten Kriterien der Bewertung ermöglichen. Ganz im Sinne der Sozialanthropologie bilden sich auf diesem Wege häufig Gruppierungen, die sich wieder begrenzt für eine bestimmte Ausrichtung von Literatur interessieren und diesem Interesse gemäß auch *axiologische Werte* herausbilden, die sie innerhalb ihrer speziellen Foren als Maßstab an die Bewertung literarischer Erzeugnisse anlegen. Der m. E. wesentlichste Unterschied besteht darin, dass der öffentliche Wertungsmarkt auf diese Weise unübersichtlicher wird, insofern

²⁶ Vgl. Heydebrand/Winko (1996). S. 54.

²⁷ Vgl. Neuhaus (2009). S. 154.

²⁸ Vgl. Heydebrand/Winko (1996). S. 54.

eine gezieltere, möglicherweise speziellere Untersuchung auf Gruppen, ihre Interessen und die von ihnen im Kleinen konventionalisierten Werte zur Orientierung erforderlich ist. Zweitens ist diese Diversität wahrscheinlich erstmals durch die veränderten medialen Zugänge und Möglichkeiten öffentlich so deutlich sichtbar. Es soll zwar nicht in Abrede gestellt werden, dass zeitgleich eine Aufweichung eines bildungsbürgerlichen Kanons zu konstatieren ist, jedoch bedeutet diese nicht zwangsläufig eine Auflösung von Werten, sondern eine Veränderung der Möglichkeiten und Bedingungen ihrer öffentlichen Äußerung. War literaturkritische Wertung ursprünglich in die beiden Bereiche öffentliche Wertungsäußerung als Teil des literarischen Feldes (und damit wirksam im öffentlichen Raum) und private Wertungsäußerung als subjektive Handlung unterscheidbar, so dringen nun zunehmend die privaten Äußerungen in den öffentlichen Raum vor und stehen dort neben den ja immer noch in großer Zahl existierenden Bewertungen im Feuilleton. Es müsste daher weniger untersucht werden, ob *axiologische Werte* nicht mehr konsensfähig sind und insofern immer stärker einer attributiven Wandlung unterliegen, sondern vielmehr, welche Funktionen Wertungshandlungen im öffentlichen Raum zukommen, wenn sie einer professionellen Basis entbehren und wie sich dadurch auch die Form der Wertungshandlung verändert, zumal der reale Einfluss von literarischer Kritik auf das Verhalten von Konsumenten bisher nur im Einzelfall (literarisches Quartett) sichtbar gemacht werden konnte und daher häufig in Zweifel gezogen wird.

Eine wichtige Frage, die in diesem Feld sicher ebenfalls mit Gewinn zu stellen wäre, ist die nach der Opposition von *autonom-ästhetischen* und *heteronom-ästhetischen* Bewertungshandlungen, die zugleich die Frage nach der Moral im Wertungskontext streift. Fragt man nach dem Maßstab, der Bewertungen zugrunde liegt, so trifft man häufig auf die auch von Heydebrand und Winko konstatierte Implikation, dass eine Bewertung des literarischen Textes nach seinen eigenen Regeln, dies bedeutet meist nach ästhetisch-formalen Kriterien, derjenigen nach den heteronom-ästhetischen überlegen sei. Diese Annahme muss hingegen ebenfalls genau hinterfragt werden, impliziert sie doch ihrerseits einen Maßstab zur Bewertung von literarischer Kritik. Zugleich zeigt die Praxis, solange sie existiert, also wohl von Anbeginn eines öffentlichen, kulturellen Marktes, dass Wertungshandlungen sich selten bis niemals an die Forderung intersubjektiv plausibilisierbarer Maßstäbe halten, sich gar stets nur auf Textfunktionen oder ausschließlich auf formale Kriterien stützen, sondern

darüber hinaus häufig moralische Urteile fällen, die vielleicht mittelbar mit den Funktionen des Textes zusammenhängen, die Regeln des Textes gar nicht in den Blick nehmen oder gar den Text zum Anlass nehmen, die Persönlichkeit des Autors und die Geisteshaltung der Figuren zu kommentieren. Der Maßstab solcher Wertungshandlungen liegt eindeutig außerhalb seines literarischen Gegenstands, lässt sich nicht nach den Regeln und Traditionen einer Ästhetik, auch nicht einer Kunst-Autonomie verstehen, allerhöchstens in Opposition zu ihr. Dennoch entfalten auch diese an außerliterarischen Maßstäben orientierten „moralischen Werturteile“ genauso eine öffentlich-diskursive Wirkung wie die formal-ästhetischen. Sie sind insofern unterschiedslos im Kontext einer sozioliterarischen Studie zu berücksichtigen, umso mehr, da diese Durchsetzung von Wertungshandlungen in der Praxis häufig zu finden ist und auch die englischsprachigen Wertungen zu Erzählungen E.T.A. Hoffmanns betrifft. Ein systematisch orientierender Überblick soll daher auch zum Thema Wertungsmoral gegeben werden.

Sabine Buck versucht in ihrer Dissertation „Literatur als moralfreier Raum? Zur zeitgenössischen Wertungspraxis deutschsprachiger Literaturkritik“²⁹ die Schwierigkeiten der Vermischung von literaturkritischen mit moralischen Urteilen einzuordnen, indem sie empirisch einige zeitgenössische Urteilsfälle in den Blick nimmt, ebenso wie diese Arbeit den „Rezeptionsfall Hoffmann“ untersucht. Dabei stützt sich Buck bei der Einordnung dessen, was Werte überhaupt ausmacht, weitgehend auf die gerade beschriebenen systematischen Kategorien von Heydebrand und Winko, in deren schematischer Übersicht über axiologische Werte die moralischen Maßstäbe in die Kategorie der inhaltlichen axiologischen Werte eingeordnet zu finden sind³⁰. Die Erklärung, „Moralität“ könne mit „unterschiedlichen weltanschaulichen Annahmen oder philosophischen Theorien verbunden sein und damit auch Unterschiedliches besagen“³¹ ist dabei in ihrer unspezifischen Knappheit insofern enttäuschend, als sie so nicht ohne Weiteres zu einer operationalisierbaren Größe wird. Gleichzeitig verweist aber eben diese Oberflächlichkeit auf das schon beschriebene Problem der multiplen Kontextabhängigkeit von Werten und Wertmaßstäben. Jede Untersuchung solcher Maßstäbe, insbesondere eine empirische, muss deshalb zwingend konkret auf die für

²⁹ Sabine Buck: Literatur als moralfreier Raum? Zur zeitgenössischen Wertungspraxis deutschsprachiger Literaturkritik. Paderborn 2011. Zugl. Göttingen Univ. Diss. 2010.

³⁰ Vgl. Heydebrand/Winko (1996). S. 114f.

³¹ Heydebrand/Winko (1996). S. 120.

den jeweiligen Untersuchungsgegenstand relevanten Kontextgegebenheiten verweisen oder aber die methodische Basis erneut reflektieren.

Sabine Bucks Reflexion glänzt dabei dadurch, dass sie eben nicht nur auf zeitgenössische Fälle aufmerksam macht oder die aktuellen Dimensionen von Literaturkritik in den Blick nimmt, sondern sich ihrer Fragestellung von einem historischen Kritikproblem aus nähert, wodurch es möglich wird, ihre Reflexionen nicht nur auf die zeitgenössischen Beispiele, sondern auch auf historische anzuwenden. Buck macht nämlich darauf aufmerksam, dass mit dem Anspruch an Literaturkritik nicht selten die Forderung nach der intersubjektiven Plausibilisierung von Werturteilen und ihren Kriterien einhergeht, die ja gerade durch die Forderung der ästhetik-bezogenen Objektivität suggeriert, dass diese Forderung angesichts einer gängigen und andersartigen Praxis notwendig ist³². Ebenso wie die hier vorliegende kommt auch die Arbeit Bucks zu dem Schluss, dass Wertungen immer ein soziales Phänomen sind, das insofern nicht kontextunabhängig betrachtet werden kann. Vielmehr erfordert die Untersuchung von Werturteilen sowohl eine systematische Sichtbarmachung dessen, was literaturkritische Wertung ausmacht, als auch eine Präzisierung der wertungs- und handlungsrelevanten Wertungskontexte. In dieser Hinsicht ist eine Arbeit über literaturkritische Wertungsprozesse immer auch mit einer literatursoziologischen Dimension versehen. Buck legitimiert ihre Analyse der gegenwärtigen Wertungspraxis unter anderem aus der spätestens seit der Postmoderne verbreiteten Diagnose eines allgemeinen Werteverlustes³³, auch wenn sie eine Untersuchung dieses Postulates für eine zu umfangreiche Aufgabe hält³⁴. Wird ein solcher Werteverlust behauptet, so ergibt sich daraus eine aktualisierte Definition von Wissen innerhalb einer Wissensgesellschaft. Wissen ist nicht Träger eines objektiv wahren Inhalts, sondern ein soziales Konstrukt, das kontextabhängig immer wieder aktualisiert werden muss. Das Bewusstsein der Akteure der Wissensgesellschaft ist vom Umstand der ständigen Möglichkeit der Faktenrevision insofern beeinflusst, als sich daraus eine Verunsicherung über die Belastbarkeit von Informationen und Informationskanälen ergibt. In aktuellen Entwicklungen in den sozialen Medien lässt sich, da sich hier trotz aller Relativierungen durch filternde Algorithmen und die vielbeschworene Filterblase theoretisch immer noch die heterogensten öffentlichen Informationsdistributoren und die dazugehörigen

³² Vgl. Buck (2011). S. 9f.

³³ Vgl. Buck (2011). S. 22f.

³⁴ Vgl. Buck (2011). S. 24f.

Meinungskommentare ihren Ort haben, das Bewusstsein um die Relativität jedweder Information am anschaulichsten ablesen. Eine für die Gegenwart deshalb notwendig und relevant zu stellende Frage ist die nach der Funktionsweise und dem Rahmen von literaturkritischer Wertung im Angesicht des vermeintlich totalen Wissensrelativismus und Wertpluralismus. Empirische Untersuchungen der bestehenden Wertungspraxis lassen nämlich gerade wegen der sich daraus ergebenden Aufschlüsse über *axiologische* und *attributive Werte* Rückschlüsse auf den status quo eines verbleibenden Wertekanons (zumindest für bestimmte Gruppierungen) zu. So lässt sich die These des Wertverlustes aktualisieren oder ggf. modifizieren. Wie funktioniert (moralische) Wertung angesichts einer Pluralität gleichberechtigt nebeneinander stehender Handlungs- und Bewertungsoptionen? Wie subjektiv kann in einem solchen Umfeld literaturkritische Wertung nur noch ausfallen?³⁵ Und lassen sich überhaupt noch Wertungsprinzipien außerhalb einer subjektiven Bewertungspraxis ausmachen?

Angesichts dieser Fragen lenkt Buck den Blick auf eine moralische Praxis der Bewertung, deren Wurzeln sie bereits in der traditionsreichen philosophischen und philologischen Diskussion um das Verhältnis von Ethik und Ästhetik bzw. Ethik und Literatur verortet³⁶. Hier interessiert genauer die Frage nach dem ethischen Nutzen von Literatur selbst und umgekehrt nach den Auswirkungen normativer Grundsätze auf die Literatur. In das gleiche Feld ordnet Buck die Diskussionen zur Kanonisierung ein, die sie, ebenso wie diese Arbeit, als unbedingt zugehörig zum Prozess der Wertung betrachtet. Wenn untersucht wird, auf welche Weise sich literaturkritische Urteile durchsetzen und aus welchen Gründen, dann leitet sich in der Konsequenz unmittelbar die Frage danach ab, welcher Autor oder Text aus welchen Gründen noch als lesenswert für weitere Generationen erscheint. Beiden Prozessen ist gemeinsam, dass sie einordnend und wertend tätig werden, beiden Verfahren liegen *axiologische Werte* zugrunde.

Diese Werte werden von Buck im Rückgriff auf Heydebrand und Winko definiert, ergänzt um Hinweise wie, dass es sich bei dieser Art der Wertedefinition nicht um eine essentialistische Definition handelt, die dem Gegenstand Literatur selbst zugesteht, aus sich selbst heraus einen Wert oder mehrere zu besitzen, sondern um eine konstruktivistische, die Wertungshandlungen soziologisch als Teil gesellschaftlicher und kontextabhängiger Handlungen versteht. Begründet wird

³⁵ Vgl. Buck (2011). S. 22f.

³⁶ Vgl. Buck (2011). S. 10.f.

dieses konstruktivistische Verständnis plausibel damit, dass es ansonsten möglich sein müsste, über alle Zeiten gültige Kataloge von Wertungsmaßstäben und den Werten der Objekte aufzustellen. Die Praxis zeigt, dass dies nicht möglich ist, sondern dass sich die Ansichten von Literatur in stetigem Wandel befinden, dass zudem über ihren jeweiligen Wert trefflich gestritten werden kann und gestritten wird³⁷. Die zeitweilig zu beobachtende Übereinstimmung von Werturteilen bzw. die zeitweise übereinstimmenden Wertzuordnungen seitens der Literaturexperten lassen sich laut Buck nicht als objektive Werte der Objekte, sondern als intersubjektiv geteilte und historisch bzw. kontextabhängig wandelbare Werte im Sinne des Konstruktivismus bestimmen³⁸, auch wenn festzuhalten ist, dass einzelne dieser intersubjektiv geteilten Werte einen solchen „Grad der sozialen Durchsetzung“ haben, dass sie „wahrgenommen werden, als hätten sie einen ‘Anspruch auf Objektivität’“³⁹.

Geht es nun jedoch allein um den Anteil an moralisch orientierten Werturteilen über Literatur, wird schnell, auch bei Buck, ersichtlich, dass bereits die Begriffsbestimmung des Terminus „Moral“ oder „Ethik“ angesichts der Vielzahl der existierenden Moraltheorien schwer fällt. Buck weist darauf hin, dass aber ein moralisches Urteil und seine Beschreibung bereits von der zugrunde gelegten Moraltheorie abhängig seien und erläutert in diesem Zusammenhang exemplarisch die Unterschiede zwischen Utilitarismus und christlicher Ethik.⁴⁰ Dabei wird schnell deutlich, dass moraltheoretische Überlegungen für einen operationalisierbaren Begriff innerhalb der Literaturkritik unbrauchbar sind. Dies ist einerseits der Fall, weil Kritiken in der Regel nicht ihre moraltheoretische Ausrichtung benennen und zweitens, weil die aus der Kritik ggf. empirisch ableitbaren ethischen Feinheiten so zahlreich sein dürften wie die subjektiven Positionen der Kritiker selbst. Drittens stellt sich in der empirischen Analyse heraus, dass moralbezogene Wertungen nicht selten mit anderen verwoben vorliegen und sich auf ein großes Spektrum von Gegenständen innerhalb und außerhalb eines Textes beziehen können⁴¹. Eine Einordnung der konkreten moraltheoretischen Position mag für einen Einzelfall relevant sein, nämlich dann, wenn es um eine individuelle Kritikerdarstellung und

³⁷ Vgl. Buck (2011). S. 28ff.

³⁸ Vgl. Buck (2011). S. 31f.

³⁹ Buck (2011). S. 33.

⁴⁰ Vgl. Buck (2011). S. 61f.

⁴¹ Buck stellt am Ende ihrer empirischen Analyse eine Modellübersicht der Kontexte moralbezogener und moralgeleiteter Wertungen auf, auf die hier nicht im Detail eingegangen kann. Die Übersicht ist aber nachzulesen bei Buck. S. 260f.

den Verweis auf einen gesellschaftlichen Kontext, dem er sich zugehörig fühlt oder der sich durch die Kritik zeigt, geht. Eine übergreifende Darstellung moralischer Kritik muss jedoch zuallererst fragen, was überhaupt als moralische Wertung identifiziert werden kann. In einem äußerst allgemeinen Sinne fasst Buck unter den Begriff der Moral die Summe der „Regeln des normativen Guten [...], denen innerhalb einer sozialen Gemeinschaft eine besondere Verbindlichkeit zugeschrieben wird“⁴²; sie präzisiert diese Formel jedoch weiter, indem sie auf die Handlungsbezogenheit des Moralischen verweist.⁴³ Der Terminus „Moral“ bezeichnet so in einem normativen Sinne sozial konsensfähige Handlungen einer Gemeinschaft oder die Abweichung davon. Nahezu kantianisch hält Buck fest, dass sie unter den gleichbedeutend verwendeten Begriffen *Ethik* und *Moral*

die Summe der intersubjektiv geteilten handlungsbezogenen Werte und Normen des zwischenmenschlichen Zusammenlebens [verstehen will], denen im Gegensatz zu zweckrationalen Handlungsregeln eine universale und kategorische Gültigkeit zugeschrieben [Hervorhebung S.B.] wird.⁴⁴

Moralische literaturkritische Wertung nehme dementsprechend auf ebendieses Feld Bezug, indem sie die von ihr bewerteten Objekte (das können auch Personen oder Institutionen sein) als moralisch gut oder schlecht kennzeichne.⁴⁵ Buck weist darauf hin, dass auch diese Erläuterung noch abstrakt bleibe und kündigt an, die Definition der Begriffsfelder anhand ihrer empirischen Untersuchungen auszuweiten.

Dies scheint durchaus sinnvoll, erweist sich doch die Praxis als äußerst heterogen. Ebenso wenig wie in literaturkritischen Wertungstexten explizit allgemeine Wertungsmaßstäbe benannt werden, erfolgt eine genaue Kennzeichnung moralischer Ansätze, die ja nach Heydebrand und Winko ebenfalls zu den *axiologischen Werten* zu rechnen sind. Eine empirische Untersuchung muss deshalb das Spektrum der Wertungen in den Blick nehmen, in dem Wertungen nicht (allein) anhand formaler Kriterien erfolgen, sondern auf inhaltlicher Ebene das zu bewertende Objekt und seinen Erzeuger in Bezug zu dem oben genannten gesellschaftlichen Bezugsrahmen konventionell anerkannter Handlungsmaßstäbe gesetzt werden. Es ergibt sich daraus zwangsläufig, auch für Buck, die Notwendigkeit der Unterscheidung zwischen formalen und ethischen Maßstäben. Bei Buck findet sich deshalb eine dort im Einzelnen nachzulesende⁴⁶ Auseinandersetzung über das jahrhundertalte Verhältnis

⁴² Buck (2011). S. 67.

⁴³ Vgl. Buck (2011). S. 68.

⁴⁴ Buck (2011). S. 69.

⁴⁵ Vgl. Buck (2011). S. 70.

⁴⁶ Vgl. hier besonders: Buck (2011). S. 72-74 und S. 86-114.

von Ethik und Ästhetik, für das ihr insbesondere zu gelten scheint, dass Argumente der Ästhetik denjenigen der Moralität innerhalb der Wertung von Literatur gegenüber gestellt werden. Unabhängig von der, wie die nach der Definition von „Moral“, ebenso weitreichenden Frage nach dem Wesen von „Ästhetik“ beziehen sich nach den empirischen Befunden Bucks die „ästhetikgeleiteten“ Anteile von Wertungen insbesondere auf die formale Darstellungsebene von literarischen Texten, d. h. es werden Merkmale wie Handlungsstringenz, sprachliche Gestaltung, Stil, Rhythmik und Metrik bewertet, während sich die „moralischen“ Wertungsanteile notwendig mit der inhaltlichen Ebene und der Anlage der Figurencharakteristik innerhalb des Textes bzw. den vermeintlich daraus abzuleitenden Eigenarten des Autors beschäftigen. Sie weist darauf hin, dass auch die „ästhetischen“ Wertmaßstäbe selten seitens der Kritiker im Einzelnen expliziert würden, so dass sich auch im Feld der „ästhetischen“ Kriterien Unschärfen ergäben. Insbesondere bleibe dabei auch undeutlich, wie die „ästhetische“ Einschätzung eines Kritikers nach dem Schritt der Merkmalsidentifikation im Werk zu dem Urteil „gut“ oder „schlecht“ gelange.⁴⁷

Buck entschließt sich, dem unscharfen Verhältnis von Ethik und Ästhetik auf der Basis der Annahme nachzugehen, dass das in der Antike und bis ins 18. Jahrhundert hinein noch als Einheit betrachtete Gute und Schöne, ab dem 18. Jahrhundert eine Ablösung voneinander erfahren habe, die sich an der Entstehung einer Vorstellung von der Schönheit des Erhabenen oder der Schönheit des Bösen zeige und spätestens in der Überhöhung des Ästhetischen in den Wertungen um 1900 seinen endgültigen Niederschlag gefunden habe.⁴⁸ Als soziokulturelle Begründung dient ihr einerseits die äußerst wirksame und verbreitete Rezeption einzelner ästhetischer Theorien wie der Immanuel Kants und die mögliche Gegenbewegung zur bürgerlichen Fixierung auf die Frage nach dem materiellen oder funktionalen Nutzen aller gesellschaftlichen Phänomene.⁴⁹ Die Forderung einer Kunstautonomie sei des Weiteren auf die zunehmende Loslösung der Kunst von gesellschaftlichen und finanziellen

⁴⁷ An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass sowohl Heydebrand und Winko, als auch Buck mit dem Begriff der „Werthaltigkeit“ operieren. Diese Kategorie meint aber anders als anzunehmen eben nicht bereits eine positive Wertzuschreibung, sondern die grundsätzliche Feststellung eines konkreten Merkmals in einem Werk aufgrund eines *axiologischen Wertmaßstabs*. Es ist also vielmehr die Feststellung gemeint, dass ein bestimmter *axiologischer Wert* auf ein Werk sinnvoll anwendbar ist, weil es relevante Einzelmerkmale ausweist, die diesem Maßstab zugeordnet werden können. Eine Entscheidung darüber, ob das Werk aufgrund dieser Entsprechung als positiv oder negativ bzw. als gelungen oder misslungen qualifiziert wird, ist mit dem Terminus „Werthaltigkeit“ noch nicht getroffen.

⁴⁸ Vgl. Buck (2011). S. 90.

⁴⁹ Vgl. ebd.

Abhängigkeitsverhältnissen zurückzuführen. Bei ihrer Sammeldarstellung von Argumenten für einen autonomieästhetischen Wandel greift Buck auf eine Reihe wissenschaftlicher Gewährsleute zurück, auf die hier im Einzelnen nicht eingegangen werden soll, lassen sich gängige Argumente der von ihr beschriebenen Entwicklung doch dort und auch in gängigen Handbüchern zur Romantik und europäischen Romantik mühelos nachlesen. Festzuhalten bleibt, dass die Darstellung über die historische Entwicklung des Begriffs der „Kunstaonomie“ sich nicht auf die Darstellung tatsächlicher einzelner Positionen erstreckt, sondern im Sinne eines Überblicks die von der Forschung festgestellten Tendenzen referiert. Dieses Vorgehen scheint für Bucks Zwecke angemessen, da sie sich vor allem mit zeitgenössischen Wertungsmustern auseinandersetzt. Für sie ist es lohnender, das Panorama der aktuellen Kritikdiskussion nachzuzeichnen, das Historische dient eher als Folie. Die Zusammenstellung historischer Positionen und die daraus möglicherweise abzuleitende Entwicklung der Kunstaonomie, die sie hier voraussetzt, wäre zudem eine separate, neue und äußerst umfangreiche Arbeit für sich.

Von entscheidender Bedeutung für ein Verständnis moralischer Bewertungen ist aber Bucks Hinweis auf die Separation der beiden Begriffe „ethisch“ und „ästhetisch“ und der dafür avisierte Zeitpunkt: das 18. Jahrhundert. Für die englische Rezeption Hoffmanns, die erst posthum, konkret ab 1824, einsetzt, kann also eine bereits erfolgte Trennung dieser Sphären vorausgesetzt werden, da sich zu diesem Zeitpunkt die Theorien Kants zur Ästhetik und die seiner Adepten schon weit in Europa verbreitet hatten. Auch in England, wo keine äquivalente Entwicklung zum Deutschen Idealismus stattfindet und eine starke Skepsis gegenüber fremden Einflüssen herrscht, können die Schriften Kants und eine Auseinandersetzung damit, insbesondere durch Thomas Carlyle, bis in die 1830er Jahre hinein als bekannt gelten, wenn nicht im Detail, so doch als ein philosophisches Kontinuum, in dem grundsätzliche Kategorien angewendet werden.⁵⁰ Eine Detailanalyse der englischen Rezeption deutscher „Idealisten“ kann an dieser Stelle nicht bewerkstelligt werden. Die Frage ist jedoch, ob dies unbedingt notwendig wäre, da vielmehr zu bedenken ist, ob nicht der Begriff des „Ethischen“ als das voraufklärerisch Zweckgebundene der Literatur als Konzept zu eng gefasst ist und zudem ein Verständnis von Kunstaonomie voraussetzt, das das Zweckfreie der Kunst als reines *l'art pour l'art*

⁵⁰ Vgl. René Wellek: Kant in England (1793-1838). Princeton (CA) 1931.

interpretiert. Hingegen verfolgt Kunst auch nachaufklärerisch in Deutschland sehr wohl noch einen „Zweck“ oder mehrere „Zwecke“, sie ist sogar höchster Zweck an sich. Zu diesem Begriff gibt es so raumgreifende Analysen und Auslegungen von unzähligen im kulturellen Feld Tätigen, dass es unmöglich ist, ihnen allen nachzugehen. Diese Vielfalt verweist jedoch Bucks vereinfachte Kategorien und Zuschreibungen, die sie in Anlehnung an Heydebrand und Winko bildet, auf ihren schematischen Platz. Allein einzelne Vorstellungen vom höchsten und edelsten Zweck der Kunst an sich in der Sichtweise um 1800 vermögen dies deutlich zu machen: Kunst konnte, bar jeder gesellschaftspolitischen Verpflichtung, zur Erlöserkunst stilisiert werden. Schillers Gedanken „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“ von 1795⁵¹ stellen, in der Tradition Kants stehend, nicht weniger als ein Programm zur Erziehung des Menschengeschlechts durch den ästhetischen Genuss auf, das also sensualistische Grundgedanken in ein autonomes, aber nicht wirkungsfreies Kunstkonzept integriert. Frühe Romantiker formulieren in den Athenäumsfragmenten die Idee der progressiven Universalpoesie, Kunst kann quasi-religiöse Funktionen übernehmen (vgl. z. B. Wackenroder und Tiecks „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“), der Künstler wird, so beispielsweise von August Wilhelm Schlegel, als Mediator zwischen Irdischem und Transzendtem gedacht. Diese Überlegungen sind zwar einerseits nur im Rahmen einer völlig freien Beschäftigung mit Kunst und Literatur zu verstehen, die nicht das Lied eines politischen oder gesellschaftlichen Zweckes singen muss, die nicht auf eine Ideologie verpflichtet ist, sie entbindet Kunst aber nicht grundsätzlich von ihrer *Ver-bindung* mit menschlichen Zwecken. Sie ist einem höheren Zweck verpflichtet, der transnational, transzendental und überzeitlich sichtbar und wirksam sein soll und im Idealfall dem Einzelnen den Zugang zur universalen Harmonie ermöglicht. Diese programmatische Vorstellung, die insbesondere in den theoretischen Schriften der Frühromantiker zum Ausdruck kommt, ist natürlich vergeblich an der sowohl literarischen, wie auch sonstigen Realität gemessen worden. Dennoch liegt ihr Reiz gerade in der Idee begründet, das Ästhetische könne eine den Menschen und dadurch auch die Gesellschaft zum Besseren wendende Wirkung ausüben, selbst wenn der Prozess des künstlerischen

⁵¹ Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. von Otto Dann (u. a.). Bd. 8: Theoretische Schriften. Hrsg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarb. von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer. Frankfurt a. M. 1992 (= DKV 78). S. 556-676.

Schaffens und die Kunstrezeption selbst nie dieses Ideal erreichen, sondern lediglich immer wieder anstreben können. Zudem kann den Frühromantikern und auch einigen künstlerisch Tätigen wie z. B. Ludwig Tieck und E.T.A. Hoffmann nicht der Vorwurf gemacht werden, nicht auch das Gefährvolle des gesetzten Ideals bedacht und in literarischen Texten umgesetzt zu haben. Darauf wird an späterer Stelle noch ausführlicher Bezug genommen werden.

Festzuhalten bleibt hier, dass die von Sabine Buck und vielen anderen anhand theoretischer Diskurse und empirischer literaturkritischer Praxis nachvollzogene „Opposition“ von ethischer und ästhetischer Wertung auch an der als programmatisch für diese Spaltung markierten Grenze, dem 18. Jahrhundert, nicht mehr in der Weise festhalten lässt, in der dies Buck zunächst tut. Richtig ist zwar, dass sich eine zunehmende Ablösung der Literatur aus der Abhängigkeit von gesellschaftlichen Funktionen im Sinne einer ideologischen, formalen und inhaltlichen Bindung konstatieren lässt. Jedoch führt diese nicht zwangsläufig, und sicher noch nicht für den Beginn des 19. Jahrhunderts, den hier relevanten Zeitraum, zu einer Trennung der Literatur von jeder Art von gesellschaftsrelevanter Funktion. Eine solche Sichtweise ist verkürzend und scheint sich, so folgert letztlich auch Buck, in dieser Verkürzung bis in die heutige Theorie und Praxis der literaturkritischen Wertung erhalten zu haben, für die sie nachzeichnen kann, dass autonomieästhetische Postulate häufig zur Abgrenzung von einer als nachrangig betrachteten moralischen, i. e. hier zweckgebundenen, Bewertungspraxis genutzt werden.⁵² Für die literaturkritische Wertung der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns muss überprüft werden, in welchem Verhältnis formal-ästhetische Anforderungen und moralische Kritik einander ggf. gegenüberstehen. Die Kritik kann in ihrer Bewertung sichtbar machen, welchen poetologisch-ästhetischen Standpunkt der Kritiker ansetzt und vielleicht selbst vertritt und auch, welche Anforderungen der Kritiker an die Funktion von Literatur hat, seien sie moralischer, zweckgebundener oder sonstiger Art. Das Verhältnis von künstlerischer und gesellschaftlicher Anforderung zu einem bestimmten Zeitpunkt und für einen bestimmten Kritiker lässt sich mithin nicht allein durch die Analyse theoretischer Schriften und Briefe von Autoren, sondern auch maßgeblich durch die Analyse literaturkritischer Schriften bestimmen. Für einen solchen Abgleich ist allerdings eine vorherige Bestimmung des poetologischen Standpunkts des beurteilten Werkes notwendig, da sich aus der

⁵² Vgl. Buck (2011). S. 380ff.

Differenz von literarischem Werk und seiner Kritik unter Umständen auch ablesen lässt, ob unterschiedliche poetologische Vorstellungen aufeinander treffen und produktiv gemacht werden, im Sinne einer tatsächlich den Standpunkt des Kritikers beeinflussenden Modifikation oder im Sinne einer konfrontativen Auseinandersetzung mit dem Fremden, das ggf. auch abgelehnt werden kann.

1.2.2 Die historische Dependenz literarischer Kritik: Der Beginn des 19. Jahrhunderts als historischer Ort der Kritik an Hoffmann

Die Frage nach dem jeweiligen zeitgenössischen Kontext der Kritik muss eine Reihe von Faktoren berücksichtigen: zum einen ist relevant, welche Akteure am Prozess der Kritik beteiligt sind, da ihre Gruppenzugehörigkeit auch etwas über die Denkweisen verrät, die ihre Kritik bestimmt. Zum anderen müssen die gängigen Gepflogenheiten oder Theorien, die für die Äußerung von Kritik gelten, genauer betrachtet werden, da die Art, der Umfang und die Zielsetzung der Kritik maßgeblich davon bestimmt sein können. Und schließlich spielt auch der materielle Kontext, in dem sich eine kritische Äußerung bewegt, für ihre Form und ihren Anspruch eine entscheidende Rolle.

Es deutet sich hier bereits an, dass der historische Kontext literarischer Kritik insbesondere jene Aspekte aufruft, die von einer Geschichte der Literaturkritik zu erwarten wären. Wer sind die Kritiker und was ist ihre jeweilige Funktion? Welche Vorstellung verbindet sich zu diesem historischen Zeitpunkt mit der Kritik bzw. welche theoretischen Ansprüche an eine literarische Kritik bestehen? Wo erscheint Kritik und wer liest sie? Welcher Einfluss kann insofern von einer Kritik ausgeübt werden und auf wen?

Eine Geschichte der Literaturkritik ist jedoch, wie schon zahlreiche Forscher festgehalten haben, nicht einfach zu bewerkstelligen⁵³. Sie ist bereits, wenn sie auf einen einzelnen Kulturraum bezogen wird, genau der einen Schwierigkeit ausgesetzt, die auf der anderen Seite die Kritik zu einem so lohnenden Forschungsbereich macht: Sie enthält eine Vielzahl geistes- und ideengeschichtlicher Komponenten, ohne die keine Bewertung auskommt und steht daher in großer Nähe zu anderen

⁵³ Vgl. etwa bereits den frühen Versuch René Welleks, eine mehrbändige Geschichte der Literaturkritik zu verfassen. Er vollendete diesen vierbändigen Versuch zwar kenntnisreich. Das Resultat offenbart jedoch nahezu programmatisch die Schwierigkeiten, die Wellek schon im Vorwort selbst benennt. Er unterscheidet hier noch eindeutig zwischen Literaturtheorie, Literaturgeschichte und Literaturkritik, wohl auch, um den Gegenstand zu begrenzen, sieht aber wie im englischen Sprachraum die Funktion von Literaturwissenschaft und Literaturkritik noch eng verknüpft.

literaturgeschichtlichen Abhandlungen. Dies wirft die Frage auf, ob eine unabhängige Darstellung einer Geschichte von Literaturkritik überhaupt sinnvoll ist. Diese Frage stellt sich mit noch größerer Dringlichkeit, wenn der Blick nicht nur auf eine deutsche Literaturkritik gerichtet ist, sondern ein internationaler Überblick versucht wird. Die historische Entwicklung der deutschen Literaturkritik unterscheidet sich nämlich durch eine Ausdifferenzierung der Institutionen Literatur, Kritik und Philologie während des 19. Jahrhunderts und der damit notwendig verbundenen gegenseitigen Abgrenzung voneinander. „Kritik unterliegt“, so Sascha Michel, „bestimmten intersubjektiven Begründungspflichten – das unterscheidet sie von Literatur; und sie muss als journalistische Praxis, die sich nicht nur an Experten richtet, bestimmte Service- und Unterhaltungsfunktionen erfüllen – das unterscheidet sie von Theorie und Wissenschaft.“⁵⁴ Insofern ließe sich annehmen, dass zumindest die Darstellung einer deutschen Literaturkritikgeschichte leichter fallen sollte, gerade weil hier so deutliche Abgrenzungen zu anderen Disziplinen kultiviert wurden. Andererseits stellt sich auch hier zumindest noch die Frage danach, welche Art von Texten, welche Akteure Eingang in eine Kritikgeschichte finden müssten: Sollen besonders Textformen der Kritik dargestellt werden? Sollen Rezensionen erfasst werden, einzelne Urteile? Dies erscheint wenig sinnvoll, wenn nicht zugleich ein Eindruck von den Vorstellungen gegeben wird, die zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt darüber herrschen, wie ein literarisches Werk zu bewerten ist, ob also eine Theorie der Kritik zugrunde gelegt wird. Welche Maßstäbe gelten, um ein Werk als besonders ge- oder misslungen auszuweisen? Kann es hier überhaupt eine Art ontologische Werteliste geben?⁵⁵ Soll es darum gehen, ein Werk zu etikettieren? Bemüht sich eine positive Kritik darum, eine Leseempfehlung an die Leser auszusprechen und so die Verbreitung und Bekanntheit eines Autors und seines Werkes zu befördern, so womöglich einen ersten Impuls zu seiner Kanonisierung zu geben?

⁵⁴ Michel (2008). S. 11.

⁵⁵ Dies wäre mit Sabine Buck zu bezweifeln, treten doch kritische Äußerungen erstens selten als deutlich artikulierter Katalog von „Werten“ auf und muss doch zweitens stets überprüft werden, inwieweit die Zuordnung einer Eigenschaft positiv oder negativ besetzt ist. Die Feststellung einer textuellen Eigenschaft an sich stellt noch kein Urteil dar. Erst in der Zuschreibung im Komplementärraum von „gut/schlecht“ entsteht das Urteil. Es ist deshalb kontextabhängig variabel: nicht in jedem Kulturraum und zu jedem historischen Zeitraum oder ausgehend von jedem Kritiker wird die Einordnung einer Werteigenschaft gleich ausfallen. Zu fragen bliebe an anderer Stelle lediglich, ob ein Werk in dem Maße als kanonisch angesehen wird, in dem sich die Einordnung seiner Eigenschaften als wertvoll in relativer Unabhängigkeit von einem Kontext erweist.

Andererseits ist ein historischer Überblick über Literaturkritik gar nicht ohne das dazu notwendige Material denkbar. Die äußerst heterogene Materialfülle allerdings zwingt zur Selektion, soll nicht eine beliebige Geschichte subjektiver Positionen geschrieben werden. Nur eben nach welchen Kriterien? Dieses Dilemma mag dafür verantwortlich sein, dass die Geschichte der Literaturkritik nach René Welleks mehrbändiger Reihe lange Zeit als Gegenstand theoretischer Reflexionen oder als Gegenstand einer irgendwie gearteten Literaturgeschichtsschreibung stark vernachlässigt worden ist. Dies betrifft sowohl die Reflexion in der Literaturkritik selbst⁵⁶, als auch die Literaturkritik als Forschungsgegenstand. Erst in den letzten zwei Jahrzehnten zeichnet sich ein deutliches Interesse zumindest seitens der Forschung ab, die unterschiedlichen Dimensionen von Literaturkritik systematisch theoretisch nachzuzeichnen⁵⁷. Dabei wird insbesondere immer wieder darauf verwiesen, dass dem deutschsprachigen Raum hier eine Sonderrolle zukommt, weil sich schon im 18. Jahrhundert die beiden Bereiche Kritik und Reflexion über Kritik voneinander losgelöst haben. Sind es zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch verstärkt Personen aus dem rein akademischen Umfeld, die überhaupt Kritiken veröffentlichen und dabei in einen Diskurs treten, der noch deutlich von der Idee der „republic of letters“ beeinflusst ist und insofern bürgerlich-private Kontexte von der öffentlichen, akademischen Diskussion ausschließt, so löst sich seit dem Sturm und Drang mit dem Erstarren eines bürgerlichen Bewusstseins diese Trennung schleichend auf. Während der Romantik sind schließlich akademischer Diskurs, künstlerisches Schaffen und die Kritik daran stark miteinander verwoben. Persönlichkeiten wie August Wilhelm Schlegel sind sowohl Professoren als auch Kritiker. Autoren wie Tieck sind Künstler wie auch Kritiker und gemäß der Vorstellungen etwa der Schlegelbrüder ist das Wesen der Kritik auch auf theoretischer Ebene unauflöslich mit der künstlerischen Ebene verwoben. Denn im Zuge der frühromantischen „progressiven Universalpoetik (wird) die Kritik zur Sache der Literatur erklär(t) und

⁵⁶ Vgl. Michel (2008). Vorbemerkung. S. 9.

⁵⁷ Zu nennen wären z. B. Thomas Anz (Hrsg.): Literaturkritik. Geschichte, Theorie, Praxis. 5. Aufl. München 2007., Dominic Berlemann: Wertvolle Werke. Reputation im Literatursystem. Bielefeld 2011. Zugl. Bochum Univ. Diss. 2009., Sabine Buck: Literatur als moralfreier Raum? Zur zeitgenössischen Wertungspraxis deutschsprachiger Literaturkritik. Paderborn 2011. Zugl. Göttingen Univ. Diss. 2010., Uwe Hohendahl: The Institution of Criticism. Ithaca/London 2016., Sascha Michel (Hrsg.): Texte zur Theorie der Literaturkritik. Stuttgart 2008 (= RUB 18549)., Stefan Neuhaus: Literaturvermittlung. Konstanz 2009., Goulimari Pelagia: Literary Criticism and Theory. From Plato to Postcolonialism. London (u. a.) 2015., Edward W. Said: Die Welt, der Text und der Kritiker. Frankfurt a. M. 1997., Nicholas Saul (Hrsg.): Literarische Wertung und Kanonbildung. Würzburg 2007.

jede po(i)tische Tätigkeit, unter die auch die Kritik fällt, mit einem emphatischen Theorie-Anspruch versehen“⁵⁸.

Gerade die Romantik hat aber mit ihrem Beitrag zur der Ausbildung der Nationalphilologien und damit zur Entstehung der Germanistik Anteil an der in Deutschland immer stärker werdenden Ausdifferenzierung der Institutionen, zu der nicht zuletzt auch die Entwicklung eines Feuilleton gehört, das sich sowohl von seinen ursprünglich akademischen Wurzeln als auch von der Literatur abzugrenzen versucht⁵⁹. Sowohl ein historischer Überblick über Literaturkritik als auch eine systematische Beschreibung müssen daher stets deutlich machen, auf welche Entwicklungsstufe der Kritik sie sich beziehen, da sich die Bedingungen und Zielsetzungen von Literaturkritik immer wieder an die aktuellen Bedingungen anpassen. Dementsprechend unterschiedlich sind die Rezensionen aus verschiedenen Zeiträumen der Kritik. Grundsätzlich gibt es daher mehrere Möglichkeiten, sich der Beschreibung und Erfassung literarischer Kritik zu widmen. Eine Sichtung der Forschung macht deutlich, dass sich insbesondere für den deutschsprachigen Raum wenig Umfassendes zur Geschichte der Literaturkritik finden lässt. Im englischsprachigen (und romanischen) Sprachraum stellt sich die Lage anders dar, wobei auch hier schon früh auf die Problematik solcher Unterfangen hingewiesen wird. Was den deutschsprachigen Raum eine solche Sonderstellung einnehmen lässt, ist, so die Forschung⁶⁰, die bereits erläuterte Ausdifferenzierung der Institutionen, die das Feld der Literaturkritik sowohl vom akademischen Kontext als auch von der Literatur selbst zunehmend abgegrenzt hat. Im englischsprachigen Raum hat eine solche Abspaltung nie stattgefunden und ein solch trennendes Bewusstsein auch nicht hervorgerufen: Der Terminus *literary criticism* umfasst hier sowohl die akademische Forschungsdisziplin als auch die Praxis einer publizistischen Literaturkritik aller Akteure des literarischen Feldes.

Soll nun der historische Kontext der Kritik an E.T.A. Hoffmann in England näher bestimmt werden, so erweist sich gerade der Umstand, dass es hier zu Beginn des 19. Jahrhunderts kein abgrenzendes Bewusstsein für die Literaturkritik als Institution gibt, als hinderlich, da sich so kein übergreifender Rahmen für die Kritik beschreiben lässt, es andererseits aber im Rahmen dieser Arbeit unmöglich erscheint, eine kleinteilige Sammlung englischsprachiger Kritik im Allgemeinen auf übergreifende

⁵⁸ Michel (2008). S. 10.

⁵⁹ Vgl. Anz/Baasner (2007) und Sascha Michel (2008).

⁶⁰ Vgl. Michel (2008). S. 9.

Merkmale hin zu untersuchen. Ein wichtiger historischer Kontext für die englischsprachige Kritik an deutschsprachigen Texten zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist aber eindeutig zu bestimmen: Die Übersetzung der Texte erfolgt meist innerhalb von Sammlungen deutschsprachiger Erzählliteratur und dort gesondert in der Zuordnung dieser Texte zum „Romantischen“, einer Kategorie, die zu diesem Zeitpunkt, wie die Vorworte der Sammlungen belegen, als spezifischer Ausdruck deutscher Literatur gewertet wird. Dies ist bereits deshalb von Bedeutung, weil sich so sowohl das „Deutsche“ als auch das „Romantische“ als Termini der nationalen Abgrenzung erweisen. Die Dimension literaturkritischer Wertung, die sich auf die solcherart etikettierten Sammlungen bezieht⁶¹, ist damit im Diskurs nationaler kultureller Abgrenzung zu verorten, in dem die Errungenschaften und Charakteristika der eigenen Literatur dem nun neu auf sie treffenden Fremden der anderen Nation gegenüberstehen. Die attributive Zuordnung von Werteigenschaften, die daraus folgt, ist nicht immer allein auf die ästhetischen Dimensionen des Textes und auch nicht immer auf die Qualität der Übersetzungen bezogen, sondern folgt häufig stereotypen Nationalzuordnungen. Dies muss bei der konkreten Analyse der kritischen Äußerungen stets mitbedacht werden. Und wenn sich aus dieser Beobachtung auch keine als programmatisch zu verstehende Äußerung zu einer Theorie der Kritik in England ableiten lässt, so ist doch zu berücksichtigen, dass sich in der Kritik als Handlung ein Umgang des Eigenen mit dem Fremden ableiten lässt. Ebenso wie in Deutschland und weiten Teilen Europas zu dieser Zeit erfolgt diese konkrete Manifestation des Umgangs mit Kulturgütern der anderen Nationen am häufigsten im Medium der Zeitschriften, die als öffentliches und publikumswirksames Medium der Diskussion einen großen Aufschwung erleben und die Kritik so langsam zu institutionalisieren beginnen.

Während die kritischen Essays und Rezensionen in den Zeitschriften ein analysierbares Zeugnis für den konkreten praktischen Umgang mit fremden Kulturgütern liefern, äußern sich die gleichen Akteure zeitgleich häufig auch

⁶¹ Zu nennen sind Burns, James: *Beauties of German Literature. Selected from Various Authors with Short Biographical Notes.* London 1847.; Carlyle, Thomas: *German Romance. Specimens of its chief authors. With biographical and critical notes. By the translator of Wilhelm Meister, and the author of the life of Schiller. In four volumes. Vol. II: Containing Tieck and Hoffmann.* Edinburgh 1827.; Gillies, Robert Pierce.: *German Tales. Selected from the Works of Hoffmann, de La Motte-Fouqué, Pichler, Kruse, and others. In three volumes.* Edinburgh/London 1826.; Holcraft, Richard: *Tales of Humour and Romance. Selected from Popular German Writers and translated by Richard Holcraft.* London 1826.; Oxenford, J. and C. A Feiling: *Tales from the German. Comprising specimens from the most celebrated authors.* London 1844.; Soane, George: *Specimens of German Romance. Selected and Translated from Various Authors by George Soane. In three volumes.* London 1826.

andernorts (als in Zeitschriften) programmatisch über die alltägliche Praxis, reflektieren sie und leiten daraus übergreifende Gedanken zum Nebeneinander der Sprach- und Kulturräume ab. Ein in dieser Hinsicht wegen seiner großen europäischen Verbreitung und Wirkung darzustellender Denker ist August Wilhelm Schlegel, dessen große Vorlesungszyklen vielfach übersetzt, kommentiert und vermittelt werden und dessen Gedanken sich darüber hinaus, wenn auch bisweilen verkürzt, besonders durch die reiselustige Madame de Staël in viele Länder verbreiten. Seine Position sei an dieser Stelle exemplarisch vorgestellt, weil sie angesichts des Umstandes, dass viele der englischen Kritiken Hoffmanns Erzähltexte als das fremde „Deutsche“ charakterisieren, verdeutlichen hilft, wie der von Schlegel in seinen „Vorlesungen über Dramatische Kunst und Literatur“ erwünschte Umgang des Kritikers mit dem Fremden einen Kontrapunkt ergibt, der erweist, wie weit die Praxis der englischen Kritik an einem „deutschen“ Gegenstand von der in ebendiesem Land reflektierten Theorie entfernt ist.

Die Vorstellung dieser konkreten theoretischen Position folgt dabei dem auch von Sascha Michel in seiner Sammlung theoretischer Schriften zur Literaturkritik angewendeten Verfahren.

August Wilhelm Schlegel über Kritik

Einer der bekanntesten Vertreter literaturtheoretischer Auseinandersetzungen aus dem deutschsprachigen Raum ist August Wilhelm Schlegel, der sich sowohl durch seine rege aktive Tätigkeit als oftmals bissiger literarischer Kritiker als auch durch seine theoretische Beschäftigung mit dem Medium der Kritik auszeichnet. Er soll hier besonders genannt werden, da er wie kaum ein zweiter romantischer Theoretiker mit seinen Schriften und Positionen schon zu Lebzeiten nicht nur in Deutschland, sondern innerhalb ganz Europas weitervermittelt wurde. Im Vordergrund sollen hier seine theoretischen Überlegungen stehen, wie er sie in seinen „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur“, gehalten 1808 in Wien, darlegt⁶². Diese Vorlesungen erschienen bereits 1815 in englischer Übersetzung in London⁶³ und sind eines der Textzeugnisse der deutschen Romantik, das den wachsenden Einfluss deutscher Theorien der Romantik auf das europäische Ausland markiert.

⁶² Schlegel, August Wilhelm: Sämtliche Werke. Hrsg. von Eduard Böcking. Bd. V: Vorlesungen über Dramatische Kunst und Literatur. Erster Theil. Hildesheim/New York 1971.

⁶³ Ders.: A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature. Translated by John Black and A.J.W. Morrison, London: George Bell and Sons 1815; reprinted in 1846, London: H.G. Bohn; revised edition in 1894, reprinted in 1973, New York: AMS Press and 2004, Whitefish, MT: Kessinger.

Die Vorlesungen von 1808 stehen in einem sinnhaften Bezug zu den bereits 1801-1804 in Berlin gehaltenen „Vorlesungen über schöne Kunst und Literatur“, insofern sie sich auf den gleichen, bereits dort in der Einleitung postulierten Literaturbegriff beziehen. Schlegel zieht schon dort eine Bilanz aus den literaturtheoretischen Diskussionen aus dem 18. Jahrhundert, aus Positionen der Aufklärung, genauso wie der Anti-Aufklärung, die auf eine Entbindung der Literatur von einem unmittelbaren gesellschaftspolitischen Nutzen hinausläuft. Literatur steht für sich selbst und dient in erster Linie sich selbst bzw. einem transzendentalen, höheren Zweck. Da dieses Kunstverständnis als Basis des später folgenden Kritikverständnisses bedeutsam ist, da so bereits völlig ausgeschlossen werden kann, Literatur an einem anderen als dem ästhetischen Maßstab einer höheren, aber nicht regelpoetischen, Literatur zu messen, soll es hier einmal ungewöhnlich ausführlich zitiert werden:

Die Werke mechanischer Kunst sind todt und beschränkt; die Werke höherer Geisteskunst sind lebendig, in sich selbst beweglich und unendlich. Jene dienen einem bestimmten äußerlichen Zwecke, über dessen Erreichung sie nicht hinausgehen, und der Verstand, der sie entworfen, kann sie auch bis auf den Grund durchschauen [...] Daß die schöne Kunst hierüber hinausgeht, läßt sich am besten an der Architektur zeigen, die zugleich eine mechanische ist. Wenn ein Haus fest und dauerhaft und von innen geräumig und bequem wäre, so sollte man denken, es leistete alles, was daraus zu fodern steht. Die Erfahrung zeigt aber, daß sich die Menschen dabey nicht beruhigt haben; denn dieß würde kaum hinreichen, die Architektur unsrer Bauerhäuser zu erklären. [...]

Ein Haus dient, um darin zu wohnen. Aber wozu dient in diesem Sinne wohl ein Gemälde oder ein Gedicht? Zu gar nichts. Viele haben es gut mit den Künsten gemeint, aber schlecht verstanden, wenn sie sie von Seiten ihre Nützlichkeit her zu empfehlen gesucht haben. Das heißt sie aufs äußerste herabwürdigen und die Sache geradezu auf den Kopf stellen. Vielmehr liegt es im Wesen der schönen Künste, nicht nützlich seyn zu wollen. Das Schöne ist auf gewisse Weise der Gegensatz des Nützlichen: es ist dasjenige, dem das Nützlich seyn erlassen ist. Alles Nützliche ist dem untergeordnet, wozu es nützlich ist. Es muß demnach etwas geben, das letzter Zweck oder Zweck an sich ist. [...] Einem solchen Zweck an sich müssen nun wohl die schönen Künste entsprechen [...] Dieß widerspricht dem nicht, daß wir sie vorher als „zwecklos“ geschildert haben. Denn was einen absoluten Zweck hat erscheint auf gewisse Weise wieder zwecklos. [...] Die Zwecke des Menschen sind nun teils beschränkt und zufällig, teils unendlich und notwendig.⁶⁴

Innerhalb des langen Vorlesungszyklus ‘„Über Dramatische Kunst und Literatur‘’, den Schlegel in einigen Teilen noch hatte ausbauen wollen, versteht er sich doch als eine Mischung von literarischer Kritik an einer Vielzahl von Dramentraditionen und Autoren einerseits und als ein ausführlicher literarhistorischer Abriss über die Geschichte des europäischen Dramas andererseits, kommt auf Basis des oben benannten Literaturverständnisses der Literaturkritik eine große Bedeutung zu. Dies

⁶⁴ Schlegel, August Wilhelm: Einleitung zu den „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst“. In: Ders. Vorlesungen über Ästhetik I (1798-1803). Mit Kommentar und Nachwort. Hrsg. von Ernst Behler. Paderborn u. a. 1989. S. 184f.

lässt sich bereits an dem Umstand ablesen, dass es schon die erste der zahlreichen Vorlesungen ist, die sich der Bedeutung und der Machart, Funktion und den Maßstäben der Literaturkritik widmet und so die grundlegenden Maßstäbe Schlegels, nach denen er in den Folgevorlesungen Wertungen vornimmt, deutlich benennt und als Einleitung einsetzt.

Bereits am Anfang bezieht er dabei Position für die Literaturkritik als eine die Theorie der schönen Künste und deren Geschichte aneinander vermittelnde Instanz, ohne die beide Disziplinen nur getrennt voneinander und wenig lebendig dastünden. Dieser Vorstellung liegt zugrunde, dass es zum einen eine allgemeine Theorie der schönen Künste gibt, die sich auf eher philosophische Weise dem Erstellen von grundlegenden Gemeinsamkeiten aller schönen Künste widmet. Dies beinhaltet auch die Darstellung der grundlegenden, nur dem Menschen eigenen Fähigkeit das Schöne überhaupt zu empfinden, in Absetzung von seinen sonstigen sittlichen und erkennenden Fähigkeiten. Es klingt hier noch deutlich Schlegels im Grunde aufklärerische Erziehung an, die ihn die Ästhetik mit dem Vermögen zur Erkenntnis in Bezug setzen lässt. In ihren einzelnen Ausprägungen handelt es sich bei der Theorie der schönen Künste allerdings um wissenschaftliche Abhandlungen, die eine Norm für die jeweilige spezifische Kunstform festzusetzen versuchen; sie legen fest, was die jeweilige Kunstform im Einzelnen zu leisten hat. Dabei sind diese Abhandlungen wenig geeignet für ein Publikum, das sich am reinen Kunstgenuss erfreuen möchte. Sie sind vielmehr für den Künstler selbst als Richtlinien nützlich. Demgegenüber hat die Kritik zum anderen eine den unterschiedlichen Gruppierungen des Rezeptionsprozesses nützliche Funktion. Sowohl das Publikum, das unterhalten werden möchte, als auch dem Künstler, als auch dem wissenschaftlich Interessierten wird dabei etwas geboten, da die Kritik aus Schlegels Sicht Theorie und Geschichte der schönen Künste und damit die Vorstellung von einer Schaffensvorschrift mit der Bestandsaufnahme dessen, was in der Kunst bereits geleistet worden ist, verbindet. Hierbei wirkt die Kritik dem Publikum zwar näher als die wissenschaftliche Abhandlung, ist aber nicht zu verwechseln mit der Vorstellung, lediglich die Fehler in Kunstwerken aufzuspüren und diese auf möglichst bissige Weise öffentlich bloßzustellen. Schlegel weist ihr eine weitaus bedeutungsvollere Rolle zu, die er mit dem Begriff des „ächten Geists der Kritik“⁶⁵ umschreibt.

⁶⁵ Vgl. Schlegel: Dramatische Kunst und Literatur. S. 4.

Der Maßstab echter Kritik liegt seiner Auffassung nach nicht in einer besonderen Verfeinerung dessen, was er zunächst mit dem Terminus „Geschmack“ umschreibt. Darunter ist lediglich eine den nationalen Gepflogenheiten und regional aufgestellten Schaffensregeln gemäße Bewertung der Literatur eines Landes zu verstehen, die sich nicht über zeitliche und geographische Grenzen und damit auch nicht über kulturelle Grenzen hinaus bewegen kann. Vielmehr kommt es bei der Beurteilung von Literatur für Schlegel aber darauf an, das gerade diese Grenzen überwindende Schöne und Echte eines Kunstwerks zu erkennen. Darunter ist etwas zu verstehen, das sich so nur mit dem Geist des Universalen erkennen lässt und das, wie Schlegel es beschreibt „eine Gabe des Himmels“⁶⁶ ist, an der alle Anteil haben können. Poesie und Kunst sind damit überzeitliche, transnationale, überindividuelle und nicht nur an die Form gebundene und insofern vom universell gebildeten oder offenen Rezipienten objektiv erkennbare Schönheiten. Diese Grundlegung liefert zwar keinerlei Anhaltspunkte dafür, an welchen konkreten stilistischen, strukturellen oder inhaltlichen Besonderheiten die Qualität eines Kunstwerkes zu bemessen ist, allgemeinen Prinzipien aber muss die kritische Beurteilung von Kunst demnach folgen. Rhetorisch wertet Schlegel das bloß nach Geschmacksprinzipien gefällte Urteil als „Despotismus des Geschmacks“⁶⁷ ab. Als Beispiel für eine Verselbständigung von Geschmacksurteilen, die in der Regel gewachsenen Konventionen entsprechen, führt er die europäische bzw. abendländische Orientierung an der klassischen Antike, also an den Werken der Griechen und Römer, an. Vor allem die Neuentdeckung der griechischen Sprache zur Zeit der Renaissance habe zu einer simultanen Entdeckung der griechischen Dichtungen und zu großen Ausgrabungen antiker Bauwerke geführt, aus denen sich jeweils auch Vieles habe lernen lassen. Infolge der Entdeckung habe man die Orientierung an den griechischen Texten jedoch konventionalisiert. Eine bedeutende Rolle in diesem Prozess spricht Schlegel dabei den Gelehrten und deren Wissensmonopol zu, das sich nicht um eine eigenständige Schöpfungskraft bemüht, sondern die Nachahmung der antiken Werke zur künstlerischen Norm erhoben habe. Wahrhafte Künstler hätten seither unter dem Druck der Nachschöpfung gestanden, an deren möglichst großer Ähnlichkeit zum Original sich ihr Wert äußerlich bzw. in gelehrten Kreisen bemessen habe, während sie in sich den Drang zur eigenständigen Schöpfung gespürt hätten. Das Nachschöpfen habe ihnen das Lob der Gelehrten, das eigenständige Schaffen jedoch

⁶⁶ Schlegel: Dramatische Kunst und Literatur. S. 5.

⁶⁷ Ebd.

die Zuneigung des Volkes eingebracht. Es ist hier bemerkenswert, dass Schlegel die von ihm abgewertete Seite des konventionellen, oberflächlichen und nicht originellen Geschmacksurteils intellektualisiert, während die Erkenntnis wahrer Schönheit und eigenständiger Schöpfungskraft einem intuitiven und kollektiven, volksnahen Verständnis zugeordnet wird. Die Kunsterfahrung wird damit der Massenerfahrung geöffnet und einer falschen „Verbildung“ entzogen. Dabei reflektiert Schlegel wie viele seiner frühromantischen Zeitgenossen nicht mit, dass gerade die Äußerung dieser Gedanken wohl nur einem einigermaßen gebildeten Publikum offen gestanden haben dürfte. Es bleibt zu vermuten, ob sich auf diese Weise ein Wunsch nach dem intuitiven Erspüren von Schönheiten gerade bei der von ihm kritisierten Schicht ergeben haben kann.

Gleichzeitig lässt sich feststellen, dass Schlegel eine Aufwertung des künstlerischen Geniegedankens vollzieht. Er spricht den vorigen Jahrhunderten keineswegs jegliche Schöpfungskraft ab, sondern betont im Gegenteil die aus seiner Sicht seltenen Einzelgänger, die der jeweilige Zeitgeschmack oftmals allenfalls als „rohe Genies“⁶⁸ gesehen, infolge ihrer Ferne zur antikisierenden Form aber nicht weiter gelobt habe. Vielmehr seien häufig gerade die bloß ohne Lebendigkeit und naturgemäße Schöpfungskraft nachgeahmten Formen gepriesen worden. Schlegel selbst setzt diesen Kontrast von Geschmack und Genie, den er zuvor erläutert hat, nun jedoch außer Kraft, indem er beide Kategorien einander annähert: „Aber die unbedingte Trennung von Genie und Geschmack, welche sie annehmen, ist eine nichtige Ausflucht. Das Genie ist eben die bis auf einen gewissen Grad bewusste Wahl des Vortrefflichen, also Geschmack in seiner höchsten Wirksamkeit.“⁶⁹ Das Genie wird hier demnach als eine intuitiv das wahre Schöne erfassende und zum Ausdruck bringende Instanz markiert, die über jede gelehrte, stur an Regeln und Konventionen orientierte Kritik erhaben ist, indem sie eigene Maßstäbe schafft. In dieser Hinsicht ist das schöpferische Genie den klassischen Dichtern verwandt, denn ihnen spricht Schlegel eben jenen Geniestatus zu. Es geht ihm also nicht um eine Abwertung der Antike und ihrer Dichtungen. Im Gegenteil: Auch Schlegel kann nicht von einer positiven Sicht auf das Schöpfungspotenzial der antiken Dichter abstrahieren und erhebt ihre Werke zu vorbildhaften Schöpfungen. Im Unterschied zu einem klassizistisch orientierten Denken, das eine bloß formale oder thematische Nachahmung dieser Texte vorsieht (zumindest in Schlegels Sichtweise), empfindet

⁶⁸ Schlegel: Dramatische Kunst und Literatur. S. 9.

⁶⁹ Ebd.

er vor allem die eigenständige Schöpfungskraft der antiken Dichter als vorbildhaft. Sie folgt einem natürlichen Prinzip geniehafter Schönheitserkenntnis und -vermittlung und ist überzeitlich, jeweils in der Ausprägung, die Herkunft und Zeit des jeweiligen Genies möglich machen. Wahre Kunst ist also unreflektierter guter Kunstgeschmack aus sich selbst heraus.

Eine Zäsur im tradierten klassizistischen Denken sieht Schlegel durch den Kreis der deutschen Romantiker begründet. Er bezeichnet den Kreis natürlich an dieser Stelle noch nicht als „Romantiker“, da sich dieser Begriff erst später und in Anwendung der durch die Gruppierung etablierten Kategorie des „Romantischen“ durchsetzt, jedoch führt er bereits ebendiese Denkkategorie ein, indem er beschreibt, wie die deutschen Literaturzirkel den Terminus „romantisch“ verwendet haben, um die „moderne“, die neue Kunst und ihre Besonderheiten zu erfassen⁷⁰. Auffällig ist, dass Schlegels Vorstellung einer die natürlichen und menschlichen Gegensätze vereinenden Kunst (und diese kann durchaus auch die Musik und die Malerei oder Architektur sein) hier bereits weitgehend die der Jenaer Frühromantiker ist. Um zu zeigen, dass die unterschiedlichen Werke der Kunst auch überzeitlich und transnational einen Wert besitzen, widmet er sich einem architektonischen Beispiel. Westminster Abbey und der Stephansdom in Wien seien gleichermaßen bedeutungsvolle Kunstwerke, auch wenn sie sich äußerlich völlig unterschiedlich ausnehmen; ebenso verhalte es sich mit großen literarischen Kunstwerken. Für eine Kritik an Literatur bedeutet dies, dass zwar eine persönliche Vorliebe durchaus beibehalten werden darf, nur darf diese nicht das qualitative Urteil über Kunst beeinflussen. Den eigentlichen Kunstkenner mache die Offenheit gegenüber den unterschiedlichsten Stilen und Ausprägungen aus, die nationale und chronologische Grenzen überschreite. Sein Urteil dürfe nur unabhängig von seinen persönlichen Vorlieben und damit neutral erfolgen.

Schlegel befindet sich mit dieser Position im Einklang mit der Vorstellung künstlerischer Autonomie, die das Kunstwerk nicht mehr an normativen Regeln, sondern aus sich selbst heraus bewertet. Dies birgt im Hinblick auf eine Analyse der literarischen Kritik bis heute das Problem, aber auch die Möglichkeit des offenen Disputes über die Möglichkeiten und Bedingungen von Kunst und macht eine Kontextualisierung der Wertungsprinzipien in mehrfacher Hinsicht notwendig.

⁷⁰ Vgl. Schlegel: Dramatische Kunst und Literatur. S. 9f.

1.2.3 Die poetologische Dependenz literarischer Kritik oder: ist (publizistische) Literaturkritik einem „internal approach to texts“ verpflichtet?

Neben dem historischen und soziokulturellen Kontext, in den eine Kritik gestellt wird, neben ihrer Machart und Funktion, ist natürlich nicht unerheblich, welchem Gegenstand sie sich überhaupt zuwendet. Der Text, auf den sich die Kritik bezieht, ist ebenfalls ein wesentlicher Bestandteil des Rahmens, in dem sich die Kritik bewegen kann. Interessanterweise klingt in den gängigen Darstellungen zur Literaturkritik dieser Bezugspunkt meist nur marginal an, obwohl sich genau hier die Schnittstelle der literarischen Kritik zur Ästhetik und zur klassischen Literaturwissenschaft befindet. Experten sind sich dagegen einig, dass sowohl zum Betreiben einer ernsthaften Literaturwissenschaft wie auch zum Verfassen einer fundierten Literaturkritik ein „möglichst umfangreiche(s) literarhistorische(s) und methodische(s) Hintergrundwissen“⁷¹ notwendig ist. Es soll an dieser Stelle nicht ein Literatur- und Textbegriff neu definiert werden, sondern ganz pragmatisch von einem Literaturbegriff im Sinne eines von Jost Schneider vorgeschlagenen und in der Praxis gut handhabbaren Modells ausgegangen werden, nach dem „ein literarischer Text (...) eine Sequenz von Laut- oder Schriftzeichen (ist), die fixiert und/oder sprachkünstlerisch gestaltet und/oder ihrem Inhalt nach fiktional ist.“⁷² Das für die Kritik entscheidende Moment ist dabei wohl das der Fiktionalität, in dem bereits auch das komplexe Verhältnis von Welt und Text und hier besonders polyvalentem Text anklingt. Das Feld der Kritik ist, wie gezeigt wurde, dem der Textinterpretation verwandt, im englischsprachigen Raum wird auf die Trennung der Bereiche sogar häufig begrifflich ganz verzichtet. Dies liegt daran, dass die Kritik potenziell ebenso wie die Interpretation die Bezüglichkeit von Text und Welt in den Blick nimmt – anders wären z. B. moralische Bewertungen von Literatur kaum zu verstehen. Kritik wie Bewertung hat mit den Maßstäben zu tun, die an ein Erzeugnis angelegt werden. Doch wie viel von diesen Maßstäben bezieht sich tatsächlich auf den Text selbst, wie viel hat vornehmlich mit der außerliterarischen Wirklichkeit und der urteilenden Person zu tun? Mit Umberto Eco lassen sich die „Grenzen der Interpretation“⁷³ in Absetzung von dekonstruktivistischen Theorien sehr wohl näher bestimmen, lässt sich die Vorgabe, die ein Text macht, zumindest eingrenzen und zwar durch eine

⁷¹ Neuhaus (2009). S. 29.

⁷² Jost Schneider: Einführung in die moderne Literaturwissenschaft. Bielefeld 2000. S. 9-19.

⁷³ Umberto Eco: Die Grenzen der Interpretation. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. München 2004 (= dtv 30168).

semiotische Kontextbestimmung, die einige Interpretationen sinnhafter als andere erscheinen lässt. Dies verweist auf die Struktur, die Merkmale und den Kontext, in dem sich der literarische Text selbst bewegt bzw. die ihn bestimmen. Mit Buck ist deutlich geworden, dass literarische Gegenstände nicht von sich aus eine unveränderliche Werthaltigkeit aufweisen, dass vielmehr für einen konstruktivistischen Wertbegriff plädiert werden sollte, weil sich Wertungen ebenso wie Texte in der Wahrnehmung durch den jeweiligen Kontext stets modifizieren. Mit Eco muss jedoch dagegegehalten werden, dass sich eine bestimmte grundsätzliche Disposition von literarischen Texten dennoch beschreiben lässt. Dieser Gedanke wird in dieser Arbeit insofern aufgegriffen, als das poetologische Gefüge des hoffmannschen Gesamtwerks als ein wahrnehmbarer Bestandteil seines Werkes verstanden und beschrieben wird, um dann in einem Vergleich mit der erfolgten und kontextualisierten englischen Kritik genau jene Abweichungen offenzulegen, die sich aus dem Aufeinandertreffen von poetologischem Werkkontext und Kritikkontext ergeben.

Mit Casanova wäre zu fragen, welche machtzentrischen Instrumente und Maßstäbe in England die Bewertung der Hoffmann-Erzählungen beeinflussen bzw., ob sich der spätere Erfolg Hoffmanns in Frankreich tatsächlich aus der Pariser Macht- und Avantgardestellung erklären lassen.

1.2.4 Die sozio-ökonomische Dependenz literarischer Kritik: Kritik als Kampf um kulturelle Vormacht oder: Literarische Akteure als Marktstrategen

Casanovas Einbettung der internationalen Rezeption insgesamt in eine „world republic of letters“ war bereits Thema. Hier soll noch einmal nachverfolgt werden, wie mit Ihrem Gewährsmann Bourdieu die sozio-literarischen Prozesse der Literaturkritik beschrieben werden können. Es ist darauf hinzuweisen, dass Bourdieus ebenso wie Casanovas Modell sich nicht als strenge normative Beschreibungssysteme verstehen, sondern als flexible Ansätze zur Beschreibung anbieten. Für die folgende Studie sollen sie mitbedacht und zur Beschreibung einzelner Dynamiken verwendet und durch weitere eigene Befunde ergänzt werden.

Abgesehen von der historischen Einbettung und der Bezüge der Kritik auf die poetologischen Kriterien eines Werkes, kann Literaturkritik aber auch im Kontext des komplexen kulturellen Machtgefüges, ja sogar als ein dort konstitutiver Teil, als Instrument zur Machtausübung betrachtet werden. Pascale Casanova deutet diese

Bezüge in ihrer Untersuchung im Rückgriff auf die soziologische Theorie Pierre Bourdieus an. Dieser beschreibt an unterschiedlichen Stellen seines Werkes das Zusammenwirken der Institutionen im literarischen Feld im Sinne einer symbolischen Kulturökonomie.

Insbesondere die Begriffe des Habitus, des kulturellen Kapitals und des Feldes selbst sind dabei von Bedeutung und sollen, da Casanova sich dieser Terminologie bedient, schlaglichtartig entworfen und in ihrer Bedeutung für die Rezeptionsforschung akzentuiert werden.

Der „Habitus“ hat dabei zwei Dimensionen: einerseits bezeichnet er die Bemühung das Bewusstsein vollkommener Freiheit eines Individuums als Projektion zu entlarven. Zum anderen soll aber gleichzeitig ein sozialer, ökonomischer und biologischer Determinismus des Individuums zurückgewiesen werden. Bourdieus Modell stellt daher die Analyse von Handlungsmodellen und darin den Menschen als aktiv Handelnden in den Vordergrund. Innerhalb dieser aktiven Wahrnehmungs- und Handlungsposition aber bleibt der Mensch historisch kontextuell beeinflusst – sowohl das ihn umgebende soziale Gefüge als auch der kollektive historische Moment strukturieren sein Handeln. Der Habitus, vermittelt über die Bildungsinstitutionen und andere öffentliche oder institutionelle Akteure wie die Medien, kommt insofern einem historisch und sozial kontextuell abhängigen Bewusstsein nahe. Kunstwerke und andere Kulturgüter können innerhalb dieses Konstruktes den Stellenwert kultureller Symbole einnehmen, wobei ihnen diese Eigenschaft nicht inhärent ist, sondern ebenfalls in Abhängigkeit vom sozio-historischen Kontext erst zugeordnet wird. Diese Sichtweise schließt sich nahtlos an die Wertungstheorie von Heydebrand und Winko sowie an die Ausführungen Sabine Bucks zu einer konstruktivistischen Perspektive auf Wertzuschreibungen an, ist sogar noch radikaler, weil sie nicht nur den Wert, sondern den Status von Kunstwerken kritisch hinterfragt: Wenn Kunstwerke erst sinnhaft erschlossen werden, durch den kulturellen Kontext, der ihnen aktiv zugeordnet wird, dann entscheidet letztlich ein Gruppenbewusstsein darüber, was überhaupt als Kunst wahrgenommen wird. Der Künstler ist in dieser Sichtweise, gänzlich anders als im Denkmodell der Romantik, nicht mehr alleiniger Urheber seines Werks, sondern sein Schaffen wird erst durch die Wahrnehmung in der Gruppe und den zugeschriebenen Kontext überhaupt zum Werk. Dazu heißt es in der „Soziologie der symbolischen Formen“:

Wer Individualität und Kollektivität zu Gegensätzen macht, bloß um den Rechtsanspruch des schöpferischen Individuums und das Mysterium des Einzelwerkes wahren zu können, begibt sich der Möglichkeit, im Zentrum des Individuellen selber Kollektives zu entdecken; Kollektives in Form von Kultur – im subjektiven Sinn des Wortes *cultivation* oder *Bildung* oder, nach Erwin Panofskys Sprachgebrauch, im Sinne des *Habitus*, der den Künstler mit der Kollektivität und seinem Zeitalter verbindet und, ohne daß dieser es merkte, seinen anscheinend noch so einzigartigen Projekten Richtung und Ziel weist.⁷⁴

Das kollektive Handeln wiederum wird in reziproker Wirkung von dem jeweilig vorherrschenden Habitus geprägt. Der Habitus formt insofern ebenso die sozialen und ökonomischen Machtverhältnisse. Alles Handeln ist nach Bourdieu nämlich nicht nur ein aktiver, sondern auch ein stets zweckgebundener Prozess, der die Muster des Habitus festigen hilft. Dieses Modell scheint jedoch nicht rein utilitaristischer Natur zu sein, ist Bourdieu doch um die Deskription der Handlungsmuster bemüht und eben nicht um die Reduktion gesellschaftlicher Dynamiken auf einen Determinismus. Insofern müssen Bourdieus Kategorien eher modellhaft beschreibend, denn normativ betrachtet werden.

Teil des Erklärungs- und Beschreibungsmodells ist Bourdieus Vorstellung von unterschiedlichen „Kapitalen“ (namentlich dem ökonomischen, dem kulturellen, dem sozialen und dem symbolischen Kapital). Das symbolische Kapital speist sich aus der Anhäufung der anderen und stellt insofern den Machteinflussfaktor gesellschaftlich Handelnder dar. Als nicht zu unterschätzendes, weil distinguierendes Element, stellt sich das immaterielle kulturelle Kapital dar, da es über die Wahrnehmung der Zugehörigkeit zu sozialen Gruppen entscheidet. Abhängig von der Zugehörigkeit zu einer sozialen Schicht ist auch die Macht, die sich im Rahmen dieser Zugehörigkeit ausüben lässt. Diese sozialen Gruppierungen nämlich stuft Bourdieu als relativ geschlossene Handlungsgemeinschaften ein, die sich in unterschiedlichen Feldern bewegen. Das kulturelle Feld ist dabei eines.

Zu ihm sind alle Kulturschaffenden, aber auch Wissenschaftler, Vermittler und Kritiker zu zählen. Ihr Handeln ist innerhalb eines Feldes, in dem es zwar vordergründig um die freie Diskussion einer unabhängigen Kunst geht, genauso zweckgerichtet wie das in anderen Feldern. Stärker allerdings geht es in diesem immateriellen Handlungsfeld um die Akkumulation und Erhaltung von Machtstrukturen, weshalb sich hier wesentlich stärker eine Konkurrenz unterschiedlicher Positionen und Strategien zu ihrer Durchsetzung etabliert. Eine Analyse literarischer Kritik und Rezeption muss daher die Akteure und ihre

⁷⁴ Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Übersetzt von W. H. Fietkau. Frankfurt a. M. 1970. S. 132.

Handlungen stets auch auf den möglicherweise der Erhaltung oder Durchsetzung einer kulturellen Machtposition gerichteten Zweck ihrer Handlung befragen und mögliche Marktstrategien offenlegen.

1.3 Literarische Übersetzungen

1.3.1 Literarische Übersetzungen als Rezeptionsvoraussetzung

Die englische Rezeption von Hoffmann ist nicht voraussetzungslos denkbar. Eine wesentliche Rezeptionsvoraussetzung sind literarische Übersetzungen, die im übergeordneten Diskurs des Umgangs mit dem kulturell Eigenen und dem kulturell Fremden stehen. Strukturen des Eigenen und des Fremden werden bereits dort, etwa im Rahmen der Gender Studies, der Postcolonial Studies, der Disability Studies, und in allen Forschungsbereichen thematisiert, in denen, abstrakt gesprochen, mächtige auf beherrschte Gruppen oder Mehrheiten auf Minderheiten, im weitesten Sinne aber auch dort, wo schlicht Gruppierungen aufeinandertreffen, deren kulturelle, politische oder sonstigen Interessen divergieren. Jede Form der Interaktion von Gruppen lässt sich hinsichtlich ihrer Motivation für einen Austausch untereinander auf psychologische, anthropologische und soziologische Weise hinterfragen. An dieser Stelle sollen in Absetzung von bisherigen Ansätzen besonders die kulturellen Divergenzen, deren Ausprägungen sich erst im Bereich transnationaler Kommunikationssituationen ausformen, als Erscheinungen des Fremden und des Eigenen dargestellt werden. Dabei werden exemplarisch die einzelnen am Vermittlungsprozess Hoffmanns nach England beteiligten Felder des Kulturaustauschs analysiert.

Zunächst wird gezeigt, welche Texte Hoffmanns überhaupt übersetzt und damit einem englischsprachigen Publikum bekannt gemacht wurden und wie diese Übersetzungen von den jeweiligen Herausgebern oder Übersetzern kommentiert wurden, sowohl was die Einschätzung der Textauswahl und ihrer Kriterien als auch was die Qualität der Texte und ihr Verhältnis zur englischen Literatur angeht. Die Vorstellung, die man sich von einer anderen Nation macht, ist für die Bewertung der kulturellen Erzeugnisse mitentscheidend. Damit eng verknüpft ist außerdem die Frage nach der Einschätzung des Fremden als potenziell die eigene Kultur bereichernder oder aber nicht an sie anschlussfähiger Faktor. Die Entscheidung darüber fällt zum Teil durch tatsächlich vorhandene Muster, die der eigenen Kultur

ähneln oder aber interessant wirken, zum Teil aber auch durch die Projektionen, die bei den fremden Texten möglich sind. Ein im Zusammenhang des englischen Blicks auf die deutsche Romantik besonders relevant gewordenes Muster ist dabei das der „gothic novel“.

1.3.2 Übersetzte Texte und beigegebene Vorworte

Mit dem Rezeptions- und Wertungsprozesses eines Autors in einem anderen Land ist unmittelbar das Feld der Übersetzungen verbunden. Der Terminus „Übersetzung“ kann auf vielfältige Weise gebraucht werden und eröffnet in seiner jeweiligen Verwendung zahlreiche, sehr unterschiedliche Dimensionen. Im Kontext der Rezeption eines Autors kann einerseits die auf die praktische Methode der literarischen Übersetzung bezogene Verwendung sinnvoll sein, mit ihr verbunden ist jedoch auch die weitreichende Frage nach der Übersetzbarkeit der in literarischen Texten qua Sprache transportierten kulturellen Identität, der Summe der Denkweisen und der Geschichte eines Kulturraumes in einen anderen, in der sich bereits das Aufeinandertreffen von fremder und eigener Welt andeutet. In seiner engsten und technischsten Bedeutung meint die Übersetzung aber zunächst einmal die Übertragung eines Textes in eine andere Sprache. Doch bereits dieser Prozess muss in vielfacher Hinsicht reflektiert werden und kann keineswegs als eine einfache Übertragung gesehen werden, was bereits Übersetzern der Antike bewusst war. Das Wesen der Sprache ist der Ausdruck innerer Denkprozesse. Sprache bildet einerseits inneres Denken ab, andererseits aber beeinflusst sie auch die Struktur des Denkens. Insofern unternimmt die Übersetzung nicht nur den Versuch der Übertragung eines Konglomerates von Worten, sondern der gesamten kohärenten Einheit dieses sprachlichen Gebildes als in sich verweisendes System von Ideen und Referenzen. Gleichzeitig aber verweist diese Einheit stets auch auf einen großen kulturellen und gesellschaftlichen Rahmen außerhalb der Textgrenze. Da Sprachen niemals in eine genaue Deckung gebracht werden können, was ihre Struktur, aber auch ihre konkrete wie abstrakte Referenzialität angeht, kann die Übersetzung immer nur Annäherung an diese Gesamtheit sein, ist sie der stets unvollkommen bleibende Versuch der Abbildung des Urtextes. Dieser Kompromiss kann, je nach Textsorte, überaus unterschiedlich gestaltet werden. Im Falle von Sachtexten mag dabei die Textfunktion (Information, Darstellung einer Gesetzmäßigkeit, Anleitung, Darlegung naturwissenschaftlicher Prinzipien) in einer metasprachlichen Gebrauchssprache

leichter darstellbar und übersetzbar sein, da es einen deutlicheren äußeren und monovalenten Referenzrahmen gibt, den es darzustellen gilt und der nicht in jedem Detail stilistisch vermittelt werden muss. Komplexer wird die Problematik in Bezug auf literarische oder philosophische Texte, bei denen sprachlich und systematisch relevantere Gesetzmäßigkeiten bestimmend für den Textgehalt werden. Philosophische Systeme bedienen sich zumeist einer inneren Verweisungsstruktur, bei der Wortbedeutungen einer Sprache eine eigengesetzliche und nur im Zusammenhang verständliche Verweisungsstruktur bilden, die nicht ohne Weiteres mit allen in ihr enthaltenen Bedeutungsnuancen abbildbar ist. Dies gilt in ähnlicher, wenn auch sicher noch verschärfterer Weise für literarische Texte, deren ureigenes Ziel es ist, die ohnehin schon breiten Bezugsrahmen einzelner Wortbedeutungen in ein bewusst auch Leerstellen schaffendes Gesamtsystem zu integrieren, dessen stilistische und strukturelle Gestaltung in sich bedeutungsgenerierend wirken kann. Die Idee oder das Wesen eines philosophischen oder literarischen Textes lässt sich daher wegen ihrer besonderen sprachlichen Gebundenheit schwerer übersetzen als ein Gebrauchstext. Dort, wo aber eher eine Idee, ein Konzept, eine besondere Stilistik, nationale Gepflogenheiten oder eine an den Entstehungskontext des Textes gebundene Problematik textuell vermittelt werden soll, wird nicht nur eine Sprache in eine andere übertragen, sondern notwendig ein ganzer kultureller Hintergrund, ohne den sich der Wert des übersetzten Textes kaum erschließt. Bei der literarischen Übersetzung, die hier im Fokus stehen soll, stellt sich also nicht allein die Frage nach der Übertragungsmöglichkeit der Sprachen, sondern nach den Möglichkeiten eines kulturellen Transfers bzw. eines kulturellen Imports. Übersetzung bedeutet folglich das Zusammentreffen der eigenen mit einer fremden Kultur und ist insofern ein Teil des Diskurses um die Identität und Alterität der, in diesem Fall europäischen, Kulturen.

Sofern das Werk eines Autors nicht maßgeblich in der Originalsprache rezipiert werden kann, sind es die Übersetzungstexte, die von einem breiteren Publikum gelesen werden und deren Wirkung sich in Beurteilungen entfaltet. Die Werturteile in einem anderen Land als dem, in dem der Urtext sprachlich und kulturell heimisch ist, hängen jedoch nicht allein von der Qualität und den Inhalten des ursprünglichen literarischen Erzeugnisses ab, sondern zu mindestens gleichen Anteilen von der Qualität der Übersetzung oder, um es wertneutraler zu formulieren, von der Struktur, den Inhalten und der Stilistik, wie sie die Übersetzung transportiert. Dies allein

schaft jedoch noch nicht den Gesamtrahmen, der hinsichtlich der Übersetzungen und ihrer Bewertung relevant ist. Insgesamt hängt ein Werturteil zu einer Übersetzung von mindestens *vier* Faktoren ab:

1) Entscheidend für die Vertrautheit eines Lesepublikums mit einem Autor eines fremden Landes ist die Dichte der Übersetzungen, die absolut zur Verfügung steht. Von ihr, d. h. der Quantität der Auszüge aus dem Werk des Autors, die einem Publikum überhaupt für die Bildung einer Bewertung zur Verfügung steht, hängt ab, in welchem Maße die Übersetzung als ein Auszug aus dem Werk eines Autors verstanden werden kann und ob das Lesepublikum in er Lage ist, ein zutreffendes werkkontextuelles Urteil zu fällen. In diese Kategorie des Bewertungshorizontes fällt auch die Frage nach der Vertrautheit des Lesepublikums mit vergleichbaren Werken von gleichsprachigen Zeitgenossen des fremden Autors.

2) Zweitens muss nicht nur der schieren Quantität der übersetzten Auswahl Rechnung getragen werden, sondern auch den Kriterien, die zur Selektion aus dem Werkkontext des Autors geführt haben, denn die Auswahl ganz bestimmter Werkanteile lässt bereits Rückschlüsse darauf zu, was der jeweilige Übersetzer jeweils für besonders übersetzenswert gehalten hat und aus welchen Gründen. Die Übersetzungsauswahl beinhaltet zwangsläufig die Exklusion von Werken, die der Übersetzer oder auch Auftraggeber der Übersetzung seinem Lesepublikum nicht bekannt machen will, andererseits aber auch ein Inklusionsverfahren, das für die Auswahl sowohl kommerzielle, aber auch thematische und stilistische Implikationen birgt.

3) Rein technisch ist auch entscheidend, wie gelungen die Übersetzung hinsichtlich ihrer Fähigkeit ist, den ursprünglichen Text in seinen Besonderheiten wiederzugeben, wie sehr sich sein Charakter, seine sprachlichen Besonderheiten, seine Wirkung auf die ursprünglichen Leser, sein Aufbau und seine Ideen für den Zielsprachenleser erschließen lassen. Es ist an dieser Stelle anzumerken, dass die hier angesprochene Qualität der Übersetzungen hingegen noch keinen Rückschluss darauf zulässt, ob sich ein Publikum von einem Übersetzungstext angesprochen fühlt oder nicht. Es lässt sich lediglich ermitteln, ob die Kritik, die ein Publikum an der Übersetzung übt, den ursprünglichen Text überhaupt betreffen kann, wenn sich die Übersetzung nicht mehr als Transformation des Ursprungstextes in die andere Sprache und Kultur zeigt, sondern als ein von der ursprünglichen Version sehr stark abweichendes Erzeugnis. Bildet sich ein Publikum ein negatives Urteil über eine Übersetzung, die den Text

gar nicht trifft, so wird sich im Urteil weniger eine realistische Einschätzung des Autors und seines Werkes als eine der Übersetzung zeigen. Die Übersetzungsmethode verrät dabei bereits den Standpunkt des Übersetzers zum Fremden. Verschiedene historische Methoden und Vorstellungen zur Übersetzung sollen daher noch vorgestellt werden.

4) Es war bereits die Rede von der Textauswahl aus dem Werk eines Autors, die für sich genommen bereits Wertungen vornehmen kann. Dies ist aber nicht die einzige Art von Kontext, in die eine Übersetzung üblicherweise gestellt wird. Entscheidend kann darüber hinaus auch sein, in welchen Publikationskontext eine Übersetzung gestellt wird. Im 19. Jahrhundert ist es üblich, übersetzte Erzählungen in größere Sammlungen mit den Werken mehrerer Autoren zusammenzufassen und diesen Sammlungen Vor- oder Nachworte beizugeben, die über die Prinzipien und Methoden der vorliegenden Textauswahl und Übersetzung Auskunft erteilen. Darüber hinaus enthalten diese Vorworte oder biographischen Notizen auch Informationen vom Übersetzer zu den übersetzten Autoren, ihrem Werk und ihrem Stil oder auch Hinweise auf die Themen und besonderen Aspekte ihres Werkes, die der Übersetzer oder Herausgeber für besonders anschlussfähig im eigenen Land hält. Und auch die Zusammenfassung mit anderen Autoren kann Aufschluss darüber geben, in welchem modischen zeitgenössischen Kontext der jeweilige Autor möglicherweise gesehen wurde.

Um feststellen zu können, welche Wirkung ein Autor in einem anderen Land entfaltet hat, ist es daher sinnvoll, einen Blick auf die Übersetzungspraxis zu werfen. Ein wesentlicher fünfter Aspekt wäre für diese Betrachtung noch zu ergänzen: handelt es sich bei den Übersetzern und Herausgebern um zeitgenössische Intellektuelle oder Autoren mit einer eigenen Wirkungsabsicht im eigenen Land, die eine dezidierte eigene poetische Vorstellung verfolgen und zu verfestigen versuchen, so ist auch diese Vorstellung als Hintergrund für die Bildung eines Werturteils zum Werk eines fremdländischen Kollegen zu berücksichtigen und zu hinterfragen. Nur in Ansätzen kann die literarische Situation des jeweiligen Landes erfasst werden, in dem die Übersetzung präsentiert wird. Auch die dort bereits allgemein herrschenden Vorstellungen von der literarischen Behandlung bestimmter Einzelthemen, die stilistische Gestaltung von Texten, die bestehenden Lesegewohnheiten des Lesepublikums beeinflussen das Urteil, das eine Übersetzung nach sich zieht.

Eine internationale Rezeption von Literatur kann also nicht ohne die dabei notwendigen Übersetzungsprozesse erfolgen. Zum Thema Übersetzung existiert eine Vielzahl theoretischer Erörterungen, insbesondere in der häufig auf Wort- und Satzstrukturen bezogenen Linguistik. Einige der Positionen sind hier bereits vorgestellt worden. Für die konkrete Analyse eines historischen Kontextes ist es unerlässlich, sich die in diesem Zeitraum relevanten Muster und Strukturen zu vergegenwärtigen, die das Übersetzungsverständnis und die Bedingungen der Übersetzung in der jeweiligen Zeit geprägt haben, da sich gerade im Übersetzungsprozess die Denkweisen im Umgang mit dem „Fremden“ in Gestalt von Sprache, Nationenbild, Kunstverständnis und individueller Denkweise des übersetzten Autors niederschlagen. Soll das breite Umfeld der Rezeption eines Autors im Ausland untersucht werden, ist die Übersetzung der erste öffentlich sichtbare und analysierbare Beleg für seine Verbreitung in andere Länder. Gleichzeitig ist bereits die Selektion der übersetzten Texte als eine erste wertende Handlung zu verstehen, werden doch so schon einzelne Texte oder vielleicht sogar erhebliche Werkanteile von der öffentlichen Rezeption ausgeschlossen. Die Texte, die vermittels der Übersetzung Eingang in den öffentlichen Raum finden, werden so bereits als besonders relevant oder marktstrategisch vielversprechend für ein Lese- und Kritikerpublikum ausgewiesen, der Zugang in der vermeintlichen Überwindung der sprachlichen Grenze für eine größere Rezipientengruppe geebnet. Die Selektion und ihre Begründung, aber auch die Prinzipien der Übersetzung selbst, können in einem weiteren Schritt die Denkweisen offenlegen, die den Umgang mit anderen Kulturgütern bestimmen. Im 19. Jahrhundert war die Diskussion um den Umgang mit dem „Fremden“ einerseits von der Idee einer brüderlichen, weltumspannenden hohen Literatur geistig Verwandter, andererseits aber auch von den entstehenden Gedanken der Nation geprägt. Die theoretische Auseinandersetzung mit Übersetzungen gewann immer stärker an Bedeutung und verbreitete sich gegen das bis ins 18. Jahrhundert noch vorherrschende Konzept der französischen Übersetzung insbesondere von Deutschland aus. Da der Übersetzung als Rezeptionsvoraussetzung der englischen Hoffmann-Rezeption und insbesondere als Instrument der selektiven Wertung entscheidende Bedeutung zukommt, werden hier einige Positionen und Entwicklungen der Zeit vorgestellt. Die historische und theoretische Folie, vor der die praktischen Übersetzungsprozesse stattfinden, bestimmt einen Teil des Umgangs mit Übersetzungen und hat ganz konkrete Auswirkungen auf die übersetzerische

Praxis und die Erwartungshaltung an Literatur aus dem Ausland, die darüber vermittelt wird. Diese Auswirkungen sollen hier historisch umrissen und für den für die Studie bedeutsamen Zeitpunkt exemplarisch mit einigen wirkmächtigen Positionen vorgestellt werden. Da sich die Theorie der Übersetzung zum Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts ganz entscheidend durch deutsche Impulse verändert, sind es Positionen aus dem Kreis der deutschen Romantik, die hier eine Rolle spielen.

1.3.3 Geschichte der Übersetzungspraxis und -theorie Ende des 18. und im 19. Jahrhundert: Von den „belles infidèles“ zum romantischen Übersetzungskonzept F. D. E. Schleiermachers, A. W. Schlegels und Madame de Staëls

In der Übersetzungspraxis ist es bis ins 19. Jahrhundert hinein (später entstehen bereits vollständige theoretische Abhandlungen zur Übersetzungstheorie, die häufig von der Praxis getrennt hergestellt und rezipiert werden) seitens der Übersetzer üblich, den Übersetzungen Vor- oder Nachworte beizugeben, in denen die Prinzipien und Maßstäbe oder auch Ziele der eigenen Übersetzung erläutert werden. Die Übersetzer treten insofern gleichzeitig als Theoretiker der eigenen Praxis auf. Für die Beurteilung der Übersetzungen aus historischer Perspektive bedeutet dies, dass die übersetzten Texte an den vom Übersetzer selbst vorgelegten Maßstab gemessen werden können. Zugleich verraten die Vorworte, die Übersetzungspraxis und -theorie amalgamieren, bereits viel über zeitgenössische Vorstellungen von der Schnittstelle zweier Sprach- und Kulturräume, an der sich Übersetzungen stets bewegen. Der Umgang mit der Übertragung eines Textes in eine andere Sprache und die damit verbundenen Implikationen zum Verhältnis von fremder und eigener Kultur bilden daher einen allgemeinen historischen Rahmen, der zur Beurteilung der Rezeption eines Autors in einem fremden Land entscheidend sein kann. Es soll hier deshalb ein kurzer Überblick über einige wesentliche Positionen zum Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts hinsichtlich der Praxis und Theorie der Übersetzung gegeben werden, da die Übersetzungen der Hoffmann-Texte sich jeweils zu einigen dieser Positionen bekennen und sei es nur implizit, indem sie den Kerngedanken einer Position nachvollziehen, ohne explizit den Hinweis auf einen konkreten Theoretiker zu geben.

Für eine Darstellung der Theorie der Geschichte der literarischen Übersetzung erweist es sich zunächst einmal als schwierig, einen historisch angelegten Überblick

zu finden, da die meisten Abhandlungen sich eher mit der Darstellung der konkreten Übersetzungspraktiken auf linguistische Weise beschäftigen, nicht aber einen historischen Überblick über die Entwicklung der Positionen geben, wie Jörn Albrecht zutreffend bemerkt⁷⁵. Er ist auch, der in seinem Versuch einer solchen Darstellung zunächst einmal auf die problematische Grundkonstellation, mit der es ein Übersetzer unweigerlich zu tun hat, verweist. Seit der Antike stelle sich bereits die Frage nach der „richtigen“ Methode der Übertragung von Texten: soll ein Übersetzer sich auf den Wortsinn, eine Übersetzung Wort für Wort konzentrieren, die unter Umständen nicht idiomatisch in der Zielsprache, ja sogar ungrammatisch wirken kann, oder soll er eher die Bedeutung, eine Übersetzung des Sinns oder einzelner Sinneinheiten des Ursprungstextes vornehmen, was allerdings zu einer Interpretation des Ursprungstextes führen könnte, die die Besonderheiten des Fremdtexes verschleiert? Beide Verfahren haben Vor- und Nachteile und sind zudem in der Ausprägung der praktischen Ausführung im Detail jeweils unterschiedlich gehandhabt und bevorzugt worden. Einen großen Unterschied für die Präferenz einer Methode macht unter anderem auch der Charakter des Ausgangstextes, so stellt es Albrecht in Bezug auf die seit der Antike und bis Hieronymus geführte Diskussion und all ihre Missverständnisse dar. Ein biblischer Text etwa stellt in sich bereits ein Mysterium dar, dessen Wortabfolge und Wortsinn genau erschlossen werden müssen, weil sie per Glaubensdefinition ein wichtiger Bestandteil des geglaubten Textes sind. Hier kann eine sinngemäße oder in der traditionellen Verwendungsweise des Begriffs „freie“ Übersetzung dem Glaubensgehalt des Textes Schaden zufügen, man würde sich daher eher für eine „getreue“, wortgemäße Übersetzung entscheiden. Gerade aber bei literarischen Übersetzungen ist es von großer Bedeutung, dass ein Übersetzer einen kritischen Umgang mit der Textgrundlage wählt. Insbesondere die Kategorien des „wörtlichen“ und die des „freien“ Übersetzens sind es dabei, die weitreichende Implikationen bergen. Es sind in beiden mehrere Dimensionen enthalten, die die Übersetzungsmethode prägen können. Albrecht stellt diese in seinen Ausführungen zum weit verbreiteten, aber von Übersetzern kritisch gesehenen Motto „So treu wie nötig, so frei wie möglich“, das er als Grunddisposition des Übersetzens annimmt, knapp zusammen. Das Problematische der Kategorie des „wörtlichen“ Übersetzens besteht danach darin, dass es zwei mögliche Auslegungen für den Begriff „wörtlich“ gibt: einerseits eine „syntagmatische“ und andererseits

⁷⁵ Albrecht, Jörn: Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, Kulturelle Wirkung. Darmstadt 1998. S. 49ff.

eine „paradigmatische“⁷⁶ (Albrecht bedient sich hier der linguistischen Bezeichnung). Als „syntagmatisch“ wird gemeinhin die exakte Abbildung der genau gleichen Reihenfolge aller Elemente des Ursprungstextes in der Zielsprache verstanden. Diese Forderung ist, wie Albrecht an einigen Beispielen demonstriert, keineswegs erfüllbar, weil sie auf grammatikalischer und semantischer Ebene zu handfesten Fehlern führen würde. Der Übersetzer würde daher (früher womöglich intuitiv, heute aber vollkommen reflektiert) die Reihenfolge der Syntagmen umgestalten, so dass sie den sprachlichen Gesetzen der Zielsprache gerecht würde, gleichzeitig aber zudem darauf achten, dass die Lesegewohnheiten in der Zielsprache berücksichtigt würden, was die grammatische Struktur anbelangt⁷⁷.

Auch hinsichtlich der paradigmatischen Bedeutungslinie der „wörtlichen“ Übersetzung findet Albrecht einige Beispiele. Nicht immer ist die ursprüngliche Bedeutung eines Begriffs in der direkten Übersetzung die passende. Es können kontextuell abhängig auch übertragene Bedeutungen möglich sein. Sprachen sind keine Äquivalente zueinander, was die Bedeutung ihrer einzelnen Begriffe und Begriffskomplexe angeht, denn es handelt sich bei ihnen nicht um exakte und gleich funktionierende Bezeichnungssysteme, es sei denn, man betrachtet international genau vereinbarte Begriffe in Fachsprachen, die der eindeutigen Zuordnung und Verständigung dienen. Wenn also von wörtlicher Übersetzung die Rede ist, so meint dies eine dem Ausgangstext verpflichtete Übersetzung⁷⁸, die unter Berücksichtigung der Unmöglichkeit der Übertragung eines Textes „Wort für Wort“, also unter Wahrung der sprachlichen Richtigkeit und Überzeugungskraft der Zielsprache, versucht, die Sprache, den Inhalt und die Idee des Ausgangstextes zu übertragen. Eine freie Übersetzung wäre unter diesen Umständen eine Übertragung, die nicht die sprachliche Richtigkeit und die Regeln der Zielsprache wahrt.

Der Terminus der „freien“ Übersetzung kann jedoch auch auf Eingriffe in den Ursprungstext abheben, die nicht allein auf die sprachliche Dimension beschränkt bleiben. Dieses Prinzip tritt im Zusammenhang mit den historischen Gegebenheiten auf, wie sie, wie Albrecht erklärt, im 17. Jahrhundert vorzufinden waren: ein Übersetzer galt damals als Schriftsteller, als Autor eines Werkes, das demnach auch (kreativ) gestaltet werden durfte, gehörte doch die Übersetzung zu den anerkannten

⁷⁶ Albrecht (1998). S. 63.

⁷⁷ S. Albrecht (1998). S. 64 ff. (das Beispiel der links- und rechtperipheren Ordnung der bedeutungstragenden Syntagmen)

⁷⁸ Vgl. Albrecht (1998). S. 67.

literarischen Gattungen. Sehr ausgeprägt war diese Vorstellung unter den „belles infidèles“ in Frankreich, die den Dienst am Original dem Dienst an Muttersprache und eigenem Land nicht selten opferten. Der „Dienst“ an der Muttersprache war dabei häufig ein Vehikel der Verschleierung des eigenen Repräsentationswillens, Ausdruck des wachsenden kulturellen Eigenbewusstseins, das erst mit der Romantik und dem dort wieder ins Bewusstsein rückenden individuellen Fremden, das man auch in Gestalt von Übersetzungen, die möglichst genau das Original abbildeten, ohne dabei Rücksicht auf eine mit dem Fremden womöglich überforderte Leserschaft zu nehmen, finden kann. Im Einzelfall muss daher genau untersucht werden, in welche Denkkategorie eine vorliegende Übersetzung eingeordnet werden kann. Immer hingegen lässt sich anhand der Prinzipien der Übersetzung etwas über das herrschende kulturelle Bewusstsein des Übersetzers und seine Annahmen über sein Lesepublikum sagen. Der inhaltlich und gestalterisch freie Zugang zu einem Originaltext, der in der Zielsprache Kürzungen, Straffungen, Streichungen oder Ergänzungen vornimmt, der Worte austauscht, Verse in Prosa und Prosa in Verse überführt, also durch Eingriffe in den Text gekennzeichnet ist, die die bloße sprachliche Schwierigkeit der Übertragung eines Textes in eine andere Sprache nicht notwendig macht, stellt die eigene Kultur und den Übersetzer sowie sein Lesepublikum stärker in den Vordergrund. Der Übersetzer nimmt an, dass das Fremde verstörend, unverständlich oder unästhetisch auf sein Lesepublikum wirken könnte und passt das Original dem angenommenen kulturellen Geschmack und den dortigen Moden was Gattungen, sprachlichen Schmuck und Konventionen angeht, zum Teil so stark an, dass das Original richtiggehend von sich selbst entfremdet bzw. zu einem gänzlich anderen Text wird.

Albrecht schlägt zur Differenzierung der sprachlichen und der inhaltlich-formal-kulturellen Dimension der Übersetzungspraxis vor, die rein sprachlich-linguistischen Varianten der Übersetzungen mit dem Begriffspaar wörtlich vs. frei und die inhaltlich-formal-kulturellen Varianten mit einbürgernd vs. verfremdend zu bezeichnen. In dieser Arbeit soll hinsichtlich der kulturellen Rezeptionsdiskurse zu E.T.A. Hoffmann insbesondere die inhaltlich-formal-kulturelle Dimension der Übersetzungspraxis berücksichtigt werden, da für die Bewertung der Rezeption einer Übersetzung aus dem Werk des Autors vor allem von Bedeutung ist, auf welche Aufnahme eine Übersetzer mit seinen Prinzipien hoffte bzw. nach welchen Maßstäben er unter Umständen das Original in der Übersetzung an Moden des

eigenen Landes anpasste. Die Anpassungen können Aufschluss darüber geben, an welche englischen Traditionslinien ein Übersetzer Hoffmann anschließen wollte und weshalb die Rezeption immer auch im Kontext dieser Traditionslinien erfolgte. Sie bilden einen Teil des historischen Rezeptionskontextes.

Zum näheren Verständnis der Prinzipien der Übersetzung wie sie unter anderem auf Hoffmanns Texte angewandt worden sind, sollen hier auszugsweise die beiden grundsätzlichen, opponierten Übersetzungspositionen, eine aus dem 17./18., eine aus dem 19. Jahrhundert vorgestellt werden, da es diese beiden Pole sind, an denen sich die Debatten um eine neue Übersetzungspraxis im 19. Jahrhundert ausrichten. Die Darstellung erhebt dabei keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern soll eine Idee der Positionen vermitteln. Es werden vor allem die französische und die deutsche Sichtweise dargestellt, da diese beiden Stränge der Diskussion besonders bekannt und am meisten, insbesondere auch im zu Beginn des 19. Jahrhunderts frankreichfeindlichen England, rezipiert wurden. Da sich allerdings Analysen theoretischer Texte, die als grundlegend für die Ausprägung der Übersetzungsmethoden gelten können, nur selten finden, sollen hier exemplarisch einige benannt und untersucht werden.

Eine Position, die seit dem 17. Jahrhundert in Frankreich, aber auch in anderen europäischen Nationen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts verbreitet war, ist die nachträglich als Bewegung der „belles infidèles“ bezeichnete Ausrichtung zur einbürgernden, freien Übersetzung. Der Begriff geht der Forschungslegende nach auf eine Äußerung Gilles Ménages zu einer Tacitus-Übersetzung seines Freundes Nicolas Perrot d'Ablancourt zurück. Er soll über die mit Zusätzen des Übersetzers gespickte Textversion gesagt haben, sie erinnere ihn an eine Frau, die sehr schön, aber untreu gewesen sei.

Die Geschichte der „belles infidèles“ beginnt, bevor der Begriff geprägt wurde mit den Übersetzerschulen der Académie française. Die Übersetzungen Perrot d'Ablancourts wurden in dieser Zeit zum Vorbild vieler anderer Übersetzungen, woraus sich logisch ergibt, dass die freie und einbürgernde Übersetzungspraxis zur Mode wurde. Es gab zwar stets auch Gegenstimmen zu dieser Entwicklung, doch die Dominanz der freien übersetzerischen Tendenz vermochten diese nicht abzumildern. Einbürgernd bedeutet in diesem Kontext allerdings nicht nur eine rein sprachlich freiere Übersetzung, sondern einen starken inhaltlichen und makrostrukturellen Eingriff in die Originale, die sich daher zum Teil kaum wiedererkennen lassen. Diese

Praxis fand zwar auch außerhalb Frankreichs Anwendung, da aber die Ursprünge in Frankreich liegen, ist festzustellen, dass die Praxis stets als französisches Übersetzungsverfahren angesehen wurde, d. h. der nationale Ursprung und das Verfahren wurden zunehmend ineinander geschrieben.

Eine Wende der Übersetzermode im 18. Jahrhundert nimmt man im Allgemeinen als von Deutschland ausgehend an, da sich hier bereits im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts Ansätze zu einer Beschäftigung mit dem Fremden in anderen Kulturen und Kritik an der Einbürgerung fremder Texte finden. Als ein früher Kritiker der französischen Mode erweist sich hierbei Herder, der an den einbürgernden Verfahren kritisiert, dass sie aus Nationalstolz die Originaltexte dem Eigenen annähern und zum Teil sehr stark in diese eingreifen, um eher sich selbst zu spiegeln als das Original tatsächlich zu zeigen. Demgegenüber versuchten die Deutschen das Original zu entdecken und so zu sehen, wie es sei⁷⁹. Spätestens aber durch Madame de Staëls Schriften, die von ihren Deutschlandreisen geprägt sind, erfuhr die europäische Öffentlichkeit von den deutschen Überlegungen zu einer „treuen“ bzw. verfremdenden Übersetzungspraxis. In ihrem Aufsatz „De l’esprit des traductions“, der 1816 in einem italienischen Magazin veröffentlicht wurde, stellt sie die neue Tendenz vor. Im Sinne der Chronologie der Übersetzungspositionen soll nun aber zunächst ein anderer prominenter Text im Vordergrund stehen.

Schleiermacher zur Übersetzung

Der Theologe, Philosoph und Theoretiker Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher zeigt sich diesbezüglich besonders radikal. Seine Ansichten werden in seinem Akademievortrag „Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens“⁸⁰, den er am 24. Juni 1813 hielt, deutlich. Der gern in Auszügen bemühte, aber selten genau gelesene Vortrag soll an dieser Stelle etwas eingehender vorgestellt werden⁸¹. Schleiermachers Zugang zum Thema „Übersetzung“ ist zunächst einmal sehr weit gefasst und richtet sich deutlich an seinem Verständnis einer Hermeneutik aus. Es

⁷⁹ Vgl. Herder, Johann Gottfried: Von der Griechischen Literatur in Deutschland. In: Sämtlicher Werke Bd. 1. Hrsg. von Bernhard Suphan. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1877. Hildesheim 1967. S. 290.

⁸⁰ Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. In: Ders.: Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Hermann Fischer u. a. Berlin/New York 2002. 1. Abteilung: Schriften und Entwürfe, Band 11: Akademievorträge. Hrsg. von Martin Rössler unter Mitwirkung von Lars Emersleben. S. 67-93.

⁸¹ Eine Ausnahme bildet der Aufsatz von Larisa Cercel „Das Verhältnis von Eigenem und Fremden in Schleiermachers Übersetzungstheorie“, der 2011 erschien. Cercel entwickelt hier mit Hilfe einer genauen Textanalyse des Schleiermacher-Vortrags die Dimensionen des Fremden und Eigenen, die als kulturwissenschaftliche Pole die Basis weiterer hermeneutischer Übersetzungstheorien bildeten.

geht beim Übersetzen um einen Verstehensvorgang, der jede sprachliche Äußerung, die Rede, als sprachliches Material auslegt, das einen Deutungsvorgang evoziert. Dieser wiederum unterliegt einer Verkettung von Distanzfaktoren oder auch fremd machenden Faktoren: So seien sich Menschen nicht nur geographisch, i. e. von Land zu Land und damit von Sprache zu Sprache gesehen fremd, sondern ebenso historisch gesehen, da die Menschen vor hunderten Jahren anders gelebt und inzwischen tote Sprachen gesprochen hätten. Auch innerhalb der zeitgenössischen Gesellschaft und abgesehen von geographischen Grenzen seien aber bereits große Unterschiede zwischen den Menschen mit unterschiedlichen Dialekten oder aber Volksklassen und schließlich auch innerhalb derselben Dialekte und Klassen zwischen den Individuen vergleichbarer Herkunft zu konstatieren. Der Horizont des Übersetzens erscheint daher in Schleiermachers Bewusstsein durchaus als eine dem gegenseitigen Verstehen über jedwede Grenze hinaus gewidmete Tätigkeit, die sich in dieser Tragweite jedoch nur verfolgen ließe, wenn man differenzierte und nicht auf den Kriterien intersubjektiver Plausibilität basierende Untersuchungen vornähme. Eine objektivere Betrachtung der Übersetzertätigkeit beschränkt sich für Schleiermacher daher in seinem Vortrag auf die Übertragung von einer Sprache in eine andere. Hier unterscheidet er spezifisch zwischen zwei Verfahren: dem des *Dolmetschens* und dem des *Übersetzens*. Ersteres bestimmt er als eine weitgehend mündliche Form der sprachlichen Übertragung, die zum einen auf den Augenblick des Sprechens beschränkt und daher nicht auf die Verfestigung von Gedanken, sondern auf ihren bloßen Transfer gerichtet ist. Er ordnet das Dolmetschen insofern dem rein funktionalen transaktionalen Geschäftsaustausch zwischen Handelspartnern oder diplomatischen Regierungen zu, für den die Sprache in erster Linie ein Vehikel ist. Die Inhalte dieses bloß momenthaften Wiedergebens von Positionen erfordern laut Schleiermacher kein ausgeprägtes künstlerisches oder sprachliches Verständnis, da es erstens bei dem zu übertragenden Gegenstand nicht um mehrdeutige Inhalte geht, sondern um eindeutige Sachverhalte, deren Inhalte sich objektiv mit Zahlen oder allgemeinen Gesetzen messen lassen. Der sprachliche Ausdruck für diese Sachverhalte sei daher in den meisten Sprachen in etwa deckungsgleich und könne „mechanisch“⁸², wie in einem Handwerk, übertragen werden. Ähnliches gelte für schriftliche Textübertragungen von Textsorten, deren Inhalt ebenfalls weniger von den Gedanken eines individuellen Verfassers als Ausdruck seiner inneren Welt (so

⁸² Schleiermacher: Methoden des Übersetzens. S. 70.

wie in Texten der Kunst oder höheren Wissenschaft) bestimmt sei, sondern von einem klar erfassbaren Sachinhalt, hinter den der Verfasser quasi unsichtbar zurücktrete. Die Sache (wie z. B. in Zeitungsartikeln und Reisebeschreibungen⁸³), „als deren willkürliches vielleicht aber fest bestimmtes Zeichen das Wort nur dasteh[e]“⁸⁴ sei einfach zu dolmetschen, wohingegen dies „auf jenem der Kunst und Wissenschaft zugehörigen Gebiet, und überall, wo mehr der Gedanke herrscht, der mit der Rede Eins ist“ eine „genaue Kenntniß und (...) Beherrschung beider Sprachen“⁸⁵ erfordere. Diese Vorstellung verzichtet jedoch nicht, wie angenommen werden könnte, auf ein differenziertes Verständnis der Übertragbarkeit von Sprachen. Schleiermacher nimmt, obwohl er die Möglichkeit der mechanischen bzw. handwerklichen Tätigkeit des Dolmetschens als einen relativ glatt verlaufenden, funktionalen Übertragungsprozess darstellt, durchaus wahr, dass keine Eins-zu-Eins-Darstellung eines Sachverhaltes aus der einen in die andere Sprache existieren kann, da Sprachen sowohl grammatisch als auch was den semantischen Gehalt ihrer kleineren Bestandteil, der Worte, angeht, nicht in Deckung gebracht werden können. Dem Problem der Übertragbarkeit der Sprache, aber auch ihres Inhalts, Wesens, der Wirkung auf Leser und Sinnes widmet sich Schleiermacher auf mehreren Ebenen. Die erste Voraussetzung, die für ihn zu klären ist, ist das Wesen der Texte, die für den Selbstaussdruck oder Gedankenausdruck des Autors stehen. Da ein Autor stets nur in der Lage sei, seine Gedanken in Abhängigkeit der Sprache zu denken und zu äußern, in der er beheimatet, d. h. aufgewachsen sei, ergebe sich für seine schriftliche Entäußerung immer, dass sie gemäß der Verläufe und Gestaltungsmöglichkeiten seiner Ursprache geformt sei. Zugleich aber könne eine schriftliche Äußerung, die eine Übertragung überhaupt wert sei, nur dann einen bedeutungsstiftenden Horizont entwerfen, wenn in ihr, neben der geschichtlichen und nationalen Dimension und Denkweise, auch der individuelle Ausdruck des Verfassers ersichtlich werde, da das System Sprache sich nicht nur auf das Denken der sie beherrschenden Menschen auswirke, sondern sich auch weiterentwickle durch die sprachlichen Äußerungen, deren Wert die von einer breiten Masse getätigten oder nur zum Alltagsgebrauch bestimmten Äußerungen deutlich übersteige. Schleiermacher zeigt sich damit als ein Vertreter der Vorstellung des individuell auf die kulturelle Entwicklung Einfluss nehmenden Genies. Er formuliert diesen Zusammenhang folgendermaßen:

⁸³ Vgl. Ebd. S. 68f.

⁸⁴ Ebd. S. 71.

⁸⁵ Ebd.

In diesem Sinne also ist es die lebendige Kraft des Einzelnen, welche in dem bildsamem Stoff der Sprache neue Formen hervorbringt, ursprünglich nur für den augenblicklichen Zweck, ein vorübergehendes Bewußtseyn mitzutheilen, von denen aber, bald mehr, bald minder in der Sprache zurückbleibt, und von Andern aufgenommen, weiter bildend um sich greift. Ja, man kann sagen, nur in dem Maaß einer so auf die Sprache wirkt, verdient er weiter in seinem jedesmaligen unmittelbaren Bereich vernommen zu werden. Jede Rede verhallt notwendig bald, welche durch tausend Organe kann hervorgebracht werden; nur die kann und darf länger bleiben, welche einen neuen Moment im Leben der Sprache selbst bildet.⁸⁶

In diesem Sinne muss ein Text in doppelter Hinsicht verständlich sein: erstens so, als könnte ihn nur ein Angehöriger einer Sprache in der Weise sprachbedingt erdacht haben und zweitens so, als könnte ihn nur dieser ganz bestimmte Angehörige der konkreten Sprache individuell erdacht haben. Diese Merkmale machen die Qualität eines Textes aus. Da das Verständnis von Texten bereits für Leser, die derselben Sprache angehören, ein großes Hindernis darstellen kann, wird es noch verkompliziert, wenn der Leser des Textes nicht in der Ursprache des Textes denkt und liest bzw. wenn ein solcher Leser den Versuch unternimmt, den Text von der Ursprache in seine Zielsprache zu übertragen. Neben dem Versuch, den der so definierte Übersetzer unternehmen muss, um Ursprache, Geist und Geschichte des Ursprungslandes zu begreifen, muss er in einem weiteren Schritt den Leser der Zielsprache in ein Verhältnis zum Autor der Ursprache setzen. Vom Grad des Gelingens der Umsetzung dieser beinahe utopischen Idee des Kulturtransfers hängt die Qualität der Übersetzung ab.

Zunächst aber bespricht Schleiermacher zwei Methoden der Übertragung, die nicht mit dem reinen Gedanken der Übersetzung kompatibel sind, aber dem Bedürfnis des geistigen Transfers dennoch entspringen: die *Paraphrase* und die *Nachbildung*. Beide Verfahren sind keine Übersetzungsverfahren im bereits ausgeführten Sinne, sondern Hilfsstufen auf dem Weg zur eigentlichen Übersetzungsmöglichkeit, die sich allerdings weitgehender Beliebtheit erfreuen und darüber hinaus die Basis für ein öffentliches Verständnis des Fremden in den eigentlichen Übersetzungen schaffen können, sofern ein Volk noch nicht auf den direkteren Kontakt mit dem Fremden vorbereitet ist. Es erhält auf diese Weise erste Eindrücke der Andersartigkeit anderer Nationen und kann so Lust auf eine Vertiefung der Kenntnis derselben entwickeln. Die Paraphrase verabschiedet sich von der Idee der wörtlichen Übertragung von Texten und ist bemüht, sich mechanisch auf die Bezwingung sprachlicher Irrationalität zu konzentrieren, indem sie Streichungen und Ergänzungen des

⁸⁶ Schleiermacher: Methoden des Übersetzens. S. 71.

Ursprungstextes vornimmt, ihn also nur sinngemäß zusammenfasst oder Passagen zur Erläuterung einfügt. Die Auswahl dessen, was der „Paraphrast“⁸⁷ als Wert des Textes begreift, hängt ganz von ihm selbst und seiner Art des Textverständnisses ab. Das Ergebnis wird sprachlich und geistig weder dem Original noch den Ausdrucksmöglichkeiten und Grenzen der Zielsprache gerecht. Die Nachbildung hingegen nimmt die Unüberwindlichkeit der sprachlichen Grenzen an und versucht sich insofern im strengen Sinne gar nicht erst an ihr. Sie geht davon aus, dass kein genaues Abbild eines Werkes von einer in die andere Sprache transferiert werden kann. Aus der Unüberwindlichkeit der sprachlichen Unterschiede ergeben sich zahlreiche weitere unübertragbare Unterschiede, denn das Denken und die kulturelle Prägung werden ja ebenfalls von der Sprache mitbestimmt und in Texten kommuniziert. Die Lösung des Problems besteht in einer Annäherung an die Wirkung des Originals. Aus Teilen, die an sich nicht mehr mit den Teilen des Urtextes verwandt sind, wird eine Einheit zusammengesetzt, deren Wirkung auf den Zielsprachenleser in etwa dem korrespondieren soll, den das Original auf den Ursprungsleser entfaltet hat. Die Nachbildung verliert daher die Identität des Originals. Es bleiben nicht die Wirkung und der Geist der Ursprache bestehen, sondern nur die exemplarische Wirkung eines ähnlich gearteten Textes. Man versucht dem Leser ein Erzeugnis zu geben, das so auf ihn wirkt, wie das Urbild auf den Urleser gewirkt haben könnte. Damit werden Schriftsteller des Urtextes und Leser der Nachbildung nicht mehr in ein Verhältnis gesetzt. Funktional ordnet Schleiermacher die Paraphrase dem Wirkungsbereich der Wissenschaften, die Nachbildung dem der Kunst zu.

Für ein engeres Übersetzungsverständnis gelte, und hier folgen die wohl in Bezug auf seine Übersetzungstheorie berühmtesten Aussprüche Schleiermachers, dass der Autor des Ursprungstextes und der Leser des Textes in der Zielsprache in ein Verhältnis zueinander gesetzt würden. Dies könne auf zwei verschiedene Weisen erfolgen:

Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe, und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen. Beide sind so gänzlich von einander verschieden, daß durchaus einer von beiden so streng als möglich muß verfolgt werden, aus jeder Vermischung aber ein höchst unzuverlässiges Resultat nothwendig hervorgeht, und zu besorgen ist, daß Schriftsteller und Leser sich gänzlich verfehlen.⁸⁸

⁸⁷ Ebd. S. 73.

⁸⁸ Schleiermacher. Methoden des Übersetzens. S. 74.

Hier nun geht Schleiermacher letztlich auf die von ihm als gültig wahrgenommenen strengeren Übersetzungsmethoden ein, die sich nach objektiveren Gesetzmäßigkeiten nachvollziehen lassen, als der reine momenthafte Versuch der Verständigung zweier Menschen. Allerdings muss, wie für jede nur theoretisch formulierte Praxisleitlinie, auch hier angemerkt werden, dass die konkreten Schwierigkeiten der Übersetzungspraxis nur unzureichend erklärt bzw. letztlich auf eine Einzelfallentscheidung des Übersetzers verlagert werden.

Die erste Methode, bei der der Leser dem Schriftsteller entgegen bewegt werden soll, versucht die fehlenden Kenntnisse des Lesers hinsichtlich der Ursprache zu ersetzen. Dabei wird sprachlich das fremd Erscheinende nicht getilgt, sondern möglichst getreu wiedergegeben, so dass der Leser bei aller Fremdheit einen Eindruck der Ursprache erhalten kann, so wie ihn der Autor des Urtextes gegeben hätte, wenn er sein eigener Übersetzer gewesen wäre. Es handelt sich um das, was Albrecht mit dem Terminus der „wörtlichen“ Übersetzung erfasst hätte. Die Schwierigkeit der wörtlichen Übersetzung liegt vor allem darin, festzulegen, was das Verständnis des Urtextes ist, das man dem noch unverständigen Leser vermitteln will. Zunächst einmal erfordert dies zumindest die Kenntnis beim Leser, die er durch bereits zirkulierende Paraphrasen oder Nachbildungen von Texten eines Ursprungslandes haben kann, geht Schleiermacher doch davon aus, dass sich der Textsinn eines Einzelzeugnisses aus einer Fremdsprache kaum verstehen lässt, ohne zumindest in Andeutungen Kenntnisse oder Interesse am Ursprungsland mitzubringen. Das bedeutet notwendig, dass das Lesen von Übersetzungen Interesse an einem anderen Land voraussetzt. Ist diese Voraussetzung noch nicht erfüllt, ahmt der Übersetzer nur sein eigenes Textverstehen nach und produziert „schülerhafte“ Texte, die „nicht zeitig genug von der Bühne heruntergeholt werden“⁸⁹ können. Das Nachbilden des eigenen Verstehens ist es also, das der Übersetzer nicht nachbilden darf⁹⁰. Nicht nachbilden kann der Übersetzer das Verstehen des Textes, das ein Leser entwickelt, der in so außerordentlich hohem Maße fremdsprachenbegabt ist, dass er die Übersetzung überhaupt nicht benötigt, weil sich zwischen ihm und sein Textverständnis gleichsam weder in Gedanken, noch im Entäußern derselben, eine Sprachbarriere drängt, ist er doch in der Lage, auch in einer fremden Sprache zu denken und den Text daher im Original zu erfassen. Dieses Verständnis kann eine Übersetzung notwendig nicht erfassen. Das Textverständnis, das die Übersetzung

⁸⁹ Ebd. S. 76.

⁹⁰ Vgl. ebd.

erzielt, muss zwischen den beiden oben genannten Extremen liegen. Eine zweite Schwierigkeit liegt nach Schleiermacher, nachdem Übersetzungen für ein gebildetes und von Liebhabern der fremden Kultur von wissenschaftlichen und poetischen Texten entstehen, dennoch in der Methode selbst bzw. im historischen Charakter der Sprache. Schleiermachers Bild der Sprache ist das eines sich lebendig stets weiterentwickelnden Kontinuums, das nicht einfach erfunden oder neu erfunden werden kann, sondern deren Wandlungsfähigkeit und Innovationspotenzial sich den Sprechern und Schreibern selbst verdankt. Insbesondere Kunst und Wissenschaft sind nach Schleiermacher die Gebiete, auf denen sich dieser Wandel vollzieht: Texte dieser Ausrichtungen enthalten einerseits bereits den Geist und die Geschichte des Volkes, in dem und für das sie entstehen, zugleich aber werden in ihnen Neuerungen vorgenommen, die die Entwicklung des Geistes bebildern oder erst vollziehen und dies in ihrer individuellen, auf den Autor des jeweiligen Textes bezogenen, aber auch in ihrer Wirkmächtigkeit für das ganze Volk bedeutsamen Art. Diese, sich in den neuen Satzstrukturen und Wortschöpfungen ausprägenden Neuerungen sind schwerlich übersetzbar, weil sie nur selten ihre genauen wörtlichen Repräsentanten in der Fremdsprache finden können. Da manch eine Neuerung der Ursprache durch eine veraltete Wendung der Zielsprache am besten wiederzugeben ist, aber eben auch umgekehrt, kann sich ein Übersetzer, der auf besondere Worttreue aus ist, nur zu dem Kompromiss finden, dass sich das Neuerungspotenzial des Gesamttextes eben nicht an jeder wörtlichen Textstelle exakt so zeigt, wie der Ursprungstext es vorsah. Aber durch die Tatsache, dass eben auch manch veraltete Wendung der Ursprache nur durch eine Neuerung in der Zielsprache abzubilden ist, gleiche sich das Verhältnis wieder aus und nähere sich in der Wirkung des Textes jeweils an. Der gleichen Schwierigkeit ist es geschuldet, dass sich der Übersetzer insbesondere bei wissenschaftlichen Abhandlungen, deren Einzelteile desselben Autors im Ganzen zumeist ein Gefüge von begrifflichen und systematischen Verweisungen enthalten, damit begnügen muss, die Zusammenhänge für den Einzeltext zu zeigen, da er unmöglich das komplexe Gefüge ganzer Theoriegebäude durchdringen kann. Die besondere Schwierigkeit bei der Übersetzung poetischer Texte hingegen sei das Verhältnis von sprachkünstlerischer Gestaltung und Inhalt, das es in der Übersetzung ebenfalls abzubilden gelte. Dies könne einerseits unter Wahrung der sprachlichen Grenzen und Richtigkeit grammatikalisch angestrebt werden, wobei sich die Übersetzung gerade dann hölzern und eigentümlich ausnehme, während es bei

Übersetzern, die selbst Musiker oder Metriker seien, häufig gelänge, die Musikalität des Originals zu wahren. Gleichzeitig werde auf inhaltlicher Ebene freier verfahren. Einige warnende Worte äußert Schleiermacher auch zur Frage der Wörtlichkeit der Übersetzung. Die Forderung an einen Übersetzer laute stets, so führt er aus, den Charakter des Fremden des Ursprungstextes auch in der Übersetzung zu wahren. Dies sei, nach einhelliger Ansicht vieler seiner Zeitgenossen, bereits dadurch gewährleistet, sich möglichst wörtlich an die „Wendungen der Urschrift“⁹¹ zu halten. Dieses Gebot erscheint Schleiermacher als zu undifferenziert, weil es die Grenzen zwischen guter und schlechter Übersetzung zu stark nivelliert. Die eigentliche Herausforderung für einen Übersetzer sei es vielmehr, unter Wahrung der eigenen und der fremden Sprachgrenzen den Charakter des Textes zu transportieren ohne dabei der Versuchung zu verfallen, den fremden Text in Gestalt der eigenen Muttersprache zu einem künstlerischen Erzeugnis der eigenen Machart zu machen, mithin, den Übersetzer zum Künstler aufzuwerten, um die eigene Muttersprache in der bestmöglichen Darstellungs- und Wirkungsweise zu präsentieren oder sich andernfalls der Kritik der Zeitgenossen auszusetzen, die den Übersetzer für seinen manchmal zu rauen Ton tadeln. Zudem muss er befürchten, dass er sich in Texten, die er ausschließlich für die eigene Muttersprache verfasst, zu sehr an die Struktur und Fremdheit der Übersetzungssprache gewöhnt und sie nun in eigenständige Texte überführt hat. Dem so zu erhebenden Vorwurf, der Übersetzer beteilige sich am Prozess des Sprachverfalls in seiner Muttersprache, in dem er wörtlich übersetze, kann entgegengehalten werden, dass durch die Kenntnis des Fremden auch bereichernde Elemente in die eigene Kultur einfließen können, es komme darauf an, den Nutzen vor dem Nachteil überwiegen zu lassen. Ein solches Unterfangen sei, wenn es sich nur in Einzelteilen vollziehe, d. h. wenn nur einzelne Werke einzelner Autoren aus einem Land übersetzt würden, im Grunde nicht von Nutzen. Schleiermacher schwebt eher vor, dass, bei Bereitschaft eines Volkes zum Kennenlernen einer fremden Kultur und einem ausreichenden Willen, dafür die eigene Sprache flexibel zu handhaben, große Teile des Werkes nicht nur eines einzelnen Autors, sondern vieler Autoren dieser Sprache, übersetzt würden, damit der Geist und die Sprache des ganzen fremden Volkes sowie die individuellen Unterschiede ihrer Autoren in ihrer Gesamtheit durch die Übersetzungen erfassbar

⁹¹ Schleiermacher: Methoden des Übersetzens. S. 81.

und unterscheidbar gemacht würden. Nur auf diese Weise sei dieser Art der Übersetzungsmethode ein Nutzen abzugewinnen⁹².

Die andere Methode, bei der der Autor auf den Leser hin bewegt wird, geht davon aus, wie der Autor des fremdsprachigen Textes geschrieben hätte, wenn er in der Zielsprache für ein zielsprachiges Publikum geschrieben hätte. Auf diese Weise wird der Autor in die Welt des Übersetzungslesers hinein verlagert. Das Verhältnis von Leser und Autor ist dabei das gleiche, das es für den Autor und sein Publikum in der Ursprungssprache wäre, nur dass dieses Verhältnis nun vollständig in die Zielsprache überführt worden ist. Schleiermacher bezeichnet diese Methode als diejenige, die häufig als die würdigere und angemessenere gehandelt werde, will dieser Frage aber kritisch näher nachgehen.

Die Kritik, der Übersetzer beteilige sich durch allzu holprige Biegungen der eignen Sprache an deren stetigen Verfall, kann für das zweite Verfahren nicht gelten, da es sich genau an die Regeln hält, die die Zielsprache vorgibt. Die Übersetzung muss in diesem Fall in der Zielsprache genauso künstlerisch gelungen und der Gattung angemessen gestaltet sein wie der Urtext. Die Schwierigkeit, die die Übersetzung aufwirft, deren Ziel es ist, einen Autor in der Zielsprache so klingen zu lassen, als habe er sie selbst gesprochen, ist das des Textsinns und inhaltlichen Gehaltes. Schleiermachers Verständnis des Denkens sieht die Sprache als die dem Denken überhaupt erst Gestalt gebende Instanz an. Insofern ist es zwar vorstellbar, dass ein Autor die Zielsprache gesprochen oder geschrieben habe, indes sei fraglich, ob er in der Lage gewesen wäre, inhaltlich und im Zusammenhang das Gleiche zu denken und zu schreiben, das er auch in seiner eigentlichen Muttersprache gedacht und geschrieben habe, denn

Wer überzeugt ist, daß wesentlich und innerlich Gedanke und Ausdruck ganz dasselbe sind, und auf dieser Überzeugung beruht doch die ganze Kunst alles Verstehen der Rede, und also auch alles Uebersetzens, kann der einen Menschen ganz von seiner angeborenen Sprache trennen wollen, und meinen, es könne ein Mensch, oder auch nur eine Gedankenreihe eines Menschen, eine und dieselbe werden in zwei Sprachen? Oder wenn sie denn auch auf gewissen Weise verschieden ist, kann er sich anmaßen, die Rede bis in ihr Innerstes aufzulösen, den Antheil der Sprache daran auszuschneiden, und durch einen neuen, gleichsam chemischen Prozeß, sich das Innerste derselben verbinden zu lassen mit dem Wesen und der Kraft der andern Sprache?⁹³

⁹² Vgl. ebd. S. 82ff.

⁹³ Schleiermacher: Methoden des Übersetzens. S. 85.

Die Vorstellung dieser sprachlichen Abkoppelung würde in Schleiermachers Verständnis auch das Ausblenden des gesamten Erfahrungshorizontes des Autors bedeuten, da sich dieser ebenfalls nur sprachlich manifestieren kann. Aus diesem Grund ist das Unterfangen, einen Autor so zu übersetzen wie er selbst in der Zielsprache geschrieben haben würde, ein utopisches und zudem nicht empfehlenswertes, weil man den Autor mit der Sprache seines Geistes enteignet und nur leere Texthüllen verfertigt. Er nimmt seitens seines Publikums aber Kritik an. So glaubt er, dass zwei Ausnahmefälle zur Bebilderung der zweiten Übersetzungsmethode ins Feld geführt würden, die sich allerdings eher auf die Möglichkeit der Produktion von Texten in einer fremden Sprache, nicht auf die Übersetzung von fremdsprachigen Texten, bezögen. Einerseits sei zu bedenken, dass die Muttersprache nicht zu allen Zeiten gleichermaßen auch die Verkehrs-, Wissenschafts- oder Hofsprache gewesen sei; demzufolge also immer auch Schriftstücke von Muttersprachlern in einer fremden Sprache entstanden seien. Für das Verhältnis des Denkens zur Sprache könne dies einerseits bedeuten, dass, in dem Fall, in dem eine fremde Sprache bestimmten geistigen Tätigkeiten zugeordnet werden konnte, die fremde Sprache für ebendiese die Muttersprache, für andere Gebiete aber eine andere gewesen sei. Dies gelte insbesondere für die Phase, in der die Volkssprache noch nicht die Sprache der Schrift gewesen sei, so dass Gebildete gleichermaßen in den antiken und in der Volkssprache bewandert gewesen seien. Im Kontext der Hofsprachen, der Sprachen also, die zur Veranschaulichung der eigenen Bildung ganz selbstverständlich gesprochen würden, sei sicher ein Denken in ebendiesen vorauszusetzen, hingegen diene es eher dem mündlichen, momenthaften, spielerischen Ausdruck, nicht der Entäußerung des hohen individuellen Gedankens. Es sei daher dem Bereich des Dolmetschens eher zuzurechnen, da die alltägliche Funktion der Fremdsprachenverwendung hierbei überwiege. Zudem hafte dem Hofsprachlichen der Charakter des längst Vergangenen und Spielerischen an, die Sprache werde nicht in den Prozess der Weiterentwicklung und Innovation gestellt, sondern konserviere einen veralteten Sprachstand, womit sie sich ihrer eigenen Bedeutung entledige.

Im Sinne eines kunstreichen Werkes komme daher die Methode, den Autor als einen Sprecher der Fremdsprache erscheinen zu lassen in etwa dem folgenden Sachverhalt gleich:

Ja was will man einwenden, wenn ein Uebersetzer dem Leser sagt, Hier bringe ich dir das Buch, wie der Mann es würde geschrieben haben, wenn er es deutsch geschrieben hätte; und der Leser ihm antwortet; ich bin dir eben so verbunden, als ob du mir des Mannes Bild gebracht hättest, wie er aussehen würde, wenn seine Mutter ihn mit einem andern Vater erzeugt hätte?⁹⁴

Die Mutter wird hier mit dem individuellen Geist des Autors, der Vater mit der fremden Sprache analogisiert. Der Versuch das gesamte Gedankensystem eines Autors oder Wissenschaftlers in eine andere Sprache zu übertragen, würde einen Transfer aller Details und Eigenschaften bedeuten und sich notwendig der Willkür des Übersetzers ausliefern. Dieses Verfahren wäre der Idee der Philosophie nicht gemäß, weshalb ein wahrhaftig interessierter Leser dann eher bestrebt sein würde, das Original zur Kenntnis zu nehmen oder sich mit Hilfe von Paraphrasen einzulesen. Anhand des Beispiels der Komödie, das Schleiermacher dem Gespräch als am nächsten kommend begreift, erläutert er inwiefern in der Kunst eine Übersetzung zur Nachbildung oder Mischform aus Übersetzung und Nachbildung geraten würde, wenn man nicht die Worttreue wahrte: der Transfer der nur der jeweiligen Nation und Zeitstufe eigenen Bedingungen, Konditionen, Stilausprägungen und metrischen Regelung misslänge immer dann, wenn der Versuch gemacht werde, diese wie ein Teil der Zielsprache als ihr eigentümlich wirken zu lassen. Sie blieben so schlicht unverständlich oder müssten in typische Analogien der Zielsprache überführt werden, wodurch sie eben nicht mehr Übersetzungen, sondern Nachbildungen würden. Als eigentliches Ziel aller Übersetzung aber sieht Schleiermacher den Versuch, einer nicht fremdsprachenkundigen, gebildeten Zielsprachengemeinschaft den Genuss des fremdsprachigen Werkes zu ermöglichen. Dies erreiche man nur durch die wörtliche Übersetzung, die den Leser an den Schriftsteller heranrücken lässt. Schleiermacher bescheinigt den Deutschen dabei die besondere Fähigkeit sich und ihre Kultur von fremden Einflüssen bereichern und prägen zu lassen, gleichzeitig aber das Überflüssige oder den deutschen Geist Schädigende sprachlich wieder auszuscheiden.

Madame de Staëls Vermittlerfunktion für England

Ein Reflex auf die Überlegungen von Herder, Goethe und den deutschen Romantikern zur Übersetzung findet sich in Madame de Staëls Aufsatz „De l'esprit des traductions“ von 1816. Zunächst wurde der Text, den sie für ein italienisches

⁹⁴ Schleiermacher: Methoden des Übersetzens. S. 89.

Publikum schrieb, in einem italienischen Magazin veröffentlicht. Nur ein Jahr später, im November 1817 drei Monate nach ihrem Tod, findet sich eine englische Version des Artikel in „Blackwood’s Magazine“, die sie nicht mehr selbst autorisiert haben kann und die in keiner einschlägigen Studie zum Verhältnis von deutschen und englischen Übersetzungspraktiken erwähnt wird⁹⁵. Dem englischen Publikum war Madame de Staël zu diesem Zeitpunkt nicht nur wahrscheinlich, sondern sehr sicher bekannt, hatte sie doch im Rahmen eines mehr oder weniger selbstgewählten Reiseexils als Reflex auf die napoleonischen Repressionen und die Zensur ihrer Werke ein ganzes Jahr (1813-14) in London gelebt und war dort zum gesellschaftlichen Ereignis geworden, wie sich nicht nur in ihren Briefen aus dieser Zeit⁹⁶, sondern auch in zahlreichen biographischen Darstellungen zu ihrer Person nachlesen lässt⁹⁷. Die Publikation des Aufsatzes ist so gesehen sicher als eine Art Nachruf auf ihren Tod im selben Jahr zu verstehen und dennoch bleibt festzuhalten, dass auf diesem Wege Madame de Staëls vom Denken der deutschen Übersetzungstheoretiker geprägte Denken nach Großbritannien gelangen konnte. Es darf nicht vergessen werden, dass das englische Lesepublikum zu diesem Zeitpunkt bereits auf ihre bzw. die „deutschen Ideen“ vorbereitet war, weil sie in ihrem Londoner Exil just ihr heute bekanntestes und einflussreichstes Werk, von dem August Wilhelm Schlegel nach der Einstampfung in Frankreich noch eine Druckfahne hatte retten können, veröffentlicht hatte: „De L’Allemagne“, das bei allen Idealisierungen und Zuspitzungen doch einen verdichteten Kern romantischen Denkens beinhaltet. Als Erstdruck gilt heute nicht die geplante französische Druckfassung von 1810, die bis auf fünf erhaltene Exemplare eingestampft wurde, sondern die darauf basierende in London bei John Murray 1813 erschienene Ausgabe, von der 1814 eine englische Übersetzung ebenfalls bei Murray, der Übersetzer ist nicht bekannt, erschien. Das englische Lesepublikum war insofern mit de Staëls Gedanken vertraut, hatte bereits Zugang zu ihren grundsätzlichen Vorstellungen zum deutschen Denken.

Dem Artikel im „Blackwood’s Magazine“ ist eine kurze Einführung vorangestellt, die das Publikum über die Herkunft des Artikels aufklärt, indem sie den

⁹⁵ Madame La Baronne de Stael (sic!) Holstein: Upon the Proper Manner and Usefulness of Translations. In: Blackwood’s Magazine 8 (1817). H. 2. S. 145-149.

⁹⁶ Vgl. Solovieff, Georges (Hrsg.): Madame de Staël. Kein Herz, das mehr geliebt hat. Eine Biographie in Briefen. Frankfurt a. M. 1986.

⁹⁷ Vgl. hier stellvertretend eine der neueren biographischen Publikationen, die de Staëls Auftreten als „being lionized“ (umschwärmt, vergöttert werden) bezeichnet: Angelica Gooden: Madame de Staël. The Dangerous Exile. Oxford 2008.

ursprünglichen Publikationsort und die Verfasserin nennt. Es heißt dort, Madame de Staël habe den Text einem italienischen Herausgeber zum Geschenk gemacht, dieser habe den Text ins Italienische übersetzt und veröffentlicht und aus ebendieser italienischen Version extrahiere nun der englische Herausgeber. Bei diesem Grad der mehrfachen Übermittlung und Übersetzung kann über das inhaltliche Resultat, das den englischen Lesern vorlag, hinsichtlich seiner Originalität natürlich gestritten werden. Da hier aber vordergründig festgestellt werden soll, inwiefern sich vorliegende englische Textzeugnisse, die die deutsche Übersetzungstheorie oder -praxis zum Inhalt haben, auf die Wahrnehmung deutscher Texte in Großbritannien ausgewirkt haben können, ist vor allem von Bedeutung, was die englische Exzerptfassung, die sich bei einem Vergleich mit dem französischen Original jedoch als weitgehend vollständig erweist, inhaltlich vermittelt.

Ausgangspunkt und Kerngedanke ist hier vor allem eine deutliche Ermutigung aller europäischen Nationen zur literarischen Übersetzung, deren Wert nicht genug betont werden kann, weil die „invention“, also Erfindungsgabe und Innovation, ein so seltenes Gut sei, dass jede Nation, die sich nur auf die ausschließlich eigenen schriftlichen Kulturgüter („letters“) beziehe, als „poor“ zu bezeichnen sei. Es zeigt sich hier also ein eindeutiger Aufruf zur gegenseitigen Bereicherung durch den übersetzerischen Austausch („commerce“) des jeweiligen nationalen, hervorstechenden Genius, wobei auffälligerweise im Englischen der Austausch geistiger Güter im Sprachduktus der englischen Handelsnation gefasst ist. Ob diese Wortwahl dem Wunsch entspringt, geistige Güter in ihrem Wert besonders exponiert zu halten oder aber dem pragmatischen Lesern den Wert näherzubringen, bleibt dahingestellt, obwohl von einer ökonomisierten Denkweise wie sie in heutigen westlichen Gesellschaften auch in Bezug auf Bildungsgüter und kulturelle Erzeugnisse begegnet, sicher noch nicht ausgegangen werden kann. Madame de Staël bebildert ihre Sichtweise auf die Geschichte und Praxis der Übersetzung zunächst mit einem kurzen Blick auf die Geschichte der sogenannten „gebildeten“ Sprache Latein oder mit anderen Worten auf die spezifisch in Europa gängige Praxis des Lateinischen als der zur Restaurationszeit üblichen Wissenschafts- und Poesiesprache. Der Grundgedanke einer allgemeinen Verkehrssprache des Geistes habe einerseits den Vorteil mit sich gebracht, eine für alle Gelehrten verständliche sprachliche Basis zu schaffen, die unabhängig von der Zugehörigkeit zu einer Nation den Zugriff auf die geistigen Erzeugnisse ermöglicht habe. Von Nachteil sei andererseits gewesen, dass

der Zugang zum europäischen Gedankengut auf diese Weise nicht alle sozialen Schichten habe erreichen können, da die Ausbildung in der alten Philologie nur den wenigen Gelehrten vorbehalten geblieben sei. Zu dieser Exklusion sei das Lateinische als „tote“ („dead“) und nicht nur als alte („ancient“) Sprache nicht in der Lage gewesen, mit den geistigen Innovationen sprachlich mitzuwachsen und habe daher einen künstlichen Charakter entwickelt. Im Bereich der Poesie sei die Orientierung am Lateinischen wegen des Mangels an Innovationsmöglichkeiten im Bereich der Nachahmung und formalen Nachmodellierung („imitation“) zwar verdienstvoll, aber ebenfalls wenig lebendig geblieben. Hier bezieht sich die Autorin insbesondere auf die Situation der italienischen Dichtung, da sie sich ursprünglich mit ihrem Aufsatz an ebendiese wendet. Es wird noch zu zeigen sein, dass ihr Text einen deutlichen Appellcharakter an die italienische Nation beinhaltet.

Der nur mangelhafte Zugang größerer Leserschaften zu den lateinischen Texten habe zu den Anfängen einer Übersetzungspraxis vom Lateinischen in die wesentlich lebendigere Muttersprache geführt. Die Übersetzungspraxis von einer in die andere Sprache ergibt sich für Staël aus dem Umstand, dass kaum jemand in der Lage sei, sich alle gängigen Sprachen auf einem solchen Niveau zu erschließen, dass er auf Übersetzungen verzichten könne. Die Kenntnis fremder Sprachen sind damit zwar keineswegs verzichtbar, sondern gerade bei der Lektüre von Übersetzungen wünschenswert; hingegen vereinfache eine Übersetzung dem Zielsprachenleser die Rezeption der ohnehin bereits fremdartigen Gedanken aus einer anderen Nation durch die Transformation in die vertraute Muttersprache. Es ist auffällig, dass Staël hier nicht weiter die Details einer möglichen Übersetzungspraxis reflektiert. Ihr Grundgedanke scheint aber im Einklang mit den Ideen der deutschen Frühromantiker, der Übertragung des Fremden als das Fremde in die eigene Sprachumgebung zu sein, in der das Fremde als das Bereichernde und nicht als das der eigenen Kultur automatisch Unterlegene betrachtet wird. Diese Bereicherung sei ein probates Mittel gegen die ständige, transnationale Wiederholung der immer gleichen, weil allen gleicher- und tradiertmaßen zur Verfügung stehenden Quellen. Auf diese Weise weist sie Übersetzungen als ein Mittel der Innovation der geistigen Welt aus. Dieser Gedanke schließt konsequenterweise, ebenso wie die Ideen Schleiermachers, die Praxis der französischen „einbürgernden“ Übersetzung aus, die hier auch, anders als im Akademievortrag als solche terminologisch gefasst wird. Einen Teil der Problematik der französischen Übersetzung entschuldigt die Autorin,

vielleicht in Rücksichtnahme auf ihr eigenes Land, mit der starren Struktur der französischen Sprache, die nur geringe Spielräume im Umgang mit Versen, Reimen, Inversionen und anderem erlaube und daher häufig eine monotone Wirkung entfalte, die nur in Einzelfällen von geniehaften Dichtern durchbrochen werde. Die sprachliche Unfreiheit habe daher in der Konsequenz dazu geführt, dass französische Übersetzer meisterhafte Nachahmer geworden seien, die jeden beliebigen fremdsprachigen Text als französischen erscheinen lassen könnten.

Das Verhältnis von Übersetzung und Faszination der europäischen Welt durch die Epen der Antike, insbesondere Homers, beschäftigt de Staël nun in den weiteren Abschnitten. Sie stellt zutreffenderweise fest, dass es nicht sehr wahrscheinlich ist, dass in den dreitausend Jahren nach Homer kein einziger westlicher Dichter ein ebenso großes Genie gewesen sei. Viel eher erkläre sich die Faszination durch den Charakter des Ursprünglichen, Einfachen, und menscheitsgeschichtlich gesehen Kindlichen, das den Epen den besonderen Anstrich des Ursprünglichen gebe. Blende man diesen aus, so sanken die Texte Homers auf das gleiche Niveau wie das seiner Epigonen ab. Die „deutsche“ These, Homer sei kein einzelner Autor, sondern ein Schriftstellerkonglomerat gewesen, lehnt Staël ab, da sie in der Struktur und Komposition der Epen die Handschrift nur eines Geistes erkennt. Indessen seien die Verdienste der Deutschen um die Übersetzung der Ilias insofern hoch einzuschätzen, als sich mit der Übersetzung von Johan Heinrich Voss erstmals eine Fassung finde, die sich um die metrische Abbildung des Originalstils bemühe, indem sie in deutschen Hexametern geschrieben sei. Dennoch sei auch durch einen solchen Versuch der stilistischen Nachbildung noch nicht der Charakter des Originals erfassbar, weil das Deutsche eben nicht die gleichen klanglichen Bezüge schaffen könne wie das griechische Original. Dieser Ansicht muss aus heutiger Sicht noch vehementer zugestimmt werden: Die Vossischen Verse sind zwar exakte Hexameter, aber eine große Schwierigkeit, die sich in jeder einschlägigen Metrik-Einführung nachlesen lässt, besteht ja bereits in dem Versuch, die Metrik einer syllabisch quantifizierenden in eine syllabisch qualifizierende zu überführen. Zudem erscheinen die Verse Vossens zwar nicht nachgerade holprig, aber sie sind durch ihre höchst eigenwillige grammtisch-inversive Struktur und die manchmal nur auf metrische Füllung ausgerichteten absoluten Komparative und künstlichen Attribuierungen auch nicht eben als eine natürlich wirkende, deutsche Sprachform zu bezeichnen, auch wenn man sicher in Betracht ziehen muss, dass das damalige deutsche Lesepublikum

zur Zeit der Erscheinung der Voss-Übersetzung bereits durch Klopstock mit einer artifiziellen Sprache dieser Art vertraut gewesen sein dürfte. Festzustellen ist aber mit Madame de Staël, dass natürlich eben nicht die gleiche Wirkung allein durch metrische Anpassung und Befolgen eines ähnlichen poetischen Regelsystems zu erreichen ist. Ein Mangel in der Transformation all der stilistischen Nuancen aus dem Griechischen liegt für die Autorin tatsächlich in den unterschiedlichen metrischen Möglichkeiten der beiden Sprachen begründet. Viel besser als das Deutsche sei das Italienische geeignet, die griechischen Nuancen zu erfassen, nicht durch eine Nachbildung des Versmaßes, sondern durch den melodischen, prosanahen und reimlosen Klang der Sprache. Als ein besonders gelungenes Beispiel hebt sie hier die Übersetzung Montis detailreich hervor. Dennoch kritisiert sie an den italienischen Intellektuellen, dass sie sich nicht über literarische Innovationen informierten, sondern im Gegensatz zu den anderen europäischen Nationen immer noch ausschließlich an den antiken Figuren und Texten orientiert seien. Sie wirft ihnen mit anderen Worten einen stark ausgeprägten Klassizismus vor, den sie zugleich als unzeitgemäß und antiquiert abwertet. Die Übersetzung, insbesondere aus dem Englischen und Deutschen (hier also erklärt sich, weshalb ein britischer Verleger ein besonderes Interesse am Abdruck des Aufsatzes haben konnte, wertet Staël doch eindeutig die englischsprachige Literatur auf), biete den Italienern die Möglichkeit, sich mit neuen Stoffen und Schreibweisen vertraut zu machen, was keineswegs bedeuten solle, dass de Staël hier zur neuerlichen Imitation rate. Vielmehr ermögliche die Kenntnis neuer Moden aus anderen Nationen eine Belebung und Erfrischung der eigenen Kultur. Insbesondere rät sie zur Übersetzung von Dramen, wobei sie als besonders gelungenes Übersetzungsbeispiel die Shakespeare-Übersetzungen von August Wilhelm Schlegel anpreist. Es folgte eine längere und sehr kritische Darstellung der aktuellen Situation der italienischen Oper und eine Bewertung zweier italienischer Kategorien von Autoren aus de Staëls Perspektive: bei aller berechtigten Liebe der Italiener zu ihrer eigenen Sprache, hielten es die einen mit der Imitation der antiken Dichtungen, in der Hoffnung, dort auf noch unentdeckte, kleine Spuren von Genialität zu stoßen, während die anderen einem reinen, inhaltsleeren und gefühllosen Ästhetizismus verfielen, in dem nur die eigene Sprache gefeiert, hingegen keinerlei authentische Inhalte vermittelt würden. Beide Formen der Dichtung seien langweilig und in ihrer Wirkung nicht ansprechend. De Staëls verleiht daher ihrer Hoffnung Ausdruck, das Geschäft der Übersetzung möge

die italienische Kunst aus ihrem untätigen Schlaf erwecken und zu neuer Blüte führen.

De Staëls Aufsatz hat bereits zur Voraussetzung, dass sie den Zusammenhang von Sprache und Denken, wie er auch in den Ideen Schleiermachers zum Ausdruck gelangt, mitdenkt, da sie von einer Bereicherung der eigenen Nation durch die Rezeption fremder Gedanken in Übersetzungen ausgeht und zudem die Inkongruenz der unterschiedlichen Sprachen insofern bedenkt, als sie davon ausgeht, dass auch die fremde Form die fremden Gedanken, die durch den Ausdruck getragen werden, in der Übersetzung transportieren und Einfluss auf die Sprachentwicklung nehmen muss. Anders als Theoretiker wie Schleiermacher oder Schlegel bleibt sie aber, wohl auch der essayistischen Form wegen, in ihrem Denkmuster oberflächlicher und ungenauer, d. h. sie thematisiert nur anhand der vorgestellten Beispiele, welche Schwierigkeiten praktischer Natur in der Übersetzung auftreten können, wenn der Versuch, den Charakter des Originals zu erhalten, trotz der Sprach- und Versgrenze unternommen wird. Ein deutlicher Einfluss der oben genannten Theoretiker wird allerdings doch spürbar, etwa in der Differenzierung der Übersetzungsmöglichkeiten von wissenschaftlichen oder poetischen Texten oder eben in ihrem Kerngedanken der Wahrung des das Eigene bereichernden Originals. Madame de Staël votiert, im engsten Einklang mit den romantischen Theoretikern, für den Austausch der Kulturen und ihrer gegenseitigen Bereicherung bei gleichzeitiger Wahrung aller individuellen Besonderheiten. Sie nutzt, ganz europäische Reisende, diese Überlegungen allerdings nicht zur Auseinandersetzung mit der eigenen Kultur, sondern als Appell an die italienische Kultur, sich zu neuer Inspiration durch Übersetzung aufzumachen. In dieser Art von Sendungsbewusstsein offenbart sich ein weiteres Mal das für de Staël ohnehin Charakteristische: sie ist eine aktive Vermittlerin der Kulturen aneinander und untereinander, die den aktiven Austausch nicht nur herbeiwünscht, sondern aktiv dazu beitragen möchte, das kulturelle Leben der einzelnen Nationen zu bereichern.

Es ist nicht anhand schriftlicher Zeugnisse festzustellen, inwiefern der Artikel im „Blackwood's Magazine“ eine Reaktion der englischen Intellektuellen hervorgerufen hat, festzuhalten bleibt aber, dass der britischen Öffentlichkeit auf diesem einfachen Wege ein Zeugnis des deutschen Gedankenguts zur Übersetzung, wenn auch in Auszügen und vermittelt, zur Verfügung stand. Genau die verkürzten Grundgedanken der Übersetzungstheorie der deutschen Romantik sind es aber, die

sich weitreichend als grundsätzliche Haltung der Übersetzer zunehmend etablieren konnten, wie in den Auswertungen konkreter Übersetzervorworte noch zu zeigen sein wird.

1.4 Modellhafte Abschlussbetrachtungen zu einer interkulturellen Rezeptionsforschung

Die theoretischen Überlegungen und Anregungen aus den vorgestellten Arbeiten helfen dabei, einzelne Prozesse einer interkulturellen Rezeption zu verstehen und die konkreten Rezeptionsprozesse im Falle E.T.A. Hoffmanns einzuordnen. Darunter fällt sowohl die Beschreibung der Dynamik sozialer Prozesse, die bei allen ästhetischen poetologischen Diskursen in mehr oder weniger ausgeprägter Form eine Rolle spielen. Keineswegs muss jede poetologische Äußerung oder literaturkritische Beurteilung zwangsläufig von einem Machtwillen angetrieben werden, der sich bewusster strategischer Positionierungsbestrebungen verdankt. Dennoch ist ebenfalls nicht zu leugnen, dass bewusst oder unbewusst immer auch soziale Dynamiken sprachliche Handlungen antreiben. Warum etwa sollte ein Autor überhaupt einen anderen Autor kritisieren wollen? Wohl deshalb, weil er in der kritischen Äußerung, ob lobend oder nicht, seine eigene Position mit der eines anderen vergleichen kann und auch will. In dieser Hinsicht ist eine literaturkritische Äußerung zumindest von dem Wunsch getragen, die eigene Position deutlicher zu machen und eine andere aus dieser Sicht zu diskutieren. Die öffentliche Äußerung aber steht in einem Kontext der Sichtbarmachung, der Vermittlung der eigenen Position an andere Beteiligte des gleichen Kontextes. Sie steht daher immer für eine gewollte Positionierung.

Pierre Bourdieu hat die Prozesse der verschiedenen gesellschaftlichen Kontexte, in denen Äußerungen und Verhalten, der Habitus der Akteure stehen, zu beschreiben versucht, ohne dabei dogmatisch auf seinen Festlegungen zu beharren. Eher hat er seine Überlegungen als Modell verstanden, das es zu aktualisieren gilt. Ein solcher Versuch wird hier unternommen. Dabei wird der Kontextbegriff mit Pascale Casanova erweitert und auf einen interkulturellen Aktionsrahmen bezogen. Was Bourdieu für einzelne Kontexte beschreibt, wendet Casanova, ebenfalls modellhaft, auf einen internationalen Rahmen an, den sie von rein gesellschaftlichen Vorgaben löst. Ihre Perspektive richtet sich auf ein virtuelles Konstrukt, eine Art literarische Gesellschaft, die jenseits gesellschaftlicher Zuschreibungen und nationaler Grenzen

einzig und grenzenlos durch den Kontext „kultureller Markt“ auf sich selbst bezogen ist. Sie löst dabei auch die im Kulturellen verankerten Grenzen der wissenschaftlichen Disziplinen auf, um sich in einem umfassenden Blick einzig auf die internationale Dynamik beziehen zu können. Dieses Modell ist für jede Art der konkreten Analyse, zu der Casanova aufruft, zu abstrakt gedacht und berücksichtigt ganz wesentliche Punkte der interkulturellen Kontakte zu wenig. Casanovas Beschreibungen öffnen zwar den Blick für den internationalen und transdisziplinären Raum, beschreiben aber nicht, wie die konkreten Prozesse der Vermittlung von Literatur in unterschiedliche Räume beschaffen sind und welche Implikationen diesen Prozessen innewohnen.

Die folgende Studie nutzt daher zwar das Modell Casanovas als Folie, konkretisiert jedoch die theoretischen Aspekte interkultureller Rezeption mit den beiden wesentlichen Elementen Übersetzung als grundlegender Voraussetzung jedweder interkultureller Rezeption und literaturkritischer Wertung mit den darin implizierten Fragen und Problemen nach den Merkmalen von Wertungshandlungen an sich und konkreter der Unterscheidung von ästhetischer und moralischer Wertung von Literatur.

Die so theoretisch erfassten Merkmale einiger wesentlicher Elemente einer literaturkritischen interkulturellen Rezeption werden nun an den Gegenstand der Untersuchung, die englische literaturkritische Rezeption E.T.A. Hoffmanns, angepasst. Konkret wird der historische Kontext, in dem die interkulturelle Rezeption stattfindet, in seiner rahmenden Funktion erschlossen. Darunter fällt die Erläuterung einzelner Vorstellungen zur Übersetzung und zur Kritik im 19. Jahrhundert.

2 Teil II: Das Gesamte aus den Teilen: E.T.A. Hoffmanns Erzählensammlungen und ihre poetologische Identität

2.1 Grundzüge der Poetologie des Gesamtwerks als Maßstab des Vergleichs mit der später erfolgten britischen Kritik

Literaturkritik an Werken berücksichtigt nur selten das Gesamtwerk eines Autors, da sie häufig Bezug zu aktuellen Erscheinungen hat und daher keine übergeordnete Perspektive einnehmen kann. Dieser Effekt tritt noch stärker bei einer sprachraumübergreifenden, interkulturellen Rezeption zu Tage, da hier die Zugänge zum Werk stark von der jeweiligen Übersetzungslage abhängen. Im Falle der englischen Rezeption E.T.A. Hoffmanns in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist diese sehr lückenhaft zu nennen und dies, obwohl die ersten Übersetzungen der Erzählungen Hoffmanns in England erst postum erschienen und besprochen wurden. Da die Rezeption Hoffmanns in England also überhaupt erst nach dem Tode des Autors einsetzt, wäre theoretisch auch die Herstellung von Gesamtausgaben zu diesem Zeitpunkt denkbar gewesen. Hier fehlt es aber ganz offensichtlich an den notwendigen Vermittlern. Die ersten englischsprachigen Sammlungen hoffmannscher Erzählungen im 19. Jahrhundert entstehen erst in der zweiten Jahrhunderthälfte⁹⁸. Das Fehlen eines großen Werküberblicks aber schafft eine Leerstelle zwischen Gesamtwerk und britischer Rezeption, die ein erheblicher Faktor für das Zustandekommen vieler Urteile in der britischen Literaturkritik ist, wie an anderer Stelle zu zeigen sein wird.

Um diese Leerstellen aufzudecken, ohne dabei lediglich ein Register der nicht rezipierten Texte Hoffmanns zu erstellen, bietet es sich an, das Gesamtwerk Hoffmanns in Grundzügen zu charakterisieren. Im später erfolgenden Vergleich mit der britischen Kritik kann so gezeigt werden, dass erhebliche Anteile der Poetologie Hoffmanns aus der nur selektiven Rezeption nicht erschlossen wurden. Einzelne wirkmächtig gewordene Teile der britischen Kritik an Hoffmann argumentieren jedoch gerade auf poetologischer Ebene gegen ihn, was einen genauen Blick auf das Gesamtwerk als Vergleichsfolie sinnvoll erscheinen lässt.

⁹⁸ „Fantasiestücke“: E.T.A. Hoffmann: *Fairy Tales*. Übersetzer Anonym. Boston 1957; E.T.A. Hoffmann: *Fantastic Tales*. Illustrated by Lalauze. New York 1884.

„Nachtstücke“: E.T.A. Hoffmann: *Strange Stories*. Boston 1855. [nicht ganz vollständige Sammlung]; E.T.A. Hoffmann: *Weird Tales*. New translation by J. T. Bealby. London/New York 1885.

„Serapiosbrüder“: E.T.A. Hoffmann: *Serapion Brethren*. Translated by Major Alexander Ewing. London 1886-1892.

Insgesamt hängt die negative Bewertung von Hoffmanns Werken in England hauptsächlich mit drei Faktoren zusammen: erstens der Beurteilung der Werke selbst und, untrennbar damit verbunden, zweitens mit der vermeintlichen Verschränkung des Werkes mit seinem Autor, dessen Persönlichkeit als zweifelhaft und unkonventionell abgeurteilt wird, und schließlich drittens mit der nur eklektizistischen Textauswahl, die beurteilt wurde. Alle drei Faktoren werden im Kapitel zur Rezeption genau beleuchtet. Insbesondere aber der Umstand, dass nur eine kleine Textauswahl zur Basis für fundamentale poetologische und thematische Kritik an Hoffmann Verwendung fand, führte zu der Einschätzung des hoffmannschen Werkes als chaotisch und nur lose gefügt. Das poetologische Gesamtgefüge fand nicht nur keine Berücksichtigung, es wurde schlicht nicht erkannt.

Die Gründe dafür liegen zu einem Teil darin, dass sich die künstlerische Anlage seines Werkes nicht aus übergeordneten theoretischen Schriften oder kohärenten Selbstaussagen ablesen lässt, weil diese nicht existieren. Es stand Hoffmann fern, sich zu theoretischen Prinzipien seiner Literatur zu äußern. Öffentlich betonte er eher deren Unterhaltungsanspruch, übte Kritik am Theoretisieren seiner Zeit. Dadurch kann leicht der Eindruck entstehen, Hoffmann habe sich nicht bewusst mit poetologischen Prinzipien auseinandergesetzt oder aus schlicht kommerziellen Interessen geschrieben. Die Fülle und Verschiedenheit der Themen, die er in seinen Erzählungen versammelt, sorgt gleichzeitig für den Eindruck einer losen Fügung der unterschiedlichsten Sujets.

Um zu verstehen, wie die Urteile über Hoffmanns Werk in England entstehen konnten, ist es ratsam, sich zunächst einen eigenständigen Überblick über das poetologische Gesamtgefüge zu verschaffen, das Hoffmanns Gesamtwerk sehr wohl zugrunde liegt, und dieses vergleichend der Beurteilung durch die Literaturkritik gegenüberzustellen. Dabei kann der aus der Gegenwart geworfene Blick auf Hoffmanns Poetologie zwar zwangsläufig nur mit den von der eigenen historischen Situation gefärbten Analyseinstrumenten erfolgen und ist selbst insofern historisch, als er sich nicht von seinem eigenen Kontext befreien kann. Die Erarbeitung einer Werkidentität als „Fingerabdruck“ eines Autors kann aber dennoch im Vergleich mit der in einer anderen historischen Situation und einem anderen kulturellen Kontext erfolgten Rezeption helfen, die Divergenzen zu entschlüsseln, die dort entstanden sind – selbst dann, wenn der Erkenntniswille und die Erkenntnismöglichkeiten der an der Rezeption beteiligten Akteure aus ihrem Kontext heraus mitbedacht werden.

DAS Charakteristische eines Werkes zu bestimmen, zumal eines Gesamtwerks, ist wohl ein unmögliches Unterfangen. Allerdings lassen sich auf die Frage, welche Eigenheiten einem Werk eingeschrieben sind, zumindest einzelne poetologische Prinzipien nennen, denen ein Werk folgt und die insofern seine innere Struktur ausmachen. Die Poetologie, die ein Werk kennzeichnet, ist seine Signatur oder Identität. Da sich Hoffmann zu seinen Lebzeiten nie umfangreich oder gar im Rahmen theoretischer Abhandlungen zu den poetologischen Prinzipien geäußert hat, die er seinen Werken zugrunde legte, ist es nicht möglich, sein Werk an seinen theoretischen Ansprüchen zu messen, um so einen Abgleich zwischen Theorie und Praxis zu schaffen. Das hat für die Forschung ebenso wie für die Kritik stets bedeutet, dass sie die Erzählungen des Autors in ihrem Anspruch hat erschließen müssen, indem sie sich an die literarischen Erzeugnisse selbst hielt. Gleichzeitig führte diese Verlegenheit in vielen Fällen dazu, dass man sich auf die eher dürftigen Belege zu Hoffmanns Biographie gestürzt hat, um aus diesen etwaige Gedankengänge oder Einflüsse des Autors folgern und auf seine Texte übertragen zu können. In anderen Fällen hat man sich tatsächlich an Texteinschätzungen versucht – hingegen sind diese, zumindest in der frühen Kritik und in der frühen Forschung, meist auf einzelne der Erzählungen beschränkt geblieben und haben diese so aus dem Werkkontext gerissen. Das Vorgehen ist zwar legitim, wenn genaue Prinzipien für einen analytischen Rahmen festgelegt werden, die das Erkenntnisinteresse definieren, führt aber gerade bei der Suche nach einem möglicherweise dem Gesamtwerk zugrundeliegenden poetologischen Prinzip zwangsläufig zu einem unvollständigen Ergebnis. Während der letzten Jahrzehnte war die Hoffmann-Forschung daher um das Zeichnen eines genaueren und vollständigeren Bildes bemüht.

2.2 Aspekte der Hoffmann-Forschung zur Poetologie

Es existiert eine solche Fülle an vertiefenden Einzelstudien, dass sich selbst der erfahrene Hoffmann-Forscher Detlef Kremer in seinem ansonsten detaillierten Überblick über das Leben und Werk Hoffmanns schwer damit tut, einen vollständigen Einblick in die Haupttendenzen der Hoffmann-Forschung zu geben. Typisch für sein Verfahren, aber auch für das zahlreicher anderer Forschungsarbeiten ist es, entweder exemplarische Einzelanalysen von als besonders prototypisch

wahrgenommenen Einzelerzählungen Hoffmanns vorzunehmen oder einen einzelnen Aspekt des hoffmannschen Schaffens in den Blick zu rücken und anhand einzelner Analysen zu vertiefen oder aber eine Fülle von werktypischen Aspekten zu erläutern und nur zum Teil an den Erzählungen nachzuweisen. Diese Studien können an dieser Stelle nicht umfassend nachverfolgt werden, sondern werden lediglich mit einigen Schwerpunkten, die im Zusammenhang mit dieser Arbeit zentral für Hoffmanns Poetik erscheinen, vorgestellt.

Die vertieften Einzelanalysen, die verschiedene Werkaspekte Hoffmanns beleuchten, sind zahlreich. Der Aktualität halber soll hier zunächst die wohl aktuellste Erscheinung zur hoffmannschen Poetik genannt werden: „Mit Glück“⁹⁹ unternimmt die Präsidentin der Hoffmann-Gesellschaft, Kaltërina Latifi, in ihrer jüngst erschienenen Dissertation einen neuerlichen Versuch der Bestimmung von Hoffmanns Poetik. Latifi, eine besonders auf Editionen spezialisierte Forscherin¹⁰⁰, merkt man bei ihrem Blick auf das Werk Hoffmanns den editorischen Fokus deutlich an. Ohne zu erläutern, welchen Mehrgewinn ihr spezieller Blick auf die Poetik Hoffmanns im Feld der bestehenden poetologischen Studien zu seinem Werk ergeben soll, erklärt sie, sich vor allem auf die in den Texten Hoffmanns angelegten Autor-Text-Leser-Relationen und das spezielle Verhältnis von Stoff und Form, in dem dieses gestaltet wird, konzentrieren zu wollen. Die Verfasserin kommt dabei zu vielen kenntnisreichen und detaillierten Beobachtungen an den Manuskripten, die sich mehrheitlich sogar bis auf die Ebene der Zeichensetzung und den Vergleich unterschiedlicher Textfassungen erstrecken, bisweilen Anknüpfungsversuche an philosophische Theorien wagen und helfen, das textgestalterische Verfahren Hoffmanns poetologisch aufzuschließen. Die Methode ist dabei geprägt von einem philologischen und streng textzentrierten Blick, der den Schwerpunkten der Verfasserin geschuldet ist. An einigen Stellen würde man sich eine größere Aufgeschlossenheit gegenüber einer kulturwissenschaftlichen oder geistesgeschichtlichen Perspektive wünschen, denn die Erkenntnis im Fazit der Arbeit, dass bei Hoffmann Stoff und Form stets ineinandergreifen und häufig erzählinterne Vorgänge metaphorisch auf das Schreibverfahren Hoffmanns an sich bezogen werden können, ist keineswegs neu, sondern scheint hier nur philologisch ausgefeilter als in manch

⁹⁹ Latifi, Kaltërina: „Mit Glück“. E.T.A. Hoffmanns Poetik. Eine Untersuchung. Frankfurt a. M. 2017 (= Edition Text 16).

¹⁰⁰ Latifi hat ihre Masterarbeit in Form einer textkritischen Edition des „Sandmanns“ angefertigt und publiziert. Desweiteren gab sie die Vorrede Jean Pauls zu den „Fantasiestücken“ textkritisch neu heraus, gefolgt von Autographen der Bibliotheca Bodmeriana (Kreisler. Berganza. Magnetiseur.).

anderer Studie begründet und ausgeführt zu werden. Neu scheint insofern vor allem Latifis Terminologie von Stoff und Form, die sie in akribischer Weise auf die unterschiedlichen Textzeugnisse und von ihr unter dem Aspekt der Selbstreferenzialität ausgewählten Erzählungen anwendet, um so die engen Verflechtungen von Hoffmanns Schreibprozess mit den Vorgängen in den Erzählungen aufzudecken. In auffälliger Weise meidet Latifi dabei jedoch die bereits bestehenden Thesen zur Selbstreferenzialität und zu den Schreibprozessen Hoffmanns, z. B. in Bezug auf den „Goldnen Topf“, in dem durchaus der Verweis auf die „écriture automatique“ einen für Latifi fruchtbaren Anknüpfungspunkt böte. Andere Zusammenstellungen bemühen sich um einen aspektgeleiteten Blick auf die verschiedenen Themenkreise, Figuren und Prinzipien sowie die Kennzeichnung und Ausleuchtung intertextueller und intermedialer Bezüge. Dabei ist zu denken an Arbeiten wie die frühe von Roland Heine¹⁰¹ oder die von Manfred Engel¹⁰², die den frühromantischen Einfluss auf Hoffmanns Werk oder die Ausprägung des romantischen Kunstbegriffs¹⁰³ in den Blick nehmen. Weniger systematisch, sondern eher aspektgeleitet verstehen sich die Arbeiten von Ruprecht Gaderer¹⁰⁴, der technische Einflüsse der Zeit in ihrer Relevanz für Hoffmanns Poetik des Visuellen und Intermedialen untersucht.

2.3 Poetologische Aussagen in den Rahmungen der Erzählsammlungen/ Poetologische Prinzipien in den Erzählungen

Diese teils sehr fruchtbaren, teils exemplarischen Untersuchungen sollen hier nicht wiederholt werden, zumal sie im Rahmen einer Arbeit, die nicht ausschließlich einer Poetologie Hoffmanns gewidmet ist, sondern den Wertungsmustern, die sich in seiner Rezeption in Abweichung von seinem poetologischen Werkkonzept ausprägen, viel zu weit führen würden. Was hingegen sichtbar gemacht werden soll, sind die poetologischen Prinzipien, die sich anhand eines Blicks auf die zu Lebzeiten

¹⁰¹ Heine, Roland: Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E.T.A. Hoffmann. Bonn 1974.

¹⁰² Manfred Engel: E.T.A. Hoffmann und die Poetik der Frühromantik – am Beispiel von „Der Goldne Topf“ In: Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Bernd Auerochs. Paderborn [u. a.] 2009. S. 43-56.

¹⁰³ Wie z. B. bei Manfred Momberger: Sonne und Punsch. Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann. München 1986.

¹⁰⁴ Gaderer, Ruprecht: Poetik der Technik: Elektrizität und Optik bei E.T.A. Hoffmann. Freiburg i. Br. 2009.

vorgenommenen kompositorischen Prinzipien erkennen lassen, also auch für Zeitgenossen hätten sichtbar werden können. Diese sind vor allem anhand der drei großen Sammlungen in Hoffmanns Werk erkennbar. Zwar hat Hoffmann auch zahlreiche Erzählungen jenseits der Sammlungen in Zeitschriften veröffentlicht, so dass im Einzelfall genau zu überprüfen ist, wie die Rezeption der jeweiligen Erzählung verlaufen ist, hingegen sind die Sammlungen wohl diejenigen schriftlichen Zeugnisse, die am ehesten einen Willen zur Anordnung und Bezugnahme der Erzählungen aufeinander erkennen lassen. Daher sollen nun in einem ersten Schritt die kompositorischen und poetologischen Prinzipien der drei Sammlungen in den Blick genommen werden. Da sich bei einer solchen Analyse zeigt, dass die Prinzipien des frühen Werks für die nachfolgenden Texte aktuell bleiben und allenfalls modifiziert oder ergänzt werden, fällt die Darstellung der Prinzipien der ersten Sammlung umfangreicher aus. Die beiden späteren Sammlungen werden in ihren von der ersten Sammlung abweichenden oder ergänzenden Prinzipien präsentiert. In einem weiteren Schritt werden die sichtbar gemachten poetologischen Verbindungslinien exemplarisch auf die hochkomplexe und aus dem Kontext der Sammlungen ausgelagerte Erzählung des Spätwerks, „Prinzessin Brambilla“ aus dem Jahr 1821, bezogen, um hier mit einer textimmanenten Analyse im Detail zu zeigen, dass auch die Einzelerzählungen im Wesentlichen die poetologischen Prinzipien des Gesamtwerks aufweisen.

2.3.1 Die „Fantasiestücke in Callot’s Manier“

Vorrede, Titel, Textstruktur

Die „Fantasiestücke in Callot’s Manier. Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten“, wie der vollständige Titel der zusammengestellten ersten Sammlung Hoffmanns von 1814/15 eigentlich lautet, sind ohne jeden Zweifel die zu Lebzeiten bekannteste und erfolgreichste seiner Sammlungen. Sie enthalten keinen theoretisch-reflexiven Text Hoffmanns, der auf die poetologischen Prinzipien der Sammlung verweist, hingegen eine Vorrede von Jean Paul, die dieser als Gefälligkeit für den Verleger schrieb und die im Stil einer Rezension gehalten ist. Es handelt sich um eine genaue und lobende Besprechung der gesamten Sammlung und der darin enthaltenen Texte, die allerdings keine der Kompositionsprinzipien der Sammlung erkennt. Es ist möglich, dass Jean Paul bei seiner Einschätzung von dem Eindruck bestimmt wurde, den die „Fantasiestücke“ dadurch erwecken, dass sie in der Tat eine

besonders inhomogene Mischung der unterschiedlichsten Texte und Versatzstücke sind. Nicht alle enthaltenen „Stücke“ sind zweifelsfrei als Erzählungen zu bezeichnen, wengleich sie sich alle in einen fiktionalen Rahmen einfügen. Der Kunstgriff, den Hoffmann zur Verbindung der unterschiedlichsten Textformen wählt, ist der der Einführung des ebenfalls fiktiven „reisenden Enthusiasten“, der eine der Figuren ist, die Verbindungslinien in Hoffmanns gesamtem poetologischen Konzept schafft.

Die Sammlung hat, wie viele Werke Hoffmanns, nicht direkt sichtbare Rückgriffe auf Quellentexte zu verzeichnen, orientiert sich aber sehr stark an künstlerischen Vorbildern. Im Falle der „Fantasiestücke“ sind dies vor allem Jacques Callot und Ludwig Tieck, wie bereits im Titel der Sammlung deutlich wird. Antworten auf die Frage nach der Art der Anlehnung gibt es im Falle von Callot allerdings nicht in einem Vorwort. Es ist der erste, bereits als fiktional einzustufende Text der Sammlung, der mit „Jacques Callot“ überschrieben ist und dessen Schöpfungsprinzipien feiert, der Callot's Manier näher bestimmt. Als Verfasser des Lobs entpuppt sich der „reisende Enthusiast“.

Sympoesie, Grotteske und Intermedialität: Die Orientierung an Jacques Callot

Was nun Jacques Callot angeht, so ist wohl das Augenfällige und Verwunderlichste, dass es sich hier um einen Maler grotesker Karikaturen aus dem 16. Jahrhundert handelt: Es wird also von Hoffmann eine Verschmelzung der unterschiedlichen Kunstformen bildender Kunst und Literatur angestrebt; dies kennzeichnet sein gesamtes Œuvre. Es ist allgemein bekannt, dass sich Hoffmann zunächst eher als Maler und als Musiker und Komponist begriff denn als Autor. Er betrieb alle Kunstformen gleichermaßen. In seiner Bewunderung für den Grotteske-Maler Callot ergibt sich in diesem Fall eine konkrete Brücke zwischen den Hoffmann faszinierenden Gegenständen: Erstens lässt sich für sein poetologisches Verständnis festhalten, dass er keine scharfe Trennung der Künste, sondern eine Verschmelzung propagiert, indem er diese selbst herbeizuführen versucht. Es ist möglich hier Nachwirkungen frühromantischer Vorstellungen auf das Werk Hoffmanns zu sehen¹⁰⁵. Der Begriff der Sympoesie, der vor allem in Jena geprägt wurde, meint nichts anderes als die Verschmelzung aller Künste, die Aufhebung

¹⁰⁵ Eine Arbeit, die sich diesen frühromantischen Einflüssen widmet, ist z. B. Manfred Engels Aufsatz: E.T.A. Hoffmann und die Poetik der Frühromantik – am Beispiel von „Der Goldne Topf“ In: Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Bernd Auerbach. Paderborn [u. a.] 2009. S. 43-56.

scharfer Grenzen zwischen den einzelnen Kunstformen, da in dieser Ausdifferenzierung nur ein weiterer Prozess der rationalisierten Verfeinerung gesehen wurde, die von dem ursprünglichen Kunstgenuss des Allharmonischen weg führte. Gegen die Ausdifferenzierung wurden das Konzept des Fragmentarischen und das Konzept der Verschmelzung gesetzt. Dies ist durchaus wörtlich zu verstehen, wenn man etwa an die in der Romantik typische Einbettung von Versen und Liedern in Prosatexte oder die Vertonung von ursprünglich als Prosatexte konzipierten Stücken (z. B. die Oper „Undine“) denkt. Das Stichwort „Verschmelzung“ ist über den frühromantischen und über den auf den ersten Blick sichtbaren Rahmen hinaus bedeutsam für das konkrete Vorbild Callot, insofern es sich um einen Schöpfer grotesker Karikaturen handelt. Grotresken¹⁰⁶ sind für dreierlei bekannt: 1. Sie verbinden zur Überzeichnung der sichtbaren Wirklichkeit ursprünglich das Tierische mit dem Menschlichen oder das Pflanzliche mit dem Menschlichen, schaffen also Verbindungen dort, wo natürlicherweise eigentlich keine bestünden. So finden sich in den Zeichnungen Callots mannigfaltige Darstellungen überlanger an Gewehre, Wurzeln oder an tierische Bestandteile erinnernde menschliche Nasen. Die Figuren sind entweder überhöht groß, dick, lang, farbig – kurz: in nicht natürlich wirkender Weise überzeichnet. 2. und 3. Dies dient dem Erzielen einer zunächst nur vordergründig komischen Wirkung, bei der das Lachen bei näherer Betrachtung jedoch auch im Halse stecken bleibt, sind die Gestalten in der Art ihrer Ausformung doch auch Grauen erregend oder, je nachdem ob die gewählten Versatzstücke nun auf einen anderen ernsten, vielleicht einen kriegerischen Kontext verweisen oder nicht, Anregung zum kritischen Nachdenken über die auf diese Weise zusammengeführten ungleichen Bereiche. Für Hoffmanns Verständnis des Grotresken, das sich ja einerseits durch den Callot-Bezug deutlich an frühneuzeitliche Kontexte anlehnt, andererseits aber in Relation zur deutschen Frühromantik steht, hält Claudia Lieb mit dem Verweis auf Hoffmanns Callot-Stück fest, dass sich das Grotreske hier zur präzisen, ästhetischen Kategorie aufschwingt¹⁰⁷. Das Grotreske habe bereits bei Friedrich Schlegel und den Frühromantikern bewusst auf die Evozierung einer erhabenen Wirkung abgezielt und habe „einen wichtigen Stellenwert in der

¹⁰⁶ Vgl. Rolf Haaser/ Günter Oesterle: Grotresk. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3 Bde. Berlin [u. a.] 1997-2003. Bd. 1: A-G. Hrsg. von Klaus Weimar. S. 745-748. Und: Reto Sorg: Grotreske. In: Ebd. S. 748-751.

¹⁰⁷ Claudia Lieb: Grotreske und Pathos. In: E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Detlef Kremer. Berlin [u.a.] 2010. S. 497.

frühromantischen Reflexion literarischen Schreibens“¹⁰⁸ eingenommen. Bei Hoffmann dient die Grotteske als Mittel der radikalen Dekonstruktion von Form und Konvention, in der sich gerade eine verborgene Wirklichkeit enthüllen lässt:

Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Mensch und Tier geschaffne, groteske Gestalten [...] alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen.¹⁰⁹

Und so gestaltet Hoffmann denn auch bewusst und nicht etwa absichtslos und willkürlich ein Spannungsfeld des nicht auf den ersten Blick Zusammengehörenden. Er zeigt in seinen Texten das nicht Zusammengehörnde in Vereinigung, ebenso wie er auch die komische Wirkung der Grotteske in seine Texte zu integrieren versucht. Diese Anlehnung an eine Form aus dem Bereich der Malerei und bildenden Kunst ist als poetologische Vorgabe nicht im Sinne einer normativen Poetik umsetzbar. Zwar setzt sie ein Prinzip fest, dem sich die Erzählungen anzupassen haben, allerdings bleibt die konkrete Umsetzung interpretationsbedürftig: Wie soll entschieden werden, welche der Elemente der Erzählungen Hoffmanns als Grottesken gemeint sind? Es mag einzelne Texte geben, in denen sich der Eindruck des Grottesken besonders manifestiert, wenn z. B. wie in der Erzählung „Klein Zaches genannt Zinnober“, einem erst 1819 entstandenen Märchentext Hoffmanns, die Hauptfigur selbst in den Beschreibungen des Erzählers wie eine Karikatur wirkt, da die Elemente der Erscheinungsform der Figur in der Tat nicht zusammengehörig erscheinen. Die Figur wird zum einen in die Nähe des Tierischen – Zaches „knurrt und miaut, statt zu reden, wie eine Katze“¹¹⁰ –, zum anderen in die Nähe der Naturerscheinung als „seltsam verkorpeltes Stückchen Holz“ mit „kürbisähnliche[m] Auswuchs“, der aussieht „wie ein gespaltener Rettich“¹¹¹, gerückt. Das Prinzip des Grottesken ist allerdings nicht das Einzige, in dem es um die Verschmelzung von Gegensätzlichem oder um das Durchlässig-Machen von Grenzen geht. Eine weitere Ausprägung der intermedialen Verschmelzung ergibt sich aus dem Bezug zu Tiecks Märchensammlung und dem schon im Titel angelegten „Stück“-Begriff.

¹⁰⁸ Ebd. S. 496.

¹⁰⁹ Hoffmann: Fantasiestücke. S. 18.

¹¹⁰ Hoffmann: Zaches. S. 534.

¹¹¹ Hoffmann: Zaches. S. 534.

Tiecks „Phantasmus“ als möglicher Bezugsrahmen/Der „Stück“-Begriff/Anlehnungen an das Märchen

Als weiterer Bezugspunkt der Sammlung kann Ludwig Tiecks Erzählsammlung „Märchen aus dem Phantasmus“ angesehen werden. Zwar fehlt es noch immer an großen Studien, die umfassend die Bezüge des Werks von Tieck und Hoffmann herausarbeiten¹¹², jedoch lassen sich gerade an der Callot'schen Sichtweise als zentralem Element der Poetik Hoffmanns Ähnlichkeiten zur Wirklichkeitsgestaltung bei Tieck ausmachen¹¹³. Hoffmann kannte den „Phantasmus“ gut – die Bände erschienen in einem Zeitraum von 1812 bis 1816, zum Teil also vor den „Fantasiestücken“ und erlangten rasch große Bekanntheit und Anerkennung. Aus zahlreichen Äußerungen Hoffmanns geht seine Bewunderung Tieck gegenüber hervor¹¹⁴, die sich in den „Serapionsbrüdern“ schließlich auch explizit im Vorwort und in den literarischen Äußerungen niederschlägt. Zwar sind Autoräußerung und Figurenäußerung zu trennen, zu konstatieren ist allerdings, dass sich alle künstlerisch tätigen oder über Künstlerisches diskutierenden Figuren in den Rahmenhandlungen und einige in dichterischen Gesprächen in den Binnenerzählungen lobend über Tieck auslassen¹¹⁵.

Stücke sind zu Hoffmanns Zeiten in der Regel ebenfalls gemalte Kunstwerke oder aber musikalische Kurzerzeugnisse, weshalb sich in der Benennung ein weiterer Hinweis auf die Verschmelzung der Künste verbirgt. Ein weitaus wichtigerer Hinweis ist aber der Bezug zu Tieck. Einerseits rückt dieser Bezug die Erzählungen Hoffmanns gewollt in den Kontext der sogenannten romantischen Kunstmärchen, andererseits stellen sich die „Fantasiestücke“ so auch in den Kontext des frühromantischen Fantasiebegriffs und schließlich knüpfen sie an das gestalterische Prinzip der Erzählsammlung an, auch wenn Hoffmanns Stücke im Unterschied zu Tiecks „Phantasmus“ noch nicht über eine Rahmenerzählung verfügen. Diese, die Sammlung einigende Einrichtung, die den Zusammenhang verstreuter Erzählungen besonders sichtbar macht, führt Hoffmann erst in den „Serapionsbrüdern“ (1819-21) ein. Es soll daher auch erst an späterer Stelle von diesem Bezug zu Tieck die Rede sein.

¹¹² Vgl. hierzu etwa Olaf Schmidt (2003). S. 118. Eine partielle Ausnahme bildet Andreas Beck mit seiner 2008 veröffentlichten Dissertation zum Vergleich von Goethes „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderte“, Tiecks „Phantasmus“ und Hoffmanns „Serapionsbrüdern“.

¹¹³ Vgl. Olaf Schmidt (2003). S. 112f.

¹¹⁴ Vgl. dazu z. B. Segebrecht in Hoffmann (2008). S. 1255 oder Küpper (2005). S. 7.

¹¹⁵ Vgl. dazu die Ausführungen Andreas Becks (2008). S. 391f.

Bereits an dieser Stelle soll aber ein Überblick über Hoffmanns Bezug zum Kunstmärchen gegeben werden. Es ist dies eine durchaus heterogene Textsorte, die zur Zeit der Romantik erst ihre Ausformung erhält. Innerhalb der Märchentheorie gibt es eine Reihe von bedeutsamen, einmal mehr einmal weniger kritisch zu sehenden, Merkmalen, die als kennzeichnend für die Textsorte gelten. Das romantische Kunstmärchen lehnt sich seinerseits bewusst an die zu dieser Zeit äußerst beliebte Gattung des sogenannten Volksmärchens an. Die heutige Forschung ist in der Unterscheidung beider Typen nicht mehr so strikt wie in ihren Anfängen, so ist etwa das Merkmal der eindeutig einem Autor zuzuweisenden Autorschaft umstritten, da anzuzweifeln ist, dass je eine idealtypische „Volksautorschaft“ in einem Grimm'schen Sinne bestehen konnte. Postulieren die Grimms in ihren berühmt gewordenen Herausgaben der „Kinder- und Hausmärchen“ zwar, sie hätten die enthaltenen Texte deutschsprachiger Herkunft in mühevoller Arbeit gesammelt und den Stimmen aus dem Volk „abgelauscht“, so stellt sich schon bei Überprüfung der Quellen der Grimms, Heinz Rölleke hat hierbei verdienstvolle Pionierarbeit geleistet¹¹⁶, heraus, dass die Grimms erstens auch auf französische und zum Teil schriftlich vorliegende Quellen zurückgegriffen haben, dass ihre maßgebliche mündliche Quelle zweitens eine einzige alte Dame war und dass darüber hinaus drittens, zahlreiche Hinweise auf Volksgeschichten per Post von anderen Autoren eingingen, ohne dass im Einzelfall jeweils überprüft worden wäre, ob es sich dabei tatsächlich um nur mündlich überlieferte Texte handelte. Die Distanz, die ein Text durch seine Überlieferung und die Notwendigkeit seiner Verschriftlichung zur Bewahrung im kulturellen Gedächtnis zu seinem möglichen rein oralen Ursprung hat, wurde von den Grimms nur unzureichend reflektiert. Dies schmälert nicht die Leistung ihrer Sammeltätigkeit, verändert aber den Blick auf ihren Anspruch, der zudem unfreiwillige, aber äußerst wirkmächtige Blüten trieb. Bis heute ist das internationale Verständnis der Gattung Märchen sehr stark mit den beiden Brüdern und den bekannteren ihrer Texte verknüpft. Der Blick auf Märchen als Gattung wurde von ihrem Vorgehen bestimmt: Sie verfolgten den Anspruch, die gesammelten Texte möglichst hinsichtlich einer einheitlichen Einfachheit der Form, Struktur und Sprache, sowie hinsichtlich ihrer moralischen Implikationen zu glätten. Dieses Verfahren bedeutet in einigen Fällen Kürzungen, die Vereinheitlichung der

¹¹⁶ Rölleke, Heinz: Grimms Märchen und ihre Quellen. Die literarischen Vorlagen der Grimmschen Märchen. Trier 1998.

unterschiedlichen sprachlichen Versatzstücke, das Einführen sprachlicher Formeln¹¹⁷ und manchmal auch das Einfügen ganz neuer Passagen. Dieses sich mit den weiteren Auflagen und Ausgaben der Märchen immer weiter etablierende Vorgehen zeigt selbstverständlich erst recht, dass die „Herausgeber“ Grimm weit mehr als nur editorische Verfahren zur Gestaltung ihrer Sammlungen anwandten. Vielmehr schufen sie durch ihre massiven Eingriffe erst jene Textgestalt, die zunehmend als „Volksmärchen“ bezeichnet wurde. Es ergab sich eine ganz neue Gattung, die sowohl unter den Textsammlern der Zeit in ganz Europa als auch unter den Autoren Schule machte. Es sind nicht nur Übersetzungen der Sammlungen in hoher Auflage in ganz Europa zu verzeichnen, die diese Beliebtheit demonstrieren, sondern auch ein Anstieg der Sammeltätigkeit jeweils eigener Märchen der Nationen und auch eine Zunahme der Produktion neuer Märchentexte. Zum Teil sollten diese in ihrer künstlichen Oralität, einfachen Form und Einsträngigkeit der Handlung eben den von den Grimms gesammelten bzw. geschaffenen „Volksmärchen“¹¹⁸ nachempfunden werden (dies ist etwa bei Hans Christian Anderson der Fall), es bildete sich aber auch eine neue Ausrichtung des Märchens heraus, die bewusst die aktuellen Themen und Schreibweisen der Zeit in märchenartige Texte überführte. Nicht selten gehört zu den zeitgenössischen Themen auch die Reflexion über das künstlerische Schaffen an sich, so dass sich für die Komponente „Kunst“ in „Kunstmärchen“ eine auch wörtliche Konnotation ergibt. Zum einen meint dies den Umstand, dass hier auf künstliche Weise eine „natürliche“, weil mündlich überlieferte und somit

¹¹⁷ Z. B. „Es war einmal“, „Und wenn sie nicht gestorben sind“.

¹¹⁸ Nach Lüthi (Max Lüthi: Märchen. 10. Aufl. Berlin/Weimar 2004 (= SM 16). S. 25 ff.) zeichnen sich idealtypische europäische Volksmärchen, so unterschiedlich ihre Prägung durch ihre originäre Herkunft auch gestaltet sein mag, formal insbesondere durch ein bestimmtes Personal, einen bestimmten Requisitenbestand, Handlungsverlauf und eine besondere stilistischen Neigung aus. Kathrin Pöge-Alde erklärt ethnologisch und im Rückgriff auf die bisherige Forschung drei große Schwerpunkte als märchentypisch: Märchen gelten so erstens „als ein Erbe, das aus einem gemeinsamem geistigen Besitz, dem grundlegenden Mythos eines ursprünglichen, einheitlichen – indogermanischen – „Volksstammes“, für das deutsche Märchen überliefert ist“, zweitens als „ein Wandergut, das als solches über große Zeiträume hinweg weitergegeben und tradiert wurde“ und drittens als „eine Erzählform, die aus den grundlegenden Gemeinsamkeiten des menschliche Lebens erwuchs“ und die „an allen Stellen der Welt entstanden sein und daher gleiche Züge aufweisen“ kann (Kathrin Pöge-Alder: Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen. Tübingen 2007. S. 117f.). Als ein mit beiden Charakterisierungsrichtungen verbundenes weiteres Merkmal, das häufig in den Theorien zur Phantastischen Literatur, etwa der berühmt gewordenen Tvetan Todorovs (Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Aus dem Französischen übersetzt von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur. München 1972.), eine Rolle spielt, ist zudem der Umgang mit dem Wunderbaren in Märchentexten zu nennen. Kennzeichnend für dieses Verhältnis ist im Volksmärchen der Umstand, dass das Wunderbare ein den Regeln der fiktionalen Welt gemäßes Phänomen ist, das nicht durch einen Erzählerkommentar, Figurenreaktionen oder die Verlagerung des als wunderbar Wahrgenommenen in die beschädigte oder gespaltene Psyche einer Figur relativiert oder rational erklärt oder in den Bereich des nicht Erklärbaren gerückt wird. Vielmehr gehört das Wunderbare selbstverständlich zum binnenfiktionalen Kosmos des Volksmärchens hinzu.

ursprünglich geglaubte, Form nachgeahmt wird. Zum anderen weisen Kunstmärchen häufig einen sehr hohen Grad an künstlerischem Gestaltungswillen auf, was drittens daran liegt, dass die Kunst selbst oft zum thematischen Gegenstand des Kunstmärchens wird. Das Kunstmärchen ist häufig der Ort der poetologischen Selbstreflexion und verschmilzt insofern eigenen Anspruch, Gestaltung und Inhalt miteinander zu einer unauflösbaren Mischung. Genau dies ist für Hoffmanns Märchentexte ein besonders prägendes poetologisches Kennzeichen.

Die dreibändige Sammlung (1812-16) Ludwig Tiecks, auf die Hoffmann mit seinen „Fantasiestücken“ Bezug nimmt, war ein sehr erfolgreiches und bekanntes Werk, das viele frühromantische Gedanken enthält, aber auch charakteristische Züge der typisch Tieck'schen Psychologisierung des Narrativs trägt. Hoffmanns Anlehnung an Tieck ist daher gleich aus zwei Gründen wenig verwunderlich: erstens ist es aus Gründen der Selbstvermarktung Hoffmanns strategisch klug, das eigene Werk in Bezug zu einem bereits bekannten und erfolgreichen anderen seiner Zeit zu setzen, da auf diese Weise eine positive Rezeptionslenkung eintreten kann. Zweitens ist Hoffmann der einzig vergleichbar mit psychologischen Zuständen in Erzähltexten operierende Autor der Romantik. Nicht zufällig werden in der Forschung zwischen Hoffmanns und Tiecks Werken immer wieder vergleichende Untersuchungen angestellt, obwohl sich beide Autoren im Detail natürlich deutlich voneinander unterscheiden. Auch ein vergleichender Blick in den „Phantasmus“ und die „Fantasiestücke“ offenbart formal erst einmal erhebliche Unterschiede. Während Tieck tatsächlich eine Reihe von Texten versammelt, die bereits im Titel einen märchenhaften Charakter erahnen lassen, sehen Hoffmanns Texte aus wie eine Mischung aus zeitgenössisch-praktischer Anschauung im Gewand der Fiktion und des Narrativs. Und in der Tat sind die Prosastücke in den „Fantasiestücken“ dem frühromantischen Denken noch näher und zwar in mehrfacher Hinsicht: sie zeigen nicht nur den Konflikt des Künstlers zwischen wahrer Einbildungs- und Schöpferkraft, der „poiesis“, und praktischer Umsetzung in der „techné“, sondern sie erweitern den Konflikt des Künstlers auch um die Notwendigkeit sich in einer gewöhnlichen, bürgerlichen Welt, a) überhaupt zurechtzufinden und b) seinen Lohn und sein Brot als Berufskünstler mit der Unterhaltung eines bürgerlichen, nur auf das Event ausgerichteten, ansonsten aber künstlerisch unreflektierten und nicht feinsinnigen Publikums verdienen zu müssen.

Einflüsse einer frühromantischen Künstlerproblematik und ihre psychologisierende Weiterführung/Künstlerfiguren/Doppelgängerfiguren

Als Beispiel ist hier besonders der Kapellmeister Kreisler zu nennen, der zwischen den genannten Polen immer wieder schwankt. Er leidet insbesondere unter seinem Salonpublikum, dem es, vollkommen unabhängig vom dargebotenen Gegenstand, nicht möglich ist, zwischen echter Kunst und ihrer Präsentation und reiner Unterhaltung zu unterscheiden. Schlimmer noch: die Gesellschaft wird als eine nicht an Kunst interessierte Gruppe skizziert, die die Musik (um diese Kunstform geht es Kreisler) als bloße Untermalung ihrer geselligen Zusammenkünfte nutzt und die allenfalls selbst tätig wird, um, ebenfalls in geselliger Runde selbst zu dilettieren. Verletzt wird dabei des Kapellmeister Kreislers Empfinden einer reinen Kunst, die in aller Ernsthaftigkeit für sich selbst nicht nur genossen, sondern in einer Weise rezipiert werden sollte, die die Wirkmacht der Musik auf den Rezipienten überträgt. Das Publikum, das dem Kapellmeister hingegen aus systematischen und aus monetären Gründen gegenübersteht, ist weder in der Lage wahre und ernsthafte Kunst zu erkennen und hat dafür zweitens auch gar nicht die dafür notwendige Rezeptionshaltung. Die Folge ist, dass die Musik nur noch als Untermalung besonderer Anlässe und als ein Faktor der gegenseitigen Unterhaltung dient. Hier zeigt sich exemplarisch, dass in Hoffmanns Werk durchaus noch frühromantische Vorstellungen einer wahren und reinen Kunst vorherrschen, allein die Rolle des Künstlers, wie sie die Frühromantik vorsieht, nämlich Vermittler der Kunst und der sie hervorbringenden Empfindung als Ahnung einer Universalpoesie zu sein, wird bei Hoffmann mehrfach gebrochen. Einerseits scheitert der Künstler gerade dann an seiner Vermittlungsrolle, wenn er sie besonders ernst nimmt und zwar an einem Publikum, an das gar nicht ernsthaft eine Universalpoesie vermittelt werden kann, weil es nicht die dafür notwendige Rezeptionshaltung mitbringt: Soll die Kunst nur der reinen Unterhaltung dienen und wird sie somit zum bloßen gesellschaftlichen Event, ist die Aufmerksamkeit nicht mehr auf das Wesen der Kunst und auf die Wahrnehmung der feinsten Nuancen gerichtet, sondern auf Alles, das außerhalb der Kunst seinen Ort hat. Ein weiteres Problem Kreislers und damit ein Problem des frühromantischen Kunstideals liegt in Hoffmanns Texten in der Tatsache, dass sich selbst ein berufener Künstler nicht lediglich der wahren Kunstschöpfung und Kunstvermittlung widmen kann, weil er sich auch auf ganz profane Weise um seinen Lebensunterhalt kümmern muss. Arbeitet er vollständig als Künstler, ist er auf ein

zahlendes Publikum angewiesen und muss Zugeständnisse an den Geschmack des Publikums machen, was im schlimmsten Fall für den Künstler dazu führt, seine Berufung zu untergraben, indem er Kunst produziert, die nicht mehr ihrem eigentlichen, höheren Zweck dient. Und schließlich zeigt Hoffmann an der Figur des Kapellmeisters (und in den Nachtstücken auch beispielsweise am Maler Berthold aus der „Jesuitenkirche in G.“), dass auch in der Berufung durch die Kunst selbst Gefährdungen für den berufenen Künstler liegen. Für Hoffmann liegen wirklich sprichwörtlich „Genie und Wahnsinn“ dicht beieinander. Bereits in den frühromantischen „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ von Wackenroder und Tieck aus dem Jahr 1797 klingen diese Gefährdungen an, wenn der Musiker Joseph Berglinger in „Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger“ zur Schaffung eines wahrhaft vollkommenen Musikstücks immer wieder das persönliche Scheitern an seiner Aufgabe in Kauf nehmen muss; als das Kunstwerk schließlich glückt, bedeutet dies zugleich den Tod des Musikers. Hier zeigt sich, dass die Verwirklichung des vollkommenen Kunstwerks, dessen Wirkung der Inspiration entspricht, der es sich verdankt, die individuelle Persönlichkeit des Künstlers ausschließt. In dieser Erzählung geschieht dies in einer Radikalität, die im buchstäblichen Sinne existenziell zu nennen ist. Es ist nicht genau dieser Gedanke, der Hoffmanns Künstlerfiguren gefährdet, aber es ist ein ihm durchaus verwandter: die Bezogenheit auf eine innere Stimme der Inspiration kann, wenn die wahre Stimme mit einer falschen verwechselt wird, zur Auflösung des Ichs in einen Wahnzustand führen, in dem es seine Identität verliert oder plötzlich mit anderen verwechselt. Dieser Aspekt des Ich-Verlustes bis hin zum Wahn ist wohl einer derjenigen, der sich im chronologischen Verlauf des Werks Hoffmanns tatsächlich immer stärker ausprägt.

Es ist möglich, den Aspekt des Ich-Verlustes mit dem des „Doppelgängers“ eng zu führen. Hoffmanns Texte sind von zahlreichen Doppelidentitäten und Doppelgängern bevölkert, deren jeweiliger Status, etwa tatsächliche Verdopplung, im psychischen Wahn lediglich eingebildete Verdopplung, Besetzung zweier Identitäten durch eine Figur usw., im Einzelfall für das Erzählgefüge genau analysiert werden muss. Schaut man dabei auf die „Fantasiestücke“, so sind hier die ersten Andeutungen doppelter Identitäten dargestellt. Allerdings entspringen diese hier noch nicht wie später in den „Nachtstücken“ und späteren Erzählungen dem Wahn, sondern der Verwebung der Sphäre der Fantasie und Poesie mit der des profaneren, bürgerlichen Lebens. Dabei

wäre z. B. an den „Goldnen Topf“ zu denken. Immer wieder werden dort Ähnlichkeiten zwischen dem alten Apfelweib aus der bürgerlichen Welt und der alten hexenartigen Runkel aus der Welt der Poesie und in der gleichen Art von Analogie zwischen dem Archivarius Lindhorst und dem Feuersalamander geschaffen, wie auch das sonstige Personal sich zum Teil gut in die eine oder die andere Welt repräsentierende Charaktere unterteilen lässt, teils sogar auch dort nahe gelegt wird, dass es sich um Alter Egos handelt. Die Hauptfigur, der Student Anselmus, um dessen Entwicklung zum Künstler hin sich die Geschichte hauptsächlich dreht, begegnet allerdings noch nicht einem scheinbar außerhalb seiner selbst stehenden Doppelgänger, er ist zunächst vor allem umgeben von den Sphären beider Welten, bis er sich entscheiden kann, der poetischen gänzlich anzugehören und zu ihrer Erlösungsgestalt zu werden. Seine Verwirrung zeigt sich nicht im Wahn und nicht in der Aufspaltung seiner Identität, er bleibt ein Ganzes. Dies gilt für Figuren aus den späteren Sammlungen Hoffmanns nicht mehr. Spätestens mit den Nachtstücken, aber auch bereits in den „Elixieren des Teufels“, beginnt eine Radikalisierung der Identitäts-Problematik innerhalb des hoffmannschen Werkes. Dies zeigt sich daran, dass strukturell noch immer die doppelten Identitäten vorkommen, dass nun aber die Möglichkeit, diese unterschiedlichen Doppelidentitäten einer bestimmen Sphäre zuzuordnen, kaum mehr gegeben ist. Die verschiedenen Identitäten und Doppelgänger sind nun Teil eines Verwirrspiels, das auf die innere Zergliederung der Persönlichkeit der Figuren hindeutet, in jedem Fall aber die psychologische Ebene stärker in den Vordergrund rückt. Eine deutliche Markierung dieses Verlagerns der Doppelgänger auf die Wahrnehmungs- und Identitätsebene ist das erste der „Nachtstücke“, das häufig als ein Prototyp der Sammlung angesehen wurde und in dem sich eine meisterhafte Kulisse des Spiels mit doppelten Identitäten am Beispiel des wahnsinnig werdenden Nathanael entfaltet.

Die Komposition der Sammlung: poetologische Selbstreflexionen

Die „Fantasiestücke“ werden durch eine Reihe kompositorischer Prinzipien bestimmt. Wenig ist bisher darauf hingewiesen worden (vielleicht, weil immer wieder Uneinigkeit darüber herrscht, ob Hoffmann die Erzählung bewusst geordnet hat, waren doch zunächst nur zwei Bände geplant, die sukzessive entstanden, so dass der Sammlung an einigen Stellen ein von vornherein angelegtes und geplantes Organisationsprinzip abgesprochen wurde), dass auch in der

Anordnung der Texte ein Prinzip verborgen liegt, das Aufschluss über Hoffmanns Poetologie gibt. Zwar existieren keine theoretischen Abhandlungen über sie, aber es lässt sich an der Anordnung der Texte und an den vor allem in den späteren Texten und Sammlungen immer dominanter werdenden Dialogsituationen, in denen nicht selten die Frage nach den Bedingungen und Notwendigkeiten wahrer Kunst und dem Leben der Künstler erörtert wird, ablesen, dass Hoffmann zwar etwas gegen die konkrete Ausformung von Programmatiken und Theorien zur Kunst haben mochte, dass er den Dialog über die Kunst hingegen als einen wichtigen und wiederkehrenden Bestandteil des alltäglichen Lebens und geselliger Kreise in seine Erzählungen einschreibt. Dies deutet auf eine Ablehnung der Form der Präsentation von Kunstdebatten hin, nicht aber auf eine gänzliche Ablehnung der Debatten selbst. Die Verbindung der Erzählungen mit poetologischen Selbstreflexionen ist ein Prinzip, dem Hoffmanns Werke nicht selten folgen. Das in den Erzählungen Diskutierte tritt auf diese Weise in einen Dialog mit der Ausführung. Nicht immer aber lässt sich so jeder in den Texten geschaffene Schwebezustand, der die Entscheidung über die Zustände innerhalb der Erzählungen an den Leser weitergibt, ohne Weiteres auflösen, denn exakt das Weitergeben einer Entscheidung über den Text an den Leser, der ja auch oft genug als impliziter Leser von den übergeordneten Ich-Erzählern angesprochen wird, bedeutet, dass sich dieser letztlich auch poetologisch für eine Position entscheiden muss. Hoffmanns Werke enthalten nicht nur die Kunstdebatte in offener und immer wieder anders nuancierter Dialogform, sondern sie fordern zu einem Dialog über die Schaffensprinzipien von Kunst mit all ihren Implikationen heraus. Die Rezeptionsgeschichte zeigt, wie diese Aufforderung zum Dialog auch zu Missverständnissen und Unklarheiten geführt hat (s. Kap. III). Hoffmanns Texte treten aber darüber hinaus auch miteinander in einen Dialog, wenn in den „Fantasiestücken“ etwa durch die schiere Anordnung der Texte eine bestimmte Lesart nahegelegt wird: Das erste Stück mit dem Titel „Jacques Callot“, das sich nicht wie ein fiktionaler Text, sondern eher wie eine Laudatio auf den Grotteske-Zeichner Callot ausnimmt, wird abgelöst von „Ritter Gluck“, der wie eine Episode aus der erlebten Kunstkritik wirkt, an die sich dann die „Kreisleriana“ anschließen, die im Grunde Reflexionen zum gegenwärtigen Stand der musikalischen Kultur, ihrer Machart, ihrer Rollen und Funktionen in allen Ausprägungen sind. Erst danach gelangt die Sammlung zu einem längeren „Erzählstück“, dem „Don Juan“. Alle Texte entstammen, so die Fiktion, dem

Tagebuch des „reisenden Enthusiasten“. Dieser ist es demnach, der im ersten Stücke seine Begeisterung gegenüber Jacques Callot zum Ausdruck bringt und dem Wunsch Ausdruck verleiht, in der Manier Callots nicht zeichnen, sondern schreiben zu können. Damit werden die ersten grundlegenden Prinzipien der in der Sammlung enthaltenen Texte bestimmt; sie sollen in der Manier Callots geschrieben sein. Es wurde bereits angedeutet, dass sich aus dieser Bestimmung noch nicht konkret ableiten lässt, wie ein Callot'scher Text auszusehen hat. Bereits das zweite „Fantasiestück“ aber vermittelt den Eindruck, dass es um das wahre Künstlertum und sein Leiden unter einem amateurhaften Laienpublikum gehen soll. „Ritter Gluck“ ist eine Erzählung über eine zufällige Begegnung eines Ich-Erzählers, von dem wieder anzunehmen ist, dass es sich um den reisenden Enthusiasten handelt, mit einer anachronistisch gekleideten Gestalt, die ihre Identität zunächst verhüllen möchte. Sie leidet unter der aktuellen musikalischen Praxis in Berlin und kritisiert sowohl die Ausführung der musikalischen Aufführungen, als auch die „verkopften“ Künstler und spricht zudem nicht nur dem Publikum, sondern auch den Musikern selbst ihre Fähigkeit zum Schaffen und Erfassen wirklicher musikalischer Kunst ab. Insbesondere leidet sie unter dem Verderben der Kompositionen eine „guten Freundes“, nämlich Glucks, von dem sich am Ende herausstellt, dass es sich dabei um den Kritiker selbst handeln muss. Im Verlaufe der Gespräche verhält sich Gluck insofern auffällig, als er unzeitgemäße Bekleidung und einen Degen trägt und davon spricht, in einem anderen Reich zu Inspiration gelangt zu sein, die ihn nun vom Rest der gesamten, gerade auch der künstlerischen, Gesellschaft trenne. Diese Ausführungen sind als die frühromantische Künstlerproblematik deutlich zu erkennen. Gluck hat, und dies scheint in der erzählten Welt nicht mehr zeitgemäß, zu wahrer Inspiration und Schaffenskraft gefunden, hat aber gerade dadurch kein Gegenüber mehr, das ihn verstehen kann. Er ist daran entweder, so ließe sich der Text lesen, verrückt geworden, was die seltsame Bekleidung und seine offenkundige Unruhe und Fahrigkeit erklären könnte oder aber er wird hier durch die äußeren Attribute zu einer Allegorie des Umstands, dass sich in der Gegenwart keinerlei „echte“ Kunst und auch keine „echten“ Künstler finden lassen. In diesem Fall würde die Erzählung Kritik an der Kunst der Gegenwart üben, die allerdings in ihrem idealistischen Anspruch dadurch gebrochen erscheinen würde, dass der Kritiker, Gluck, als anachronistische Figur gezeichnet wird. Sein Gesprächspartner, der Enthusiast, allerdings tritt eben nicht mit der gleichen kritischen Haltung auf. Er ist

ein musikinteressierter Mensch, der sich selbst nicht musikalisch betätigt, sondern den Staus des urteilenden Rezipienten innehat. Seine Haltung ist auch kritisch, allerdings vertraut er in seinem Urteil erstens auf das, was ihm in seiner Kindheit und Jugend von Musiklehrern als Maßstab vermittelt worden ist, und zweitens auf den Unterschied zwischen laienhafter und professioneller Ausübung. Dies zeigt sich daran, dass er die Straßenmusikanten aburteilt, an den professionellen Musikinszenierungen am Theater aber lediglich zu bemängeln hat, dass sie zu wenig Mozart spielten. Der Enthusiast urteilt insofern nicht aus einem inneren Empfinden heraus, sondern aus einer Kunstbegeisterung, die von außen gesteuert ist. Die Verbindung zwischen innerer und äußerer Begeisterung gelingt erst in der Darbietung Glucks in dessen privaten Gemächern. Hier wird der Enthusiast von einer Begeisterung erfasst, die der Konfrontation mit einer auch in Glucks Sinne „wahrer“ Kunst entspricht. Selbige ist demnach in der Lage, die Begeisterung und Inspiration, aus der heraus sie selbst entstand, auf den Rezipienten zu übertragen. Der Preis der „wahren“ Kunst scheint allerdings zu sein, dass der Künstler am Rand der Gesellschaft steht, unverstanden bleibt und in seiner Kunstauffassung dem Wahnsinn aus gesellschaftlicher Perspektive nahe scheint.

Kapellmeister Kreisler als Schlüsselfigur der musikalisch-romantischen Kunstreflexion

Auf dieses erzählerische Präludium, das den grundsätzlichen Gegenstand der Sammlung zu bestimmen scheint, folgt eine Reihe von Texten, die den Charakter der Reflexion über die musikalische Kunst verstärken, weil sie sich wirklich in das Gewand der fiktiven Reflexion kleiden. Es sind die sechs „Kreisleriana“, in denen sich der Kapellmeister Kreisler“ über die Welt der professionellen Musik und die der laienhaften äußert, indem er die dort vorherrschenden Missstände anprangert. Da Kreisler die Künstlerfigur ist, die in Hoffmanns Werken immer wieder aufgegriffen wird und als Künstler am umfangreichsten und direktesten seine Kunstauffassung zum Ausdruck bringt, muss sich ein besonderes Augenwerk auf sie richten. Hoffmanns Poetologie äußert sich, wie inzwischen deutlich wurde, nicht in direkten theoretischen Aussagen des Autors, sondern implizit in der Gestaltung seiner Werke, aber genauso auch in der ständigen Diskussion über Aspekte der Kunst, die die Texte untereinander oder aber die Figuren selbst führen. Kreisler ist die Künstlerfigur, der von allen wohl am meisten Raum gegeben wird und die außerdem Hoffmanns Werk bis hin zum Spätwerk prägt. Abgesehen von den „Kreisleriana“, die im letzten Band

der „Fantasiestücke“ fortgeführt werden, findet er sich in der „Nachricht von dem neuesten Schicksal des Hundes Berganza“ und im „Kater Murr“, zudem auf Zeichnungen Hoffmanns und in der Unterschrift von Hoffmanns Dokumenten. Kreisler ist eine der Figuren, die dem Werk Hoffmanns eine deutliche Verbindungslinie unterlegen, und er ist zudem eine der Figuren, mit der der Autor in der Rezeption am deutlichsten in eins geschrieben worden ist. Weitere Hinweise auf seine enge Verbindung mit der Person Hoffmann sollen an der Stelle gegeben werden, an der noch von den anderen „Alter-Ego“-Figuren Hoffmanns die Rede sein wird. Bemerkenswerterweise sind beinahe alle diese Figuren Instanzen, die zu dem Eindruck einer Einheit des Werkes Hoffmanns beitragen und insofern jeweils auch poetologische relevante Figuren oder Instanzen.

Wie „Ritter Gluck“ ist Kreisler ein Musiker, der sich zu Höherem berufen fühlt, indes aber die Notwendigkeit des täglichen Broterwerbs nicht umgehen kann. Diese macht ihn abhängig von denjenigen, die bereit sind ihn für seine Kunst zu bezahlen, was ihn zu einem Hauslehrer untalentierter Töchter aus höherem Hause und musikalischen Begleiter von Salontees macht. Die Reflexionen Kreislers sind entscheidend für das Kunstverständnis, das Hoffmanns Werk durchzieht, ist doch gerade diese Figur, ebenso wie der reisende Enthusiast, eine der Konstanten, die das Gesamtwerk zusammenhalten. Kreisler entfaltet seine Reflexionen in Bezug auf die Musik. Dies verwundert kaum und zwar nicht nur deshalb, weil auch Hoffmanns ursprüngliche Kunstleidenschaft vor allem der Musik galt, sondern auch, weil der Bezug auf die Musik in der Romantik ein besonderer ist. Die Musik gilt deutlicher noch als die anderen Kunstformen als eine unmittelbare Vermittlerin des Universalen, da sie zur Vermittlung dieser Ahnung keine Worte benötigt, wie die Literatur und nicht in der gleichen Weise interpretationsbedürftig ist, wie ein Werk der bildenden Kunst oder Malerei. Sowohl das Visuelle als auch das Verbale gelten als unzureichende Mittlerinstanzen, während die Musik auch ohne Vorkenntnisse, Interpretationen oder andere rationale Sezierinstrumente ihre Wirkung entfalten kann. Sie wirkt als ein akustisches Signal, das ohne jede Vermittlung die emotionale, verborgene Seite der menschlichen Seele ansprechen kann und dort einen Eindruck hinterlässt, der selten gut in Worte zu kleiden ist, der aber eine Intensität mit sich bringt, die den Rezipienten über die separierten Bereiche der inneren Vermögen hinausträgt. Diese Feier der Musik als der geeignetsten Kunstform zur Begründung einer universalen Kunst findet sich bereits bei Wackenroder und Tieck und sie wird

bei Hoffmann fortgeschrieben. Dabei ist deutlich erkennbar, dass die Vorstellung einer Universalmusik eine ideale ist, die in der Praxis an profanen Alltagsproblemen scheitert. Kreisler wird als ein Musiker ausgewiesen, der die Musik mit aller Leidenschaft betreibt und sie als höchste Kunst gesetzt hat. Grundsätzlich von der Ausübung seiner Kunst leben kann er aber nur, wenn er die sich ihm bietenden Angebote annimmt, was in diesem Fall bedeutet, dass er sich als musikalischer Hauslehrer verdingen und bei kleineren gesellschaftlichen Anlässen für musikalische Unterhaltung zu sorgen hat, ist er doch als ein mittelloser Künstler gekennzeichnet¹¹⁹. Diese Gebundenheit an Geldgeber unterwirft ihn auch deren Gestaltungswünschen und Geschmack und lässt ihn in einen Konflikt mit seinen inneren Begabungen treten. Bereits im Eingang der „Kreisleriana Nro. 1“ wird der Kapellmeister als ein von seiner Kunst kompromisslos Besessener gezeigt, wenn angedeutet wird, dass er seinen Posten als Kapellmeister deshalb verloren habe, weil er sich weigerte, einen Text des Hofpoeten zu vertonen und weil er die gesellschaftlich anerkannte Prima Donna beleidigte, indem er ihr ein junges Mädchen ohne Status vorzieht. Seine Freunde, so wird hier von einem Erzähler berichtet, halten ihn für ein missglücktes Experiment der Natur, dem „bei seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Fantasie zu wenig Phlegma beigemischt“¹²⁰ worden sei, weshalb in ihm „das Gleichgewicht zerstört [sei], das dem Künstler durchaus notwendig, um mit der Welt zu leben und ihr Werke zu dichten, wie sie dieselbe, selbst im höhern Sinn, eigentlich brauche.“¹²¹ Kreisler wird so als ein

¹¹⁹ Auch diese Darstellung ist nicht ungewöhnlich für die Romantik: viele literarische Künstlerfiguren stammen aus einfachen Verhältnissen. Diese Darstellung von Künstlerfiguren deckt sich interessanterweise nicht notwendig mit der Erfahrung, die die realen Autoren machen. Innerhalb des romantischen Künstlerideals ist die Vorstellung, dass großes Talent sich gerade in ärmlicheren, ungebildeten Kreisen zeigt, schon deshalb schlüssig, weil sich im romantischen Denken die Entfremdung von einer wahren Kunst und einem intuitiven Erahnen, Erfahren und Erfassen durch ein rationales, aufgeklärtes und bürgerliches Bildungsideal und Nützlichkeitsdenken bzw. ökonomisches Streben ergibt und fortsetzt. In Absetzung von dieser rationalisierten Weltsicht werden von den Romantikern die Gruppen für eine vermeintlich intuitivere Welterfassung in Dienst genommen, die von der entfremdenden Rationalisierung am meisten entfernt erscheinen. Dies sind bei einigen Autoren, ganz und gar nicht bei Hoffmann (!), die Frauen, denen häufig eine besondere Nähe zur Natürlichkeit zugeschrieben wird, in anderen Fällen aber auch Kinder oder Menschen aus einfachen Verhältnissen, in denen sich durch eine größere Bildungs- und damit Verbildungsferne, ebenfalls eine weniger „gestörte“ Fähigkeit zur Erfahrung des Universalen findet. Mit dieser Vorstellung sind auch die romantischen Idealisierungen des einfachen Volkes verknüpft, die ebenfalls davon ausgehen, dass sich bei einfacheren Leuten, die noch stärker mündlichen Traditionen und keiner klassischen Bildung verhaftet sind, ein ursprünglicheres Wesen und Kulturgut des Menschen erhalten habe. Nach solchen ursprünglichen Kulturgütern suchen, verknüpft gesagt, auch die Grimms mit ihren Sammelprojekten und eine Nachbildung des Ursprünglichen, Volkstümlichen streben auch die Dichter von Volksliedern oder einigen Märchen an.

¹²⁰ Hoffmann: Fantasiestücke. S. 32.

¹²¹ Ebd. S. 32f.

Künstler ausgewiesen, der aufgrund seiner natürlichen Neigung und Charakteristik eben nicht zum Gesellschaftskünstler taugt. Es mangelt ihm nicht an Talent, d. h. hier Einbildungskraft, nämlich „Fantasie“, sondern an einer für das künstlerische Schaffen ebenso bedeutsamen Fähigkeit zur Begrenzung seiner inneren Exaltation, von der es heißt: „Johannes (...) schien vergebens den Port zu suchen, der ihm endlich *die* Ruhe und Heiterkeit geben sollte, ohne welchen der Künstler nicht zu schaffen vermag“¹²². Was hier mit den Synonymen „Ruhe und Heiterkeit“ bezeichnet wird, ist die „sobria ebrietas“, die „heilige Nüchternheit“, die als idealer Zustand des Künstlers für seine künstlerische Produktion gilt. Hoffmann subsumiert die Einbildungskraft und den schöpferischen Geist, sowie die Inspiration unter den Terminus „Fantasie“ und bezeichnet die Besonnenheit und Ruhe, die für die Umsetzung der inneren Bilder notwendig ist, als Ruhe und Heiterkeit. Die wilde, schöpferische Kraft wird hier als ungezügelt und frei strömend charakterisiert und erinnert bereits an die Kategorie des Dionysischen, die Nietzsche viel später einführen wird. Allerdings entspricht das dem Dionysischen entgegengesetzte „Apollinische“, das ein rationalisiertes Formstreben meint, eben nicht exakt der „Heiterkeit und Ruhe“ Hoffmanns und ebenso wenig der „heiligen Nüchternheit“. Das, was Form verleiht, wäre in Hoffmanns Sinne eher das schiere technische Talent, gerade dieses aber wird in seinen Texten nur in Ausnahmefällen zum Thema. Vielmehr beschreibt er die inneren Vorgänge, die den künstlerischen Prozess bestimmen, dann das Produkt und seine Wirkung und den Anspruch des Künstlers an die Art der Präsentation seiner Kunst. All diese Aspekte werden in ihren Grundgedanken von den schon in der Frühromantik angelegten Leitlinien bestimmt, stärker aber als dort bei Hoffmann auch ironisiert und problematisiert. So ist bereits bei Kreisler angedeutet, dass die exaltierte, inspirierte Schaffenskraft allein nicht ausreicht, um als Künstler wirken zu können. In der Grenzenlosigkeit ihres Strebens gefährdet sie den Künstler an sich – so zumindest sieht es die gesellschaftliche Außenwelt in Gestalt der Freunde Kreislers und des Erzählers, bei dem davon auszugehen ist, dass es sich dabei um den reisenden Enthusiasten handelt, eine Figur also, die in der Benennung bereits den Typus eines ebenfalls zur Exaltation neigenden Kunstverständigen spiegelt. Der Erzähler übernimmt das Urteil der Freunde Kreislers, die diesen als oft exzessiv produktiven und emotional vollkommen überwältigt, nächtlich Schaffenden schildern, dessen musikalische

¹²² Ebd. S. 33.

Kunstwerke ihre Wirkung weder beim Künstler selbst, noch bei seinen befreundeten Rezipienten verfehlen, die aber zusammen mit der exaltierten Stimmung des Künstlers der Vernichtung anheimfallen. Kreisler nämlich ist nie langfristig von der Qualität seiner Kunst überzeugt, sondern zerstört häufig das, was er nachts geschaffen hat, in anfallartigen Zuständen von Düsterteit, die den euphorischen Schaffenszuständen an Intensität genau gleichen. Ihm fehlt insofern eine Form der eigenen, inneren Besonnenheit, ein Regulativ, das ihn das im Inneren Betrachtete und nach außen in Töne gekleidete Werk maßvoll bewerten und es ihm als beständig erscheinen lassen. Seine innere Unausgewogenheit hingegen macht das wahre künstlerische Schaffen in zerstörerischer Weise zunichte. Da der innere Zustand, die Schöpfung an sich und der Zustand des Künstlers in eins geschrieben sind, geht die Zerstörung des Kunstwerks mit der Zerstörung der inneren Schaffenskraft des Künstlers unmittelbar einher. Da zudem der inneren Schöpfungskraft gar keine Grenzen gesetzt sind, verweben sich die Wahrnehmungswelt des Künstlers und das tatsächliche Geschehen unauflöslich, so dass er aufgrund dieser Ununterscheidbarkeit wahnsinnig werden kann. Kreisler wird dies zunächst auch von seinem Umfeld nachgesagt, später kommt er allerdings auch selbst zu Wort, wobei seine innere kritische Perspektive deutlicher akzentuiert wird. Der Konflikt, den er in sich trägt, ist bereits angesprochen worden. Die innere Unbegrenztheit der exaltierten Fantasie ist für Kreisler Merkmal wahren Künstlertums, das von einem Großteil der ihn umgebenden Gesellschaft nicht nachvollzogen werden kann, und schlimmer noch: Diese Außenwelt schafft es nicht einmal, die feinen Unterschiede in der Qualität musikalischer Erzeugnisse und ihrer Aufführungen überhaupt wahrzunehmen. Die Gesellschaft der Laien und die scheinbar professionellen Musiker stehen in dieser Hinsicht für Kreisler in einer Reihe, die lediglich im jeweiligen Ausmaß des Banausentums voneinander geschieden ist. Der Aufenthalt in musizierenden Kreisen jedweder Art ist für ihn daher nur dann auszuhalten, wenn gelungene Kompositionen auch gelungen zu Gehör gebracht werden. Das Talent und Können der Musiker hängt dabei nicht unbedingt von ihrer Ausbildung ab, sondern tritt vielmehr unabhängig von Ausbildung und gesellschaftlichem Status als natürliches, angeborenes Talent zutage. Kreisler wendet sich denn auch mit Bewunderung genau den Menschen zu, die ein solches Talent erkennen lassen, auch wenn ihm das einen schlechten Ruf einbringt, indem er den Hausdiener seiner Geldgeber oder ein unbekanntes junges Mädchen gestandenen Primadonnen

vorzieht. Sein musikalisches Kunstverständnis macht ihn zum Konventionsbrecher und gesellschaftlichen Außenseiter.

Zur Ausübung großer musikalischer Kunst bedarf es also spezieller Fähigkeiten, die im Kern nicht erlernbar, sondern allenfalls durch Schulung besser zu entfalten sind. Für Kreisler sind jedoch auch die gelungenen musikalischen Darbietungen nicht ohne Gefahr, weil sie es zwar einerseits sehr wohl vermögen, ihn in inspirierte, heitere Stimmungen zu versetzen, andererseits aber auch zu einer solchen inneren Aufwühlung fühlen können, dass er selbst befürchtet, wahnsinnig zu werden. In dieser Hinsicht decken sich also die äußeren Einschätzungen seiner Freunde mit seiner Selbstsicht. Kreisler äußert seine Ansichten dort, wo er Kritik übt, ironisch und bisweilen bissig satirisch, dort, wo er lobt, offensiv enthusiastisch und schwärmerisch. Den formalen Oppositionen entspricht auch eine inhaltliche Oppositionsstruktur.

Das „wahre“ Künstlertum Kreislers in Opposition zur Gesellschaft: Ironie und Witz als Mittel der kritischen Darstellung

Der Kontrast zwischen wahrem Künstler und Schaffendem und seinem zahlenden Publikum ist hier bereits präzisiert worden, andere, die sich dieser Grundopposition zuordnen lassen, stehen noch aus. So ist die Seite des wahren Künstlertums hinreichend charakterisiert worden: auf ihrer Seite finden sich neben Kreisler selbst im Prinzip lediglich die Sängerin des „Ombra adorata“ und die von Kreisler verehrten wahren Künstler und Komponisten unterschiedlicher Ausprägung: Haydn, Mozart, Bach und Beethoven. Ironisch geschildert wird hingegen die Gegenseite: hier stechen zwei „Kreisleriana“ besonders hervor. Das erste widmete sich dem Geist wahrer, schöner Kunst, allerdings in vollkommener Verkehrung im „Kreislerianum Nro. 3“ „Über den hohen Wert der Musik“. Hier beschreibt Kreisler die Praxis seiner Zeit, bereits zahlreichen Kindern Musikunterricht angedeihen zu lassen, warnt aber in ironischer Form davor, die Kinder diese zu extensiv oder zu professionell betreiben zu lassen, wenn sie dies von den wahrhaft nützlichen Dingen im Leben, sticken und stricken für Damen oder einem nützlichen Staatsdienst oder Handwerk nachgehen für Herren, ablenken würde, indem sie einen zu sehr von der Kunst durchdrungenen Geist entwickelten. Die übertriebene Darstellung verweist zusammen mit den von Kreisler ernsthaft geäußerten Ansichten zum Wesen wahren Künstlertums auf den Widersinn dieser Aussagen und kennzeichnet sie als Witz. Im Gegenteil wird so Kritik am bürgerlichen Nützlichkeitsdenken, das über keinen

wahren künstlerischen Sinn verfügt, geäußert. Ähnliches gilt für das Kapitel über den „vollkommenen Maschinisten“. Es handelt sich bei den Maschinisten um die technischen Verantwortlichen für die Kulisse und die Durchführung des Bühnenumbaus. Kreisler schreibt einen fiktiven Aufruf an die Maschinisten, in dem er diese dazu auffordert, in einen Kampf mit den Dichtern zu treten. Diese versuchten, das Publikum durch die Illusion eines perfekten Werkes über sich und ihr Dasein zu erheben, was sie von der pflichtgemäßen Ausführung desselben aber abhalte. Die Maschinisten seien jedoch imstande diese perfekte Wirkung gezielt aufzuheben, um dem Publikum jederzeit vor Augen zu halten, dass es sich um eine bloße Bühne und mithin um eine künstlerische Illusion handele, so dass sie sich ihres eigenen irdischen Daseins bewusst bleiben und sich nicht hinwegheben lassen könnten. Der Kern der Kritik Kreislers ist hier eindeutig derselbe: Er richtet sich wieder gegen die gesellschaftlichen Gruppen, die das Wesen wahrer Kunst nicht zur Kenntnis nehmen. Ergänzend tritt hier hinzu, dass auf diese Weise auch an genau den Maschinisten Kritik geübt wird, die durch technische Fehler eben die Bühnenillusion zerstören, die der Dichter sich vorgestellt hat. Durch den ironischen Ratschlag Kreislers, den er in unterschiedlichen technischen Möglichkeiten präzisiert, wird deutlich, dass er genau diese technischen Verfehlungen erlebt haben muss und sie eben nicht wertschätzt. Mit anderen Worten: Maschinisten können die Wirkung der wahren Kunst maßgeblich zerstören, indem sie die Ausführung missraten lassen. Kritik wird hier insofern zusätzlich auch an den an der Ausführung Beteiligten geübt, auch sie müssen eigentlich wahres künstlerisches Verständnis besitzen.

Es handelt sich also bei Kreisler nun um eine Künstlerfigur, die Reflexionen über das wahre Wesen der Musik anstellt. Auf die Benennung eines künstlerischen Prinzips folgt demnach eine Reflexion darüber, auf welche Weise Kunst betrieben oder aber eben nicht betrieben werden sollte.

Das Kunstmärchen als Wirklichkeit in der Schwebel: „Der goldne Topf“

Die Vorstellung dieser kurzen Auswahl unterschiedlichster Textstücke soll an dieser Stelle erst einmal unterbrochen werden, um weitere poetologische Charakteristika der Sammlungen zu bestimmen. Es sei lediglich angemerkt, dass die weiteren Bände der „Fantasiestücke“ weitaus größere Anteile an Erzählungen enthalten, so als hätte sich die Sammlung erst „warmlaufen“ müssen oder so, als seien die reflexiven Gedanken zu Callot und zur Musik einleitende Leitlinien zu einer poetologischen

Reflexion, die den Weg zum Verständnis der Erzähltexte erst ebnen sollen. Die Nähe zur Gattung des Märchens erschließt sich dabei allerdings in vollem Umfang erst zu Beginn des dritten Sammelbandes. Dort nämlich findet sich der, neben dem „Sandmann“ aus den „Nachtstücken“, wohl berühmteste Märchentext Hoffmanns: „Der goldne Topf“. Grundsätzliche Prinzipien des sogenannten Kunstmärchens finden sich in dieser von der Kritik weitgehend positiv aufgenommenen Erzählung verwirklicht bzw. haben den Diskurs um das Kunstmärchen mit bereichert. Hoffmann nennt seinen Text im Untertitel „Ein Märchen aus der neuen Zeit“ und deutet damit bereits an, dass es sich bei seiner Erzählung nicht um einen überlieferten Märchenstoff handeln soll, sondern offenkundig um eine Neukreation. Bei Hoffmann bedeutet das konkret, dass er den im traditionellen Volksmärchen in der Schwebelage gehaltenen Zeitpunkt des Erzählens und Geschehens konkretisiert. Das gleiche gilt für den Ort, in diesem Fall Dresden. Er macht so die Erzählung zu einer Realitätsfiktion, die der zeitgenössische Leser an seine Lebenswirklichkeit anbinden kann, indem er die Räumlichkeit der Erzählung vermeintlich zuzuordnen vermag. Die Tatsache aber, dass es sich um einen Märchentext handelt, verwischt diese scheinbare Realitätsnähe insofern, als sich Elemente in die Erzählrealität einschleichen, die die Regeln der fiktionalen Wirklichkeit durchbrechen, erweitern oder in Frage stellen, je nachdem, wie das erzählte Geschehen bewertet wird. Das dem Volksmärchen Eigene, dass nämlich die Elemente des Wunderbaren in der erzählten Realität keinen Bruch verursachen, sondern ganz selbstverständlich zu den Regeln dieser erzählten Welt hinzugehören, ohne dass sie einer rechtfertigenden Erklärung bedürften, stellen sie doch ein „natürliches“ Ereignis dar, kann allerdings für Hoffmanns Texte nur dann gelten, wenn die seinen Texten häufig eingeschriebene Ebene des Märchenhaften isoliert betrachtet wird. Da er diese allerdings immer mit einer nicht-märchenhaften Welt in eins schreibt und den Übergang zwischen beiden nicht nur fließend gestaltet, sondern auch offen lässt, welche der Welten mit ihren jeweiligen Gesetzmäßigkeiten einen Gültigkeitsanspruch besitzt, sind sie nicht Märchen im eigentlichen Sinne zu nennen. Der „goldne Topf“ ist bereits auf vielfältige Weise gedeutet worden. Einig hingegen ist sich die Forschung darüber, dass es sich um einen zutiefst poetologisch angelegten Text Hoffmanns handelt. Virtuoso schreibt Hoffmann hier zwei fiktionale Realitäten ineinander: Die eine ist die der bürgerlichen Welt Dresdens, die konkrete Orts- und Zeitangaben beinhaltet; der Leser erfährt kein Jahr, aber sehr wohl, dass

der Beginn der Erzählung an einem Himmelfahrtstag und um die konkrete Uhrzeit drei Uhr einsetzt. Diese Ort- und Zeitangaben aber täuschen das Alltägliche nur vor, begibt sich nämlich zu genau dieser fest verortbaren Zeit das, was wunderbare Geschehnisse der Erzählung bereits andeuten: der Student Anselmus wird „verflucht“. Wobei sich die Sphären nur schwer voneinander trennen lassen; wahr sind sie jeweils für den, der sie glaubt. Dies bezieht sich sowohl auf die handelnden Figuren, den Erzähler, als auch den Leser. Dennoch gibt es einzelne Elemente, die sich einem der beiden Bereiche genau zuordnen lassen. Zur konkreten, bürgerlichen Welt gehören Feste der Bevölkerung, gemütliche Kaffee- oder Punschunden im eigenen Haus oder in Wirthäusern, der Wille zum beruflichen Erfolg und Aufstieg, der sich mit der Idee der finanziellen Absicherung, einem bestimmten Grad an Wohlstand, der Gründung einer Familie und gesellschaftlichem Ansehen verknüpft und zudem ein den gesellschaftlichen Konventionen angemessenes Verhalten fordert. Letzteres benötigt als grundsätzliche Haltung eine rationalisierte Aufgeklärtheit und eine Nützlichkeitsethik und duldet keine aus dieser rationalisierten Weltsicht ausbrechende Wahrnehmung, weshalb sie für etwaige Ausbrüche aus diesem Wahrnehmungs- und Denkschema sofort logische Erklärungsversuche unternimmt. Als ein Beispiel kann dienen, dass das Verhalten des Studenten Anselmus, wann immer es eben nicht den Konventionen entspricht entweder als temporäre Verwirrung oder als Wahnsinn, also als Krankheit, von den bürgerlich gezeichneten Figuren der Erzählung wahrgenommen wird. Dies zeigt sich z. B. an der Reaktion des Konrektors Paulmann auf Anselmus' scheinbar träumerisches Verhalten nach seiner Begegnung mit den drei goldenen Schlänglein im Holunderbaum:

[...] aber der Konrektor Paulmann sprach noch heftiger: Wie ist Ihnen Hr. Anselmus? Ganz kleinmütig antwortete der Student: Ach, lieber Herr Konrektor, wenn Sie wüßten, was ich eben unter einem Holunderbaum bei der Linkeschen Gartenmauer ganz wachend mit offenen Augen für ganz besondere Dinge geträumt habe, ach Sie würden mir es mir gar nicht verdenken, daß ich so gleichsam abwesend – Ei, ei, Herr Anselmus, fiel der Konrektor Paulmann ein: ich habe Sie immer für einen soliden jungen Mann gehalten, aber träumen – mit hellen offenen Augen träumen und dann mit einem Mal ins Wasser springen wollen, da – verzeihen Sie mir, können nur Wahnwitzige oder Narren!¹²³

Das Beispiel deutet bereits an, dass die bürgerliche Welt einer Gegenwelt gegenübersteht: das ist die des Wunderbaren und des lebendigen Mythos. Hierin liegt ein wesentlicher Unterschied von Hoffmanns Märchentext zum Typus des Volksmärchens, in dem das Wunderbare absolut bruchlos den Gesetzmäßigkeiten, der Wahrnehmung und den Lebensvorstellungen der Figuren folgt und niemals in

¹²³ Hoffmann: Fantasiestücke. S. 239.

Frage gestellt, sondern als Realität hingenommen wird: Hoffmann gestaltet nicht nur eine, sondern zwei Sphären, deren Realitätsanspruch jeweils in sich ohne Bruch funktioniert, die aber, da sie nicht nur nebeneinander, sondern ineinander verschränkt existieren, auch wechselseitig ihre Authentizität in Frage stellen können. Die letzte Entscheidung darüber, welche der Sphären zu „glauben“ ist, bleibt hier dem Leser und seiner Deutung überlassen. Dieses Schweben der Sphären, die beide ihren Wahrheitsanspruch vertreten, hat Tzvetan Todorov in seiner Theorie als das „Phantastische“ bezeichnet.

Elemente des „Phantastischen“ in der zeitgenössischen Sichtweise

Die Ähnlichkeit der Begriffe „phantastisch“ und „Phantastik“ ist kein Zufall. Hoffmanns Werk hat das Prädikat „phantastisch“ bereits früh erhalten, wenn auch noch nicht im Sinne einer literaturtheoretischen Einordnung, sondern als abwertendes Attribut in den kritischen Schriften Walter Scotts in England. Von dessen Kritik ausgehend, verselbstständigte sich die Einordnung von Hoffmanns Werk als fantastisch innerhalb Europas, es war aber nun weitgehend positiv konnotiert. Gerade im Zusammenhang mit der Literatur Hoffmanns ist das „Phantastische“ später auch als Kategorie in der Literaturtheorie eingeführt worden. Während des 19. Jahrhunderts ist der Begriff allerdings noch nicht theoretisch ausdifferenziert, sondern wird offen deskriptiv und wertend gebraucht. Den Zusammenhängen der Wertungskategorie „phantastisch“ wird das dritte Kapitel noch genau nachgehen. Hier sei nur bereits erwähnt, dass einer der deutlichsten Dreh- und Angelpunkte in der eigenen und der fremden Positionsbestimmung Hoffmanns eben das Element des Fantastischen ist. Wie also sieht Hoffmann diese Kategorie? Was bedeutet sie zu seiner Zeit und was speziell für sein Werk, geht man davon aus, dass diese Kategorie auch für Hoffmanns Konstitution eines eigenen poetologischen Begriffs von Bedeutung ist? Für die „Fantasiestücke“ lässt sich bereits auf den ersten Blick feststellen, dass zwar noch nicht der Terminus „Phantastik“ auftritt, allerdings sehr wohl der der „Phantasie“. Auch der Verweis auf Tiecks „Märchen aus dem Phantasia“, also offenkundig ein erfundenes Reich der Fantasie, bestätigt den Eindruck, dass Hoffmanns Fantasiiebegriff mit den Diskursen seiner Zeit zu diesem Thema zusammenhängt. Die Fantasie ist zunächst einmal gänzlich simpel, so scheint es, die Einbildungskraft, das menschliche Vermögen also, etwas geistig Neues zu erschaffen und es gegebenenfalls in die Materialität z. B. eines Gemäldes, Musikstücks oder literarisches Erzeugnisses zu überführen. Es ist die „poiesis“, die

sich im Künstler in idealer Weise mit der Fertigkeit und dem Talent verbindet, das Innere nach außen zu überführen. In der typischen frühromantischen Denkweise, die die bereits im 18. Jahrhundert postulierte Autonomie des künstlerischen Subjektes formuliert und immer weiter diskutiert und die sich beispielsweise in den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ von Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck in literarisierter Form findet, ist der Künstler zwar frei in der Ausübung seiner Kunst, er ist damit aber keineswegs frei von Konflikten und gefeit gegen Ablenkungen. In beinahe nach-platonischer Weise braucht der Künstler zunächst einmal das innere Vermögen etwas zu erschaffen. In frühromantischer Sichtweise ist dies eine besondere Gabe, eine besondere Sensibilität, die den wirklichen Künstler gegenüber dem bloßen Nachahmer und Epigonen auszeichnet; gewissermaßen also eine Begabung zur Originalität. Dabei ist der in jedem Jahrhundert neu umstrittene Gedanke der Mimesis auch bei den Romantikern nicht gänzlich wegzudenken, er wird lediglich anders gefüllt: Was da im künstlerischen Erzeugnis sichtbar gemacht werden soll, ist nichts weniger als die universale Harmonie allen Seins. Dahinter verbirgt sich das triadisch gedachte Geschichtsmodell der Frühromantik: Der Gedanke daran, dass die zunehmende Rationalisierung der Welt durch den menschlichen Verstand, die aus Sicht der Frühromantiker ihren vorläufigen Höhepunkt in der Aufklärung des 18. Jahrhunderts gefunden hat, gleichzeitig eine Entfremdung der Menschen von ihrem ursprünglichen Einklang mit der Schöpfung, insbesondere der göttlich-sinnlichen Natur, erfolgt sei, äußert sich in dieser Perspektive gerade auch in den entsprechenden Ausformungen der Kunst, der ein sukzessiver Verfall, eine Dekadenz bescheinigt wird. Die Romantiker begreifen ihre Zeit als den Höhepunkt dieses Verfalls und damit als einen möglichen Umschlagpunkt hin zu einer wieder verbesserten Zukunft, deren Bereiter sie mit ihrer Kunst sein wollen. Ihnen erscheint es bei allem eigenen Idealismus als utopisch, eine Rückgewinnung des allharmonischen Mensch-Natur-Zustandes der Antike und des Mittelalters zu erreichen; dieser ist unwiederbringlich verloren. Hingegen soll eine Annäherung, ein Bewusstsein oder eine Ahnung dieser ursprünglichen Verbindung von allen mit allem versucht werden. Ahnungen des Verlorenen gegenüber wiederum sind einige Menschengruppen besonders offen: Kinder, Träumende, Somnambule, Wahnsinnige und Künstler. Besonders für die ersten vier Gruppen gilt, dass sie ein nicht vom rationalen Überhang getrübtetes Bewusstsein oder vielmehr noch ein ausgeprägtes

Unbewusstsein aufweisen und damit eine wesentlich intuitivere Wahrnehmung der Welt besitzen. Das noch vorhandene, aber nicht mehr bewusste Wissen und Fühlen der Universalharmonie teilt sich diesen Gruppen daher in Spuren mit. Künstler hingegen sind diesen Spuren gegenüber in besonderer, sie vom Rest der Gesellschaft unterscheidender Weise sensibel. Häufig drängt sie diese besondere Aufnahmefähigkeit daher an den Rand menschlicher Gruppierungen. Wenn zu dieser Sensibilität zusätzlich ein Talent und die technische Fertigkeit, also die „techné“ hinzu tritt, sind Künstler prinzipiell zum Akt der Schöpfung in der Lage. Häufig braucht es aber für ihre konkrete Schöpfungsausformung dennoch eine Anregung in Form der in ihnen wirkenden Inspiration. Bei den Frühromantikern stellt sich diese Inspiration häufig in Gestalt einer Geliebten ein. Viele Erzählungen behandeln daher die Schwierigkeit des Künstlers, zwischen profaner sexuell-sinnlicher Triebausübung und dem damit einhergehenden Verlust der geistigen Schöpfungskraft und der Notwendigkeit der Inspiration durch den in innerer Liebe entfachten berühmten Funken hin und her zu pendeln. Die ideale Inspiration ist bei den Frühromantikern wie bei Platon immer noch das realiter nicht ausgelebte, aber innerlich dennoch intensiv empfundene Liebesideal; im Prinzip ein ideales, geistiges, perfektes und geliebtes Bild. Bereits diese Konstruktion lässt erahnen, dass den meisten Künstlerfiguren größere Leiden widerfahren müssen, weil sie einen Zustand des nahezu unerfüllbaren und mit dem Leben kaum zu vereinbarenden Ideals anstreben. Trotz aller Kunstautonomie nämlich unterstellt diese Vorstellung noch immer das Künstlersubjekt und seine individuellen Bedürfnisse dem nahezu unerreichbaren Ideal der Kunst. Kunst wird in diesem Verständnis zu einer quasi-religiösen Instanz; nicht umsonst prägen Handbücher zur Romantik den Begriff der „Kunstreligion“. Ist die Kunst die Religion und kann sie nur von besonders der Universalharmonie gegenüber sensiblen Individuen hervorgebracht werden, so ist der Künstler die priesterartige Vermittlungsinstanz gegenüber seinen Rezipienten. Soll eine neue Zeit beginnen, in der die Dekadenz der Vergangenheit überwunden werden kann, so muss der Künstler den Gegensatz zwischen rationalisierter Wirklichkeit und Universalharmonie überbrücken, er muss Kunst schaffen, die nicht nur aus der inspirierten, enthusiastischen Wahrnehmung des Künstlers erwächst, nein, sie muss auch genau diese Wirkung bei den Rezipienten hervorrufen können, da sie andernfalls ihren Sinn verfehlt. Oder anders gesagt: Erfüllt sie diese Wirkung nicht, so ist sie keine wahre Kunst. Sie kann die Wahrheit nicht transportieren.

Hoffmann, die poiesis und Einflüsse der Frühromantik

Hoffmanns Poiesis-Begriff wird in der Forschung nur selten beleuchtet, so wie auch seine Beeinflussung durch die Ideen der Frühromantik bisher weniger Beachtung gefunden haben. Im Fokus steht in den meisten Fällen sein Konzept der Psychologisierung. Dabei wird aber übersehen, dass seine Darstellung der nächtlichen Seite des Menschseins und die Gefährdung durch ein abstraktes, feindliches Prinzip, über das noch im Zusammenhang mit den „Nachtstücken“ die Rede sein soll, ja seine ganze Vorstellung vom Künstler, kaum ohne die frühromantischen Leitlinien denkbar wäre. Die Denkkategorien wirken nach. Es ist besonders das in Hoffmanns Texten wirkmächtige Prinzip der Fantasie, das seine Schreibweise konstituiert. Die „Fantasiestücke“ werden insofern ihrem Titel gerecht. In der Rezeption vieler hoffmannscher Texte wird das jeweilige Ausmaß der eingesetzten Einbildungskraft immer wieder zum Stein des Anstoßes oder aber zum Anlass großen Lobes, weshalb es ratsam erscheint, den Versuch zu unternehmen, die Art und den Einsatz der Einbildungskraft in Hoffmanns Gesamtwerk zu beleuchten, scheinen hier doch erhebliche Potenziale zum Missverstehen verborgen zu liegen. Der Kommentar zu den „Fantasiestücken“ betont, dass gerade die Zusammenschau des hoffmannschen Werkes im Hinblick auf das in ihnen angelegte Verbindende, also auch ihre Poetologie, mit dem Poiesis-Begriff näher betrachtet werden kann. Zum einen sind die Erzählungen Hoffmanns von vielen Künstlerfiguren bevölkert, deren Schaffenskraft und ihre Hintergründe und auch die Gefährdungen, denen die Schöpfungskraft den Künstler ausliefert, in unterschiedlicher Weise beleuchtet werden. Zu denken ist hier natürlich an den Kapellmeister Kreisler und seinen unbedingten Anspruch an eine reine und hochstehende musikalische Kunst, die den Künstler aber wegen ihrer entindividualisierenden Transzendenzkraft der eigenen Vernichtung ausliefern kann. Aber auch Figuren wie der Maler Berthold in der „Jesuitenkirche in G.“ sind Gefährdete. Dieser wird sogar in die Nähe zum Verbrechen gerückt. Der Einsiedler Serapion in der Sammlung „Die Serapionsbrüder“ verfügt über die vollkommene Poiesis, aber nicht mehr über das Vermögen, zwischen der erdachten Welt und der Welt, in der er lebt, zu unterscheiden.

Der reisende Enthusiast und andere poetologische Reflexionsfiguren

Neben übergeordneten Prinzipien und Vorbildern für die Sammlungen enthalten diese auch wiederkehrende Figuren, die sich ebenfalls in das Panorama der unterschiedlichen Schaffensausprägungen und künstlerischen Positionen einfügen. An dieser Stelle soll besonders auf die des „reisenden Enthusiasten“ eingegangen werden. Der Untertitel der Sammlung „Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten“ gibt den entscheidenden Hinweis auf das Prinzip, das in diesem Fall einen weiteren Zusammenhang zwischen den einzelnen Elementen der gesamten Sammlung herstellt, das aber darüber hinaus auch zeigt, dass Hoffmann sein Werk durchaus in einem größeren, verbindenden Zusammenhang sah. Der reisende Enthusiast ist eine namenlose, aber fiktionale Figur, die in den „Fantasiestücken“ erstmals auftaucht. Sie ist der fiktive Verfasser der gesammelten „Stücke“, die sich zum Teil offen als Meinungsäußerung, wie im Falle des ersten Kapitels über „Jacques Callot“, zum Teil aber auch als Erlebnisberichte oder gesammelte Fundstücke, zu erweisen scheinen. Wie bereits im „Märchen aus der neuen Zeit“ also hat es der Leser mit einer Realitätsfiktion in der Fiktion zu tun. Diese Autor- und Verfasserfiktion ist aber bei vielen Zeitgenossen Hoffmanns unbeachtet geblieben; häufig verwechselte man den namenlosen Verfasser mit Hoffmann als Autor selbst. Es kann hier insofern bereits ein erstes Missverstehen zwischen Hoffmann und seiner Leserschaft konstatiert werden, das für seine Rezeption und Bewertung nicht unerheblich ist. Verkennt man die Distanz, die Hoffmann auf künstlerische Weise zwischen seine Person und sein Erzeugnis legt, so verkennt man einen Teil der Kunstgriffe Hoffmanns an sich. Aber auch die Forschung hat die Trennung der einzelnen Texte Hoffmanns sehr oft weiter fortgeschrieben. Dafür gibt es eine Reihe reflektiert wirkender Begründungen, die an dieser Stelle aber in bestem Einvernehmen mit den Kommentaren zu den „Fantasiestücken“ in Zweifel gezogen werden sollen. Natürlich ist bekannt, dass Hoffmann Teile seiner Erzählungen bereits abdrucken ließ, bevor sie Eingang in die großen Sammlungen fanden, so dass auch isolierte Betrachtungen der Texte möglich sind. Gleichzeitig lässt sich nicht bestreiten, dass zunächst beim Verleger Kunz nur vom ersten, später höchstens noch von einem zweiten Band der „Fantasiestücke“ die Rede war, Hoffmann insofern vielleicht nicht von Anfang an eine große Sammlung mit verbindenden Prinzipien geplant haben mag. Dieser Eindruck der nur lose gesammelten und zusammengestellten Texte, die zudem noch formal ganz unterschiedlicher Natur

sind, wird von der Vorrede Jean Pauls bestätigt, die, so befindet der Kommentar, vielleicht auch wegen ihrer Form einer fiktionalen Rezension aus der Jenaer Allgemeinen Zeitung, breit rezipiert wurde. Viele Rezensionen setzen sich aber vor allem mit dem Urteil Jean Pauls und weniger stark mit der Erzählsammlung als solcher auseinander. Jean Paul äußert sich weitgehend lobend, allerdings ist er nicht mit Hoffmanns Titelgebung einverstanden und regt an, dass dieser seine Sammlung lieber als „Kunstnovellen“ hätte bezeichnen sollen. Er ist damit der erste Leser, der die Ordnungsprinzipien der Sammlung übersieht und dieses Urteil öffentlich macht. Der Annahme, dass die zeitlichen Zufälle und Abläufe einer Kompositionsabsicht Hoffmanns entgegenstünden, ist so dennoch nicht haltbar. Es ist zwar richtig, dass Hoffmann dem theoretischen Reflektieren in schriftlicher Ausarbeitung in Gestalt einer Programmatik skeptisch gegenüber stand, dennoch zeigt sich, dass er nicht jeden Text, der zur Zeit der Zusammenstellung der „Fantasiestücke“ schrieb, für diese Sammlung vorsah. Hieraus lässt sich ableiten, dass er genaue Vorstellungen davon hatte, welche Prinzipien oder Schreibweisen sich in seiner Sammlung finden sollten. Ein weiteres Merkmal, das eindeutig für eine kompositorische Absicht spricht, ist, neben der bereits erwähnten Rekurrenz auf das Prinzip der Einbildungskraft, auf das des romantischen Kunstmärchen, auf das der Verschmelzung der Kunstformen und auf den immer wiederkehrenden, wenn auch als poetologisches Prinzip interpretationsbedürftigen Callot, der reisende Enthusiast, der hier erstmals und zwar titelgebend erwähnt und in Hoffmanns Werk eingeführt wird. Dieser ist eine Figur, der allerdings die Funktion eines fiktiven Autors und Textsammlers zukommt. In dieser Funktion textverbindend ist der „Enthusiast“ nur in den „Fantasiestücken“. Darüber hinaus kommt er als Figur jedoch auch in anderen Werkteilen außerhalb der „Fantasiestücke“ vor. Hier ist er mehrheitlich eine Erzählerfigur.

Seine textuelle Präsenz ist daher in der ersten Sammlung deutlich ein kompositorisches Merkmal, darüber hinaus aber immer wieder eine Anspielung darauf, dass die künstlerischen Sichtweisen aller Texte sich als ein vielstimmiger Dialog verstehen lässt, in dem der „Enthusiast“ eine feste Position innehat. Da der „Enthusiast“ nämlich keine durchkomponierte Figur mit individuellen Charakteristika ist, sondern eher ein Prinzip verdeutlicht, muss zur näheren Bestimmung dieses erzählerischen Elementes die Spur aufgenommen werden, die die Bezeichnung der Figur auslegt. Der Name besteht aus zwei Komponenten: dem

Partizip „reisend“ und dem Substantiv „Enthusiast“. Dieses verweist auf eine mit dem Künstlerischen verknüpfte Komponente, jenes auf den Zustand des Unbehausten oder den des Wanderers, der sich, ähnlich wie im Bildungsroman, auf einer inneren wie äußeren Entwicklungsreise, vielleicht auf der Suche, befindet. Die Implikationen des Künstlerischen, die die Bezeichnung „Enthusiast“ nahelegt, sind relativ leicht offenzulegen. Das Enthusiastische bezeichnet zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Zustand der inneren Begeisterung, der notwendig ist, um inspiriert schöpferisch tätig zu werden. Anders als im heutigen Sprachgebrauch, in dem sich nur noch die verflachte Bedeutung „von Etwas begeistert sein“ erhalten hat, was häufig einen extrovertiert, emotionalen nach außen getragenen Zustand beschreibt, ist im Sprachgebrauch des 19. Jahrhunderts mit Enthusiasmus noch ein vorwiegend innerer Zustand gemeint. Es ist der Zustand der inneren Be-Geisterung¹²⁴, d. h. die Wirkung eines inspirierenden Gegenstands von außen nach innen. Einerseits kann damit die besondere Empfänglichkeit für Kunst gemeint sein, andererseits ist aber auch eine Nähe zu jenem besonderen künstlerischen Empfinden und Schaffensvermögen gemeint, die die Frühromantik für den wahren Künstler als Voraussetzung annimmt. Enthusiasmus ist sowohl die Voraussetzung für das wahre künstlerische Schaffen, gleichzeitig aber auch das Resultat, nämlich die Wirkung auf einen kunstsensiblen Rezipienten. In der äußeren Sicht ist dieses das ganze Wesen des Menschen durchdringende Gefühl wahrnehmbar als ein bis zur Exaltation oder zum Wahn gesteigertes Gebaren. Es wird angenommen, dass gerade bei Hoffmann diese äußeren dem Wahn ähnlichen Erscheinungen eine deutliche Akzentuierung durch seine Beschäftigung mit der Bamberger Medizin erfahren haben¹²⁵. Für das Auftreten des Enthusiasten spielt dies hingegen keine große Rolle, da die Figur als handelnde und auf andere Figuren einwirkende individuelle Persönlichkeit nicht vorkommt und daher mit diesen Kennzeichen gar nicht versehen sein kann. Hinter dem Einsatz eines „Enthusiasten“ als das Werk verbindender Instanz scheint sich eher eine grundsätzlich poetologische Aussage zu verbergen: das, was erzählt und dargestellt wird, stammt aus der Hand eines sowohl zum Schaffen wahrer Kunst Befähigten als auch von ihr Begeisterten und Inspirierten. Das Hinzusetzen des

¹²⁴ In Grimms Wörterbuch findet sich der Begriff der „Begeisterung“ in der Verwendung der „glühenden Begeisterung für alles Schöne und Gute“ und auch in Bezug auf den schaffenden Dichter.

¹²⁵ Einen guten Überblick über die Einflüsse der Bamberger Medizin auf Hoffmanns Werk vermittelt Wulf Segebrechts Beitrag „Krankheit und Gesellschaft. Zu E.T.A. Hoffmanns Rezeption der Bamberger Medizin.“ In: Ders.: Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E.T.A. Hoffmanns. Frankfurt a. M. [u. a.] 1996. S. 61-90.

Attributs „reisend“ legt nahe, dass sich das Werk Hoffmanns in der Weise, in der es vermeintlich der Enthusiast präsentiert oder selbst schafft, als eine Reise durch künstlerische Welten versteht. Es bleibt dabei offen, ob und in welcher Weise diese Reise auch eine Entwicklung beinhaltet. In der Zusammenschau mit den Merkmalen des Verschmelzens der Kunstformen als Experimente und dem Grotesken der Zeichnungen Callots, die die weiteren Prinzipien des poetologischen Werkzusammenhangs bilden, ist allerdings eher davon auszugehen, dass es Hoffmann um die Darstellung ständig neuartigerer Kombinationen geht, nicht aber um eine Fortsetzungs- und Weiterentwicklungsgeschichte. Das Vorgehen, die immer neuen Akzente des im Kern gleich bleibenden poetologischen Prinzips darzustellen, ist daher zur Erfassung des zugrundeliegenden Gesamtkonzepts bei Hoffmann ratsam.

Wie aber lässt sich die Figur des reisenden Enthusiasten verfolgen? Er ist nur auf den ersten Blick die einzige Erzählerfigur. Neben ihm existiert immer wieder auch ein ominöser Herausgeber, der zuweilen mit einer Variation von Hoffmanns Namen bezeichnet wird. Es wäre allerdings verfehlt, diesen Herausgeber-Hoffmann für den Autor Hoffmann zu halten. Auch er ist nur eine weitere Fiktion, die eine neue Ebene der Abstraktion einzieht. Der Autor Hoffmann treibt ein Spiel mit fiktionalen Autor- und Herausgeberschaften. Dementsprechend ist bezeichnend, dass der reisende Enthusiast in den meisten Fällen zwar nicht als ein Künstler, sondern als ein Beobachter und Sammler auftritt, dass er seine Beobachtungen und seine Erfahrungen, sowie auch seine Ansichten zu bestimmten Kunstformen (meistens der Malerei und Musik) aber sehr wohl verschriftlicht. Da er gerade die Schwierigkeiten der idealen Kunstproduktion und die Gefährdung des Künstlers, insbesondere die der Umsetzung des Kunstwerks und der Vereinbarkeit von Individualexistenz und Künstlerexistenz, thematisiert, ist es als Kunststück zu bezeichnen, dass er dadurch, dass er das verschriftlicht, mithin in Literatur überführt, was als unmöglich gilt, eben genau die Problematik des Schaffensprozesses ironisch überwindet. Poetologisch wird am Beispiel des Enthusiasten noch etwas deutlich: Bleibt bis zum vierten Band der „Fantasiestücke“ hin, sofern man den Untertitel der Sammlung nicht konsequent mitbedenkt, unklar, ob die einzelnen Stücke nur vom reisenden Enthusiasten gesammelt wurden, ob sie seine Meinungsäußerung repräsentieren, eigene Erlebnisse erzählerisch dokumentieren oder eigene fiktionale Erzählungen darstellen, so macht spätestens die Einschätzung des fiktiven Herausgebers, der, „Die Abenteuer der

Sylvester-Nacht“ und damit Band vier einleitend, die Verfahrensweise des reisenden Enthusiasten kommentiert, deutlich, welches Verfahren hinter der heterogenen Sammel- und Erzählwut des Enthusiasten steht. Er beschreibt ihn dezidiert als jemanden, der die Grenzlinie zwischen innerem und äußerem Leben nicht unterscheidet und insofern als kompositorisches Leitprinzip seines Tagebuchs die obenstehende Unterscheidung zwischen Textebenen ebenfalls nicht trifft. In einer direkten und für Hoffmanns Erzählungen sehr typischen Anrede an den fiktiven Leser äußert der Verleger nun den Wunsch, dass sich der Leser so sehr in die Welt der inneren Einbildungskraft bewegen möge, dass die dort erwachsenden Figuren von realen Bekannten ununterscheidbar, mithin also in der Wahrnehmung als real verlebendigt würden. Dies sei im Interesse des reisenden Enthusiasten, dem auf seinem Weg „so viel seltsames und tolles begegnet“ sei¹²⁶. Hier kommentiert also ein fiktiver Herausgeber die textuellen Prinzipien des ebenfalls fiktiven reisenden Enthusiasten, dessen Tagebuch als „Fantasiestücke“ vorliegt. Der Kommentar schafft allerdings keine unmittelbare Klarheit über die jeweilige Textart, die im jeweiligen „Stück“ vorliegt, sondern erklärt eben das „Verunklaren“, das Verwischen der Grenze zwischen fiktionalem Text und erlebtem und dokumentiertem Geschehen, zum wünschenswerten Prinzip, von dem sich der Leser tragen lassen solle. Das Vermischen einer fiktionalen Realitäts- mit einer fiktionalen Ebene des Wunderbaren ist so gesehen eine Programmatik wie sie z. B. im „Goldnen Topf“ sichtbar umgesetzt ist. Auch der letzte Teil der „Fantasiestücke“, die „Kreisleriana“, werden in dieser Weise ausgestaltet, zeigt sich doch auch hier in der Einleitung zu den eigentlichen, die Figur Kreisler behandelnden, Abschnitten, das gleiche Verfahren: Hier trifft der fiktive Herausgeber, über den man nun erfahren darf, dass er Hoffmann heiße (es wird an dieser Stelle erneut deutlich, dass im poetologischen Verwirrspiel des realen Hoffmann ein großes Potenzial des Missverstehens lag), auf den fiktiven Autor de la Motte Fouqué, von dessen realem Alter Ego bekannt gewesen sein dürfte, dass er mit dem realen Hoffmann befreundet war. Die beiden fiktiven Autorgestalten diskutieren den in ihrer fiktiven Welt realen Kapellmeister Kreisler. Es findet ein vollständige Vermischung der Fiktions- und Realitätsebenen statt, deren Ergebnis in diesem Fall der Fund von Dokumenten des Kapellmeisters ist und den das Fantasiestück „Kreisleriana“ nun wiederzugeben vorgibt. Diese kurze Passage eignet sich vortrefflich, um Hoffmanns Verfahren mit fiktionalen

¹²⁶ Hoffmann: Fantasiestücke. S. 325.

Kommentargestalten oder überhaupt Figuren zu demonstrieren, die durch ihre Präsenz an vielen Stellen des Gesamtwerks einen übergreifenden Rahmen für die Erzählungen schaffen und insofern ein Indiz dafür darstellen, dass Hoffmanns Werk nicht nur eklektizistisch, sondern als eine Einheit wahrnehmbar ist. Der Kapellmeister Kreisler ist, anders als der Enthusiast und der fiktive Herausgeber, keine Erzählerinstanz, sie wird aber in ihrem Verhältnis zum Enthusiasten und zum Herausgeber dargestellt. Der Enthusiast sammelt fliegende Blätter des Kapellmeisters und fügt sie in sein Tagebuch ein, der Herausgeber, namens Hoffmann, gibt sich als ein enger Freund des Kapellmeisters zu erkennen. Alle drei Figuren bewegen sich insofern auf der gleichen Fiktionalitätsstufe. Kreisler wird allerdings im Unterschied zu den beiden anderen viel kenntlicher als eine komplexe Figur angelegt und repräsentiert den vollkommen enthusiastisch seiner Kunst ergebenen Künstler, der aufgrund seiner Exaltiertheit oft nicht von seiner Umgebung verstanden sondern als wahnsinnig bewertet wird.

Die Betrachtung der drei Figuren lässt aber noch eine weitere Parallele erkennen: Alle drei werden tendenziell in ihrer Eigenständigkeit als fiktionale Konstrukte nicht immer und nicht immer vollständig wahrgenommen, sondern mit dem realen Autor Hoffmann in eins geschrieben, was zu einer Parallelisierung der Ansichten, Haltungen und Verhaltensweisen der Figuren und Hoffmanns führt, mithin also eines der Missverständnisse in der Rezeption der Poetologie Hoffmanns sind. Die Bewertung der Figuren und die Hoffmanns sind daher oft nicht voneinander zu trennen. Hoffmann selbst scheint sich an diesen Verwechslungen erfreut oder sie sogar befördert zu haben. Im Sinne seiner Poetologie der Auflösung der Grenze zwischen Poesie und wirklichem Leben, wie sie sich in seinen Texten deutlich zeigt, ist dieses Verhalten als ein poetischer Witz zu verstehen, der aber keineswegs die tatsächliche Grenze zwischen wirklichem Leben Hoffmanns und seinen Texten aufzuheben vermag. Es stimmt, dass Hoffmann und z. B. seine Kreisler-Figur eine Nähe aufweisen, die Hoffmann selbst mit seinem Verhalten befördert hat. Er lässt eine Hoffmann-Figur auftreten, die mit Kreisler eng befreundet ist, er unterzeichnet zuweilen nicht mit seinem eigenen Namen, sondern mit dem Kreislers und er verwendet auch unbestritten, teils im genauen Wortlaut, eigene Rezensionen als die Worte Kreislers in den „Kreisleriana“, scheint autobiographische Erlebnisse wie seine Liebe zu Julia Marck in den fiktionalen Text einfließen zu lassen, hingegen sind weder die Ereignisse noch die Einschätzungen jeweils deckungsgleich.

Hoffmann geht es natürlich nicht darum, die bloße eigene Lebensrealität „abzuschreiben“. Er verwendet Versatzstücke seiner Lebensrealität höchstens als Anregungen, ein Verfahren, das wohl jedem Autor unterstellt werden darf. Es ist gerade seine Poetologie der Verwischung der Grenzen von Scherz und Ernst sowie Realität und Poesie, die zu solch großen Missverständnissen in der Rezeption führen konnte. Bemerkenswert muss aber, dass zumindest in Deutschland die Zeitgenossen sehr wohl zwischen der Figur Kreisler und Hoffmann zu unterscheiden wussten. Erst aus dem Kontext Deutschland und aus dem Werkkontext herausgerissen, geschahen dann Verwechslungen, die durch die Darstellungen Hitzigs in seiner Hoffmann-Biographie zweifellos noch befördert wurden.

Bemerkenswert erscheint es aber dennoch zu sein, dass sich insgesamt gerade bei den Figuren, die konzeptionell den Zusammenhang des Gesamtwerkes markieren, die größten Verwechslungen des Autors Hoffmann mit seinem Werk ergeben haben. Nicht selten werden insbesondere dem Hoffmann, der auf die „Fantasiestücke“ folgt, eine zu ungebändigte, exaltierte Fantasie, wie sie sowohl Kreisler als auch der reisende Enthusiast besitzen, bescheinigt. Der sich immer wieder kommentierend äußernde Erzähler/Herausgeber wird in anderen Fällen, in denen Kreisler und der Enthusiast als Figuren erkannt worden sind, ebenfalls für Hoffmann selbst gehalten. Diese Verwechslung erweist sich für das Werk Hoffmanns insofern als fatal, als der Stoff, den er behandelt durch die Amalgamierung Hoffmanns mit seinen Figuren, als identisch mit seinem Geist wahrgenommen wird. Schildert Hoffmann in seinen Erzählungen Wahnsinn, gilt er schnell selbst als Wahnsinniger, der keine Grenzen zwischen Fantasie und Realität kennt und sich in seiner Weltwahrnehmung täuscht. Die Verkennung dieser Trennlinie zwischen Autor und Figur führt bei Hoffmann auch zu einer Verkennung seiner Poetologie.

Die Beschreibung des reisenden Enthusiasten als eine durchgängig eingeführte und auf den poetologischen Gesamtzusammenhang von Hoffmanns Werk verweisende Figur hat bereits deutlich andere Themenkomplexe, die werkkonstituierend sind, gestreift. Die Bezeichnung des Tagebuchschreibers als „Enthusiast“ schafft die Verbindung zum Fantasiebegriff und damit zu den Grundlagen fantasievollen Schaffens. Die Figur als solche wird dann aber zusätzlich, wie bereits ausgeführt, von einer Herausgeberinstanz kommentiert und als ein ebenfalls künstlerisch, d. h. schöpferisch Tätiger ausgewiesen. Sowohl der Enthusiast als auch der Herausgeber finden sich in zahlreichen anderen Texten Hoffmanns in ähnlicher Funktion wieder,

und es gibt keine Hinweise darauf, dass es sich in den anderen Fällen um Neuschöpfungen handelt. Vielmehr scheinen beide Figuren poetologische Verbindungsinstanzen im Gesamtwerk zu sein. Sie werden ergänzt von einer weiteren, immer wieder begegnenden Figur, an deren Schicksal sich die ganze Künstlerproblematik in verschiedensten Facetten entfaltet. Auch sie ist hier bereits benannt worden: der Kapellmeister Kreisler, aus dessen Leben und aus dessen eigenen Aufzeichnungen immer wieder einzelne Aspekte vorgeführt werden.

2.3.2 Poetologische Ergänzungen aus den „Nachtstücke[n]. Herausgegeben von dem Verfasser der *Fantasiestücke in Callots Manier*“/Nächtliches

Einzelaspekte der „gothic novel“

Den Nachtstücken und ihrer Konzeption soll zunächst ergänzend ein einflussreiches Werk Hoffmanns an die Seite gestellt werden, das besonders deshalb für die Gegenüberstellung der Poetologie Hoffmanns und seiner Rezeption in England wichtig ist, weil es das erste ins Englische übersetzte Werk des Autors, mithin also der „Erstkontakt“ der Briten mit Hoffmann war. Es hat den Blick auf die folgenden Erzählungen daher mit beeinflusst. Die Rede ist von dem Roman „Die Elixiere des Teufels“, der 1815/16 kurz vor den Nachtstücken in Deutschland erschien. In beiden Ländern, in England und in Deutschland, wurde der Roman mit dem Genre der „gothic novel“ in Verbindung gebracht. Diese Einschätzung teilen häufig Handbücher und Standardwerke, ohne dass das Konzept der „gothic literature“ dabei genauer hinterfragt würde¹²⁷. Es handelt sich bei dem Begriff zwar um ein weitaus trennschärfer zu verwendendes Konstrukt der Eingrenzung als das der sogenannten „schwarzen Romantik“, mit der es verwandt ist, aber eine exakte Bestimmung fällt schwer. Die Forschung trennt meist die englische „gothic novel“ vom deutschen „Schauerroman“¹²⁸, sieht die beiden Formen allerdings als zwei Ausprägungen des grundlegend gleichen Texttypus an. Dieser Texttypus sei ein im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert zu beobachtendes Massenphänomen, das gerade die „Wundersucht“ der aufgeklärten, bürgerlichen kleinen Welt befriedige, wie sich an den Anteilen der Schauerliteratur in den Leihbibliotheken zeigen lasse. Diese sei mit dem Ursprung der deutschen Gattung als einem der Aufklärung verpflichteten Genre

¹²⁷ Vgl. Hierzu z. B. Kremer (2010). S. 145f., Steinecke in Hoffmann: Elixiere. S. 576ff., Sage (2012), Cusack (2012).

¹²⁸ Vgl. Jürgen Viering: Schauerroman. In Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3 Bde. 3., Neubearb. Aufl. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Berlin [u. a.] 2003. Bd. 3: P-Z. S. 365-368.

kaum zu erklären, insbesondere dann nicht, wenn der Blick auf die Entwicklung dieses Romantypus fällt: Ursprünglich wurde als Schauerroman ein Text bezeichnet, der ein, insbesondere architektonisch, pseudomittelalterliches Setting aufwies, oft ein Schloss oder Herrenhaus. Die fiktionale Welt des Schauerromans wird in ihren Gesetzmäßigkeiten durch das plötzliche Eindringen eines wunderbaren Ereignisses gestört, das, anders als im Märchen nicht Teil der erzählten Welt ist, sondern deren logisches Gefüge durchbricht. Allerdings steht der frühe Schauerroman ganz im Zeichen der Aufklärung, löst er den Regelverstoß des Wunderbaren spätestens zum Schluss der Handlung und in großer Nähe zum späteren Kriminalroman analytisch auf. Die binnenfiktionalen Regeln werden so letztlich nur scheinbar in Frage gestellt, um die rationale Welterkenntnis letztlich in ihrer uneingeschränkten Gültigkeit zu bestätigen. Damit setzt sich der Schauerroman auch von der fantastischen Literatur ab, bei der das Eindringen des Wunderbaren zwar ebenfalls als Verletzung der binnenfiktional natürlichen Gesetzmäßigkeiten gilt und auch nicht wie im Märchen als selbstverständlich empfunden wird, dann aber nicht erklärt werden muss, sondern in einer Schwebelage gehalten wird, die den Status des Wunderbaren rational in Frage stellt. So bleibt im fantastischen Text letztlich offen, ob es sich um ein übernatürliches Phänomen handelt, das dazu zwingen würde, die Regeln der eigenen Welt neu zu überdenken, oder ob es eine psychologische Erklärung wie den Wahn oder Rausch als Störung der Wahrnehmung für das Phänomen gibt, die die Regeln der fiktionalen Welt aufrechterhalten würde. Zur Jahrhundertwende hin erlebt der Schauerroman in den Fällen, in denen er Eingang in die romantische Literatur erfährt, nicht selten eine Wendung hin zum stärker akzentuierten Fantastischen, so dass sich als konstituierend für das Genre beinahe nur der Aufbau der mittelalterlichen Kulisse und das Auftreten des wunderbaren Phänomens halten lassen. Ergänzt werden muss die merkmalsarme Beschreibung des Genres durch den Aspekt der in ihr angelegten Wirkung auf den Leser. Der Schauerroman zielt auf ebendiese namensgebende Wirkung, den Schauer, ab. Das Wunderbare, dessen Erklärung sich erst im Verlauf des Romans ergibt, soll nicht seinem Wesen nach ergründet werden, vielmehr liegt ein Akzent auf der psychologischen Wirkung, die das Wunderbare auslöst, dem Erschrecken und dann in der Folge, dem Erschauern durch den Umstand, dass das Wunderbare zunächst das Unerklärbare bleibt, das sich nicht auf Antriebe rationalisieren lässt und dennoch eine namenlose Gefahr in sich zu bergen scheint. In diesem Verständnis ist der Schauer im Schauerroman das

„Unheimliche“, nämlich die Furcht vor dem Unerklärlichen und Unbekannten, die Furcht vor dem Fremden.

Der Schauerroman wird im Wesentlichen als synonym mit der englischen „gothic novel“¹²⁹ gesehen; die Forschung geht davon aus, dass das deutsche Genre vom englischen lediglich neue Impulse erhielt. Namensgebend im englischen Raum ist Horace Walpoles „The Castle of Otranto“, das bereits 1764 erscheint. Als der Prototyp einer „gothic novel“ gilt vor allem die zweite Auflage, die den Untertitel „A gothic story“ erhielt. Es sind hinsichtlich dieses Romans durchaus noch einige wesentliche Unterschiede zu den späteren Ausprägungen der „gothic novel“ festzuhalten, klären sich die übernatürlichen Ereignisse in „The Castle of Otranto“ zwar im Laufe der Erzählung auf, jedoch keineswegs auf rationale Weise. Die Einordnung in ein rationales Erklärungsmuster gelingt hier nur, wenn bedacht wird, dass Walpole eine Erzählung schaffen wollte, die wie ein authentisches Werk aus dem Mittelalter wirkte. Diese Absicht steht in engem Zusammenhang mit seiner Leidenschaft für die Ausstattung des wirklichen Lebens nach der Mode des Mittelalters. Sein Haus war für die pseudomittelalterliche Gestaltung mit Türmchen, Zinnen und Butzenfenstern allzu bekannt. Die Erzählung nun musste, wollte sie wie eine authentische Übersetzung aus dem Mittelalter wirken, dem zu der Zeit präsenten Glauben an übernatürliche Phänomene Rechnung tragen.

Der Begriff des Gotischen bezieht sich zu dieser Zeit einerseits noch auf den tatsächlichen Volksstamm der Goten, andererseits aber bereits auf einen mittelalterlichen Baustil. Mit beiden wird das Volk der Deutschen in eine diffuse Verbindung und Verwandtschaft gebracht. Das gleiche gilt für Elemente des Spukhaften und des Schauerlichen, halbverfallene Schlösser, Ruinen und natürlich Kirchen (die dem Begriff schon wegen ihrer Bauweise nahestehen).

Es lässt sich bereits von Beginn an feststellen, dass das Verhältnis der deutschen und der englischen Romantik oder vielleicht allgemeiner der Literatur Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Sichtweise auf diesen Romantypus beeinflusst hat. So dienen Anklänge an die „gothic novel“ in deutschen romantischen Texten einerseits als Elemente der „Schauerunterhaltung“, andererseits können sich romantische Vorstellungen von der Schattenseite des menschlichen Daseins

¹²⁹ Zu den unterschiedlichen und vielfältigen Ausprägungen des „gothic“-Begriffs s. u. a. Punter, David (Hrsg.): *A new Companion to the Gothic*. Chichester [u. a.] 2012., Byron, Glennis (Hrsg.): *The Gothic World*. London [u. a.] 2014. Und Wright, Angela: *Britain, France and the Gothic*. Cambridge [u. a.] 2013.

psychologisch vor der Folie der Schauerkulisse entfalten und metaphorisch dargestellt werden. Das bekannteste Beispiel für dieses Verfahren sind Hoffmanns „Nachtstücke“.

Anknüpfung an die „Fantasiestücke“

Der Titel „Nachtstücke“ wirkt wie eine Parallelbildung zu den „Fantasiestücken“ und legt insofern nahe, auch einen formalen Bezug zu diesen zu wahren. Daneben deckt der Zusatz „Herausgegeben vom Verfasser der Fantasiestücke in Callot's Manier“ ebenso den Marketingzweck dieser Parallelisierung auf. Formal unterscheidet die „Nachtstücke“ bei näherer Betrachtung die Homogenität der Texte, bei denen es sich nicht mehr um sehr unterschiedliche Textstücke, sondern meistens um Erzählungen handelt, die ohne verbindende Zwischenkommentare aneinander gereiht werden. Anders als bei den „Fantasiestücken“ gibt der Titel der Sammlung zudem, wenig Anhaltspunkte für die konkreten, inhaltlichen Ausprägungen der enthaltenen Texte. Die Beigabe „Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier“ versucht sichtlich an den Erfolg der ersten Sammlung anzuknüpfen, an die sie auf diese Weise erinnert, hingegen schafft sie auch bereits den Horizont einer in der ersten Sammlung vorgezeichneten Lesart, parallelisiert der Titel doch auch das vordergründige Prinzip. Gleichzeitig ist explizit von einer Herausgabe die Rede, mit dem erneut nicht der reale Autor, sondern nur der fiktive Herausgeber Hoffmann gemeint sein kann. In der Tat findet sich in den Erzählungen dieser Sammlung wieder ein deutlich kommentierender, auch ironisierender Ich-Erzähler, dessen Tonfall in jedem Detail dem des Herausgebers in den „Fantasiestücken“ gleicht. Er ist jedoch nicht in jede der Erzählungen involviert, denn auch in dieser Sammlung ist eine weitere Erzählinstanz der reisende Enthusiast, auch wenn die „Nachtstücke“ sich nicht mehr als ein Auszug aus dessen Tagebuch gerieren. Deutlich macht sich bemerkbar, dass manche der Erzählungen wesentlich eigenständiger wirken, ist doch zum Teil weder der Enthusiast noch der fiktive Herausgeber als Erzählinstanz erkennbar. Die Erzählungen, die auf eine solche Erzählinstanz verzichten, erhalten hingegen häufig die Gestalt einer Erinnerung („Das Majorat“) oder sie enthalten größere Dialogszenen („Das steinerne Herz“), in denen zumeist ein Kreis von Freunden das Geschehen oder Kunstprinzipien diskutiert. Dieses Merkmal weist bereits auf die Sammlung „Die Serapionsbrüder“ voraus, in der die einzelnen Erzählungen nun von einer Rahmenhandlung zusammengehalten werden, die an die großen europäischen Novellensammlungen wie die Boccaccios oder Goethes

erinnert. Die ersten Ansätze zur Anlage einer Gruppierung, die sich zum Zwecke des Erzählens von Geschichten und zum Kommentieren der Form und des Inhalts dieser Erzählungen zusammenfindet, sind bereits in Teilen in den „Nachtstücken“ angelegt.

Das (literarische) Nachtstück

Es war dieser Sammlung nicht mehr der Erfolg beschieden, den noch die „Fantasiestücke“ erzielen konnten. Als Grund hierfür darf mit einiger Wahrscheinlichkeit der Umstand gelten, dass sich Hoffmann in den Nachtstücken zwar nicht gänzlich von seinen bisherigen Erzählprinzipien abwandte, dass sich aber Ausrichtung, Ton und Thematik im beinahe wörtlichen Sinne „verdüsterten“. Die „Nachtstücke“ werden neben den schon bekannten poetologischen Prinzipien von einer inhaltlichen Thematik verbunden, die sich schon in der Betitelung „Nachtstücke“ andeutet. Anders als die „Fantasiestücke“ sind „Nachtstücke“ als Kunstwerke keine Erfindung Hoffmanns, sondern existieren bereits in der Malerei und in der Musik seiner Zeit. Heute muss als eine der wenigen zusammenhängenden, das „Nachtstück“ als literarische Gattung untersuchenden Arbeiten die Dissertation Almut Nickels¹³⁰ genannt werden, die den Zusammenhang von Malerei, Musik und schließlich Literatur als erste gewissenhaft nachweist. Das Nachtstück ist eine Komposition gemalter oder komponierter Art, die die nächtliche Seite des Menschen und der Schöpfung darstellt. Zunächst einmal meint dies ganz wörtlich die Darstellung nächtlicher, auch mondbeschiedener Szenerien und Stimmungen in starken Hell-Dunkel-Kontrastierungen. In der Malerei werden Schattenwürfe in besonders dunklen Farben gestaltet, die Formen treten wie beim Scherenschnitt viel schärfer und härter hervor. Noch ist mit diesen Darstellungen hingegen nicht zwangsläufig auch eine Dunkelheit oder Dämonisierung der Stimmung, auch keine Bedrohung gemeint, allenfalls gelegentlich eine Schreckensszene, sondern durchaus die Betonung des Ruhigen und Friedlichen der stillen Nacht. In der Musik sind in die Kategorie des Nachtstücks „Nocturnen“, die „Mondscheinsonate“ oder „Eine kleine Nachtmusik“ zu fassen.

Hoffmann versucht sich in seiner zweiten Sammlung, in Einklang mit seinem schon im Grotesken Callots bestehenden Anspruchs der Verbindung der Künste und der Verbindung des Nicht-Zusammengehörenden, an einer Übertragung des Kunstprinzips auf die Literatur. Dabei übernimmt er aus der Malerei tatsächlich die

¹³⁰ Nickel, Almut Constanze: Das literarische Nachtstück. Studien zu einer vernachlässigten Gattung. Frankfurt a. M. 2010 (= Studien zur neueren Literatur 14).

Darstellung von Licht und Dunkel, die Darstellung des Schattenhaften ganz im wörtlichen Sinne. Er eröffnet jedoch auch drei weitere Dimensionen des Nächtlichen, die ihm in der Rezeption den Titel „Gespenster-Hoffmann“¹³¹ eingetragen haben. Die eine bezieht sich auf die Metaphorik und Symbolik der Romantiker, die die Nacht als schöpferischen Raum aufwerten und ausloten, die zweite stellt den Bezug zu den durch das Künstlerische und Abseitige hervorgerufenen Gefährdungen der menschlichen Seele her. Drittens wird sehr verstärkt, auch durch den sich in den „Nachtstücken“ deutlich zeigenden Einfluss der Beschäftigung mit der Bamberger Medizin, der Fokus auf die inneren, die psychischen Vorgänge im Menschen gelegt. Die psychologische Ebene der Texte Hoffmanns wiederum schließt sich an den von Hoffmann geschätzten Ludwig Tieck an. Den unterschiedlichen Dimensionen des Nächtlichen soll an dieser Stelle differenzierter nachgegangen werden, da hier ein weiteres von Hoffmann geschaffenes poetologisches Prinzip zu sichten ist, das zugleich in hohem Maße und gerade in seiner Eigenart zu zahlreichen Missverständnissen und Abwertungen seitens der Kritik geführt hat. Stellt sich für den Autor und die Sammlung selbst gerade das Neue der Schreibweise als das Eigene heraus, das einen Teil der eigenen künstlerischen Identität generiert, so wird genau diese Identifikation zum Rezeptionsverhängnis, weil Hoffmanns Zeit mit dieser Identität fremdelt und sie schließlich weitgehend ablehnt.

Das romantische Nächtliche

Die Romantik und das Nächtliche gehen zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Verbindung ein, die sich bereits an einigen Titeln romantischer Kanontexte deutlich zeigt: „Bonaventuras Nachtwachen“ von August Klingemann oder die „Hymnen an die Nacht“ von Novalis sind dabei nur zwei zu nennende Beispiele. Die womöglich eingängigste Begründung für den Bedeutungsgewinn und den Bedeutungswandel, den die Nacht erfährt, ist wohl die Kritik der Romantiker an der Aufklärung. Es ist bereits im Zusammenhang mit der frühromantischen Künstler- und Schaffensvorstellung die Rede von der Kritik an dem in der Aufklärung kulminierenden Rationalisieren der Wirklichkeit gewesen, das die Romantiker als ein

¹³¹ Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann Walter Benjamin in seiner „Kindheit um 1900“ seine Lektüreerfahrungen mit Hoffmann so beschreiben: „Verboten nämlich waren mir die Schriften, von denen ich mir reichlich Ersatz für die verlorene Märchenwelt versprach. Zwar blieben mir die Titel – „Die Fermate“, „Das Majorat“, Heimatochare“ – dunkel. Jedoch für alle, die ich nicht verstand, hatte der Name „Gespenster-Hoffmann“ und die strenge Weisung, ihn niemals aufzuschlagen, mir zu bürden.“ (Walter Benjamin: Bd. IV2: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. S. 284).

Zeichen der Entfremdung von Mensch und Schöpfung und auch von sich selbst betrachten. Die Zeit der Aufklärung wird metaphorisch als das Zeitalter des Hellen, des Ans-Tageslicht-Bringen der Erkenntnisse einer *ultima ratio* dargestellt. Daher hat sich eine reichhaltige Fülle von Lichtallegorien in der Literatur gebildet, die sämtlich für diese Aufgeklärtheit und das verstandesmäßige Erfassen der Wirklichkeit, auch für eine geistige Klarheit stehen. Von daher liegt es nahe, dass die Romantiker, die die Erkenntnis der Welt mit dem alleinigen Mittel des Verstandes als verkürzt begreifen, gerade das der Licht- und Tagesmetaphorik entgegengesetzte Bildfeld wählen. Die Nacht als die Projektionsfläche des geistigen und emotionalen Erkennens und Erfahrens mit den Mitteln der Kunst wird zu einem häufig dargestellten Raum. Da die Position des Künstlers zudem der bürgerlichen Alltagsexistenz und dem bürgerlichen Nützlichkeits- und Arbeitsethos in vielfältiger Hinsicht entgegengesetzt erscheint, zieht sich auch der dargestellte Künstler vor dem vom lauten Alltäglichen dominierten Tag in den Raum der Nacht zurück. Die Nacht wird damit im wörtlichen wie im übertragenen Sinne zum Raum künstlerischen Schaffens und Gestaltens. Einerseits finden sich zahlreiche Künstlerszenen, die bei Nacht stattfinden. Andererseits sind auch die emotionalen oder besonders dem Transzendentalen gegenüber offenen Stimmungen mit dem Nächtlichen konnotiert. Hoffmanns „Nachtstücke“ greifen daher auf ein bereits aus den Anfängen der Romantik bekanntes Phänomen zurück – die Übertragung des ursprünglich kunsthistorischen Begriffs auf die Literatur ist bereits von Jean Paul und Novalis vollzogen worden – dennoch erweitert und akzentuiert Hoffmann diese Übertragung von einer Schreibweise zu einem erzählenden Gattungsprinzip, indem er den Fokus auf die psychologische Dimension des Nächtlichen legt. Viele Forscher sehen das Kondensat aller Stücke im „Sandmann“, weil dessen Position als erstes Stück der Sammlung ihres Erachtens für eine Programmatik der Sammlung spreche und weil die Erzählung besonders dicht viele Aspekte der anderen Erzählungen versammele. „Der Sandmann“ sei daher als prototypisches Nachtstück in Hoffmanns Sinne zu verstehen. Für die psychologische Figurengestaltung Hoffmanns mag dies auch gelten, doch im Hinblick auf die Verbindung der Werke Hoffmanns untereinander muss für die Nachtstücke unbedingt auf die Erzählung „Die Jesuiterkirche in G.“ näher eingegangen werden.

Gefährdung des (Künstler-) Ichs: Anselmus und Berthold

Die erste dieser beiden Erzählungen nämlich greift die im „Goldenen Topf“ noch als potenziell gelingende Erfahrung des Künstlertums in der Auflösung in das als poetologische Allegorie lesbare Reich Atlantis insofern auf, als sie auch hier einen Künstler zeigt, der sich auf der Suche nach seiner Berufung befindet. Anders als Anselmus ist die Figur Berthold kein schreibender, sondern ein malender Künstler, der sein Glück zunächst im Kopieren alter Meister, insbesondere der Landschaftsmaler, sucht und dabei seine technische Fertigkeit schult. Auf verschiedenen Wegen zeigt sich jedoch, dass zur wahren Künstlerschaft nicht lediglich die *techné* gehört, sondern auch die wirksame *poiesis*, die Inspiration, die Berthold schließlich in Gestalt eines visionsartigen weiblichen Idealbilds begegnet. Die Inspiration durch das körperlose, rein visuell auf die innere Anschauung wirkende Idealbild befähigt Berthold zur malerischen Meisterschaft. Diese jedoch bleibt nicht ungebrochen, da sich auch für Berthold die Unvereinbarkeit von alltäglicher Existenz und entgrenzter Kunstschöpfung schnell erweist. Für Anselmus ist es noch der Konflikt von bürgerlicher und poetischer Welt, der ihn zwischen den dort jeweils vorherrschenden unterschiedlichen Anforderungen an seine Lebensweise schwanken und zunächst der in jeder der beiden Sphären als Tollpatsch auftretende Unbehauste sein lässt, bis er die bürgerliche Existenz gänzlich ablegt. Bei Berthold hingegen ist es der ganz konkrete, nicht metaphorisch oder märchenhaft gestaltete Konflikt zwischen Ehe/Familie mit der dazugehörigen konkreten sexuellen Ausübung und der künstlerischen vom Eros beflügelten Geniekunst, die die sinnlich-körperliche Ausübung unmöglich macht. Auch im „Goldnen Topf“ deuten sich Gefährdungen des Künstlers an, wenn Anselmus immer wieder nicht nur den zunächst verwirrenden märchenhaften Einflüssen aus der Welt des Feuersalamanders ausgeliefert zu sein scheint, sondern auch den widrigen, ebenfalls in das Gewand des Märchenhaften gekleideten feindlichen Prinzipien wie etwa dem Äpfelweib, das in die Nähe einer Hexenfigur gerückt wird. Auch hier wird angedeutet, dass das feindliche Prinzip dasjenige ist, das den Künstler an der Ausübung der wahren künstlerischen Berufung zu hindern versucht. In den Nachtstücken wird diese Idee jedoch radikalisiert und psychologisch auf das gesamte menschliche Dasein ausgeweitet, auch wenn sich die innere Gefährdung der menschlichen Seele noch immer anhand der Künstlerfiguren exemplifiziert. Berthold wird nicht an der Ausübung seiner Kunst gehindert, solange er sein Idealbild nur als Vision schaut. Es

muss als Quelle der Inspiration konkret bildhaft schaubar sein, jedoch nicht über diese Anschauung hinausgehen. Als Berthold seinem Idealbild dann als konkret greifbare Person begegnet und sein Leben mit ihr einrichtet, verliert er seine Schaffenskraft. Dies ist noch nicht aus menschlicher, sondern nur aus der Perspektive des Künstlerischen tragisch. Die Erzählung streut jedoch Hinweise aus (ohne sie je tatsächlich zu bestätigen), die Berthold in die Nähe des Verbrechens rücken und seine Geschichte auch menschlich tragisch erscheinen lassen. „Die Jesuiterkirche in G.“ ist virtuos komponiert und beinhaltet mehrere Zeit- und Erzählebenen. Die Lebensgeschichte Bertholds erfährt der Leser als Retrospektive, die der reisende Enthusiast in Aufzeichnungen eines Studenten nachliest, während er sich in G. befindet, wo Berthold in der Erzählgegenwart gerade den Innenraum der dortigen Kirche ausgestaltet. Berthold, so erfährt der Enthusiast, hatte einmal eine Familie, Frau und Kind, derer er sich aber „entledigt“ habe¹³². Es bleibt offen, auf welche Weise dies geschehen ist. Der Gemütszustand, in dem sich Berthold jedoch bald nach diesem Ereignis der „Entledigung“ befindet, weist auf eine innere Zerrüttung hin, die die Möglichkeit eines Verbrechens zwar nicht explizit benennt, jedoch ebenfalls nicht gänzlich unwahrscheinlich wirken lässt. Der Enthusiast hält diese Möglichkeit sogar für die Wahrheit¹³³. Berthold, so erfährt der Enthusiast, hat nach der „Entledigung“ von Frau und Kind versucht, sein malerisches Meisterwerk zu vollenden, ist darüber jedoch so krank geworden, dass er die Arbeit abbrechen musste. In G. nun betätigt er sich ausschließlich in der inspirationslosen und in Zahlen berechen- und messbaren Illusions- und Architekturmalerei. Der Professor, den der Enthusiast besucht, hält Berthold nicht für des Mordes fähig, spricht jedoch explizit vom Tod der Frau und des Kindes und sieht die Ursache für Bertholds Erkrankung und Gemütszustand zumindest in einer empfundenen Schuld für den Tod seiner Familie.¹³⁴ Für diese Wahrnehmung scheint auch Bertholds gegenüber dem Enthusiasten persönlich geäußerte Wahrnehmung der Kunst zu sprechen, in der er von den Gefährdungen für die Seele spricht, die die künstlerische Hybris evoziert. Der Mensch könne und dürfe sich nämlich nicht anmaßen, das Transzendente in der Kunst einfangen zu wollen.¹³⁵ Dies sei ein an Prometheus gemahnender Versuch – „der das Himmlische gewollt, fühle ewig den irdischen Schmerz“¹³⁶.

¹³² Hoffmann: Nachtstücke. S. 138.

¹³³ Ebd. S. 139.

¹³⁴ Vgl. ebd.

¹³⁵ Vgl. ebd. S. 116f.

¹³⁶ Ebd. S. 117.

Am Ende der Geschichte gelingt es Berthold noch, das „himmlische“ Gemälde in großer Meisterschaft fertigzustellen, danach jedoch verschwindet er spurlos. Der Professor vermutet den Freitod des Malers, wobei allerdings unklar ist, ob diese Einschätzung stimmt. Auf rein erzählerischer Ebene lässt sich allerdings konstatieren, dass Berthold unmittelbar nach der Erfüllung seiner höchsten Meisterschaft spurlos verschwindet, sich also bildlich gesprochen auflöst in seiner Kunst und in der Kunst Hoffmanns. Dieser Umstand vergegenwärtigt eine ähnliche Selbstauflösung wie sie auch der „Tonkünstler Joseph Berglinger“ in den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ erfährt, als er zum ersten Mal seiner absoluten quasireligiösen Mittlerfunktion zwischen höchster Kunst und der Empfindung dieses Transzendenten bei seinem Publikum gerecht wird. Geht es bei Berglinger allerdings um eben dies, die Vermittlerfunktion des Künstlers und seine Notwendigkeit der Unterordnung des individuellen unter diese dann auch zerstörerisch wirkende höchste Kunst, so richtet Hoffmann den Blick nicht auf das Verhältnis von Kunst, Künstler und Rezipienten, sondern auf die individuelle Gefahr der dämonischen und anmaßenden Selbstüberhöhung des Künstlers in der Suche nach dem Absoluten.

2.3.3 „Die Serapionsbrüder“

Die „Serapionsbrüder“ und ihre Rahmenhandlung

Im Gegensatz zu den „Nachtstücken“, deren Struktur sich wegen der scheinbar auf den ersten Blick fehlenden Kompositionsprinzipien für viele Forscher nicht erschlossen hat, knüpft die späte Sammlung „Die Serapionsbrüder“ an die Gestalt berühmter europäischer Novellensammlungen wie die des „Decamerone“ von Boccaccio oder „Die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“ von Goethe an. Hier wie dort werden die einzelnen Erzählungen durch einen größeren Erzählrahmen zusammengehalten, der inhaltlich die Zusammenkunft einer Gruppe beschreibt, die sich zu ihrer gemeinsamen Unterhaltung gegenseitig Geschichten erzählt. Sind die Mitglieder der Gruppe im „Decamerone“ noch junge Adlige beiderlei Geschlechts, die die Pest aus der Stadt aufs Land hat flüchten lassen und spiegeln die Erzählungen noch Tugenddiskurse der Zeit, so ist die in Alter und Geschlecht ebenfalls inhomogene Gruppe in Goethes Zyklus vor politischen Unruhen geflüchtet. Beide Gruppen werden also durch eine äußere Notlage zusammengehalten und das gegenseitige Erzählen dient vordergründig der Unterhaltung und Ablenkung, hat

einen geselligen und spielerischen Charakter. Die isolierte Lage der Gruppen ermöglicht jeweils umso mehr den freien geistigen Austausch jenseits der öffentlichen Beobachtung, weshalb das Wesen beider Rahmenhandlungen in regen Diskussionen um das Wesen, den Inhalt oder die Machart der Erzählungen kreist. Bei Goethe ist das Narrativ der Rahmenhandlung bereits weitaus ausgebreiteter und weniger einsträngig als bei Boccaccio, auch geht es in den Diskussionen weniger um das „richtige“ Verhalten, als vielmehr um das Wesen von Kunst und Wirklichkeit.

Es ist anzunehmen, dass Hoffmann sich mit dem erstmaligen Einführen einer Rahmenhandlung auf die bekannte europäische Novellentradition beziehen wollte, nachweisen lässt sich dies hingegen nicht. Weitaus bewusster ordnet er sich auf diese Weise seinem großen Vorbild Ludwig Tieck und dessen ebenfalls von einer rahmenden Erzählung zusammengehaltenen Sammlung „Märchen aus dem Phantasia“ zu¹³⁷. Tiecks Sammlung war beim gleichen Verleger erschienen und bekanntermaßen fragte Hoffmann in einem Brief an Reimer, ob er den Titel seiner Sammlung eher einfach halten oder an dem des gut verkäuflichen „Phantasia“ orientieren solle, auch im Sinne einer besseren Vermarktungsstrategie. Ebendies hat Hoffmann letztlich getan. Die Nähe zu Tiecks Sammlung wird bereits in Hoffmanns Vorwort deutlich, in dem er sein Werk demgegenüber Tiecks zwar abwertet und der Leserschaft von einem direkten Vergleich abrät, bei dem sein Werk nur als das qualitativ schwächere angesehen werden könne, es bleibt aber festzuhalten, dass er den Bezugspunkt Tieck selbst wählt. Dies geschieht sicher einerseits, um die Aufmerksamkeit auf seine Sammlung zu lenken, andererseits aber zeugen viele Aussagen Hoffmanns von einer echten Verehrung Tiecks; diese klingt ja bereits in der Betitelung seiner ersten Sammlung, den „Fantasiestücken“ mehr als deutlich an. Es käme einmal auf den Versuch an, Hoffmanns sämtliche Werke vor der Folie eines Tieckbezugs zu lesen. Dieser aber soll anderen Studien vorbehalten bleiben.

Entscheidend ist für diese Arbeit bei aller Nähe zu den selbstgewählten Vorbildern das, was Hoffmanns eigener Sammlung ganz ausschließlich inhärent ist. Innerhalb seines Werks ist dies der Umstand, dass er in den „Serapionsbrüdern“ erstmals eine Rahmenhandlung entwirft, von der die einzelnen Erzählungen nicht extra abgesetzt sind. Der Text ist ein kontinuierliches Narrativ. Nachdem dies zunächst von der

¹³⁷ Die Bezüge der Rahmenhandlung der „Serapionsbrüder“ zu Goethes „Unterhaltungen“ und zu Tiecks „Phantasia“ stellt Andreas Beck sehr überzeugend und detailgenau in seiner Dissertation „Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen. Goethe – Tieck – E.T.A. Hoffmann. Heidelberg 2008. Zugl. Tübingen Univ. Diss. 2006.“ dar.

Forschung in Abrede gestellt wurde, bestätigen inzwischen zunehmend Forschungsarbeiten diese Kontinuität. So liest etwa Andreas Beck die Rahmenhandlung als „Summe Hoffmannscher Sozialpoesie“¹³⁸ und schon Wulf Segebrecht weist darauf hin, dass „das Verbindende des Rahmens [...] mehr und mehr erkannt [wird], und [dass] an eine Auflösung der Serapionsbrüder, wie sie früher [...] erwogen wurde, [...] heute nicht mehr zu denken“¹³⁹ ist. Wie bei Boccaccio, Goethe und auch Tieck erstreckt sich die erzählte Zeit auf mehrere Tage, im Unterschied zu den anderen Novellensammlungen handelt es sich aber nicht um eine aus der Not heraus zusammengefundene Gruppe, die sich vor einer Bedrohung geflüchtet hat, noch ist die hoffmannsche Gruppe in einer Weise isoliert, die aus einem notwendigen Rückzug oder einer Flucht vor äußeren Umständen resultiert, und ebenso wenig handelt es sich bei den durch die Figuren erzählten Geschichten um Novellen. Ähnlich ist nur, dass sich auch die Gruppe der Serapionsbrüder, wie sie sich selbst bezeichnen, Geschichten erzählt. Allerdings geht es bei ihren Gesprächen über die Geschichten stets um Poetologisches, das von der Forschung im Allgemeinen mit dem Terminus des „serapionischen Erzählprinzips“ bezeichnet wird.

Das gesellige Literaturgespräch unter Freunden als poetologische Auseinandersetzung

Gegenstand der Gespräche ist die Literatur selbst: die freundschaftliche Gruppierung diskutiert über die Möglichkeiten, das Wesen, die Machart und die Leistung von Literatur in geselliger Atmosphäre¹⁴⁰. Die Besonderheit besteht darin, dass sich diese poetologische Grundlegung Hoffmanns als Diskussion, als ein Gespräch unter Freunden gestaltet, das zwar in einigen, aber längst nicht in allen Aspekten zu einem Konsens gelangt. Eine einzige und eindeutige Position kann der Sammlung nur dann unterstellt werden, wenn man eine „Übersetzung“ der Figuren in die realen Persönlichkeiten im Freundeskreis Hoffmanns vornimmt und Hoffmann in Gestalt der Figur Theodor dann die Deutungshoheit zuspricht. Nur wenn man davon ausgeht, dass mit der Figur Theodor in der Sammlung „Serapionsbrüder“ der reale Hoffmann selbst spricht und, dass dessen Stimme die einzig wahren Prinzipien der Kunst äußert, lässt sich eine einzige poetologische Position aus der Sammlung isolieren.

¹³⁸ Beck (2008). S. 407.

¹³⁹ Segebrecht (1967). S. 152.

¹⁴⁰ Dazu gehört auch die Zelebrierung kulinarischer Genüsse, namentlich des Weins.

Dieses Vorgehen würde indes lediglich die in der Deutung und Wertung Hoffmanns ohnehin traditionell zu stark vorherrschende Tendenz fortschreiben, den realen Autor Hoffmann zu sehr mit seinen Figuren in eins zu setzen. Als Alternative bietet sich daher an, die Konstruktion der Gespräche innerhalb der „Serapionsbrüder“ zu beleuchten und so gerade die Offenheit, die in den wenigen Leitlinien liegt, auf die sich die Gruppe einigen kann, als das „serapiontische Prinzip“ zu bezeichnen. Diesem muss zuallererst das Merkmal der Dialogizität zugeschrieben werden. Hoffmann gestaltet zwar bereits im „Öden Haus“ erste Ansätze zu einem freundschaftlichen Gespräch über Kunst, allerdings bleibt es hier bei kleineren Skizzen. Die „Serapionsbrüder“ erheben erstmals das sinnreiche Kunstgespräch zum Statut ihrer Treffen. Man könnte insofern von einer isolierten Thematik, nicht aber von einer explizit isolierten Gruppe sprechen. Ebenfalls neu für Hoffmann ist, dass diese Gespräche zum verbindenden Prinzip einer ganzen Sammlung werden. Die dialogische Form entspricht dem Zeitgeschmack, das Einkleiden von Positionen in die Haltung von Figuren dient der unterhaltsamen Vorführung eines Disputs der Positionen. Wird dabei im Laufe einer solchen „Kunstdiskussion“ normalerweise aber ein Standpunkt der dominante, so sind die Gespräche der „Serapionsbrüder“ was ihren Ausgang anbelangt weitaus offener gehalten. Es kommt eben nicht zu einer finalen Einigung auf eine Position, weshalb es durchaus im Bereich des Möglichen liegt, dass Hoffmann gerade die offene, freundliche Diskussion um poetologische Standpunkte zum Prinzip seines Werks zu machen versucht. Dies meint natürlich keineswegs, dass er beliebige Ausrichtungen gesucht hat, gibt es doch einige schriftstellerische Positionen und Schreibweisen, die auf die Ablehnung aller Gesprächsteilnehmer stoßen. Will man sich DEM „serapiontischen Prinzip“ annähern, erfordert dies allerdings den Einbezug der poetologischen Dialoge und ihrer Gegenstände. Da die Gespräche der Freunde sich jeweils auf die von ihnen gestalteten Erzählungen beziehen, deren Gehalt innerhalb der fiktionalen Realität keineswegs immer ein erfundener, sondern nicht selten ein erlebter ist, müssen die diskutierten poetologischen Prinzipien in dieser Sammlung noch viel deutlicher als in den vorhergegangenen mit den einzelnen Erzählungen analytisch abgeglichen werden. Die Erläuterung der einzelnen Komponenten des serapiontischen Prinzips erfolgt hier daher sehr viel stärker exemplarisch anhand einzelner Textstellen.

Autobiographische Bezüge – Der „Seraphinen-Bund“

Die Fiktion der Sammlung ist besonders verknüpft mit den realen Geschehnissen in Hoffmanns tatsächlichem Leben. Als die Sammlung entstand, traf sich der Autor erstmals wieder mit intellektuellen und kunstinteressierten Freunden, mit denen er den „Seraphinen-Bund“, einen Bund der Freundschaft und des geselligen Miteinanders bei guten Speisen, guten Weinen und guten Gesprächen in der Weinstube schloss. Dieser Bund war eher eine Laune als ein ernsthaftes, einem besonderen Zweck dienendes Bündnis, war man doch ohnehin schon lange Zeit befreundet, kannte und traf sich. Der Bund war Ausdruck der Freude über ein Wiedersehen nach langer Zeit. Ursprünglich hatte Hoffmann in der Tat seine Sammlung nicht „Serapions-“ sondern „Seraphinenbrüder“ nennen wollen, da aber das Wiedersehen mit den Freunden auf den Tag des heiligen Serapion fiel, beschloss man, so zumindest erklärt es Hitzig in seiner berühmt gewordenen Biographie des Freundes, den Bund als geselligen Scherz auch so zu benennen. In der Sammlung selbst gestaltet sich der Beginn der Rahmenhandlung äußerst ähnlich. Es verwundert insofern auch nicht, dass für lange Zeit die Parallelität des Erzählrahmens und der Biographie Hoffmanns so stark in den Blick genommen wurde. Selbstverständlich ist es möglich, in den fiktionalen Charakteren und ihren Eigenheiten die realen Freunde Hoffmanns wie in einem Denkmal verwirklicht zu sehen, eine Arbeit aber, der es wie dieser hier gerade darum zu tun ist, die gängigen Wertungsmuster im Deutungsdiskurs um Hoffmann nicht weiter fortzuschreiben und sich eher auf die tatsächlichen Prinzipien des Werks zu konzentrieren, um gerade die Missverständnisse aufzudecken, die im Verstehen und Missverstehen der fremden und eigenen Merkmale entstehen können, wird diese Parallele nicht näher berücksichtigen. Es soll zur Anlage des Erzählrahmens als gesellige und genussvolle Runde von diskutierenden Freunden allerdings noch bemerkt werden, dass diese Verflechtung poetologischer Prinzipien mit dem Topos romantischer Freundschaft indessen neu erscheint. Sind in der frühromantischen Sichtweise Künstler häufig Individuen, deren besondere Befähigung und Sensibilität sie am Rande der Gesellschaft stehen und häufig mit einem bürgerlichen Schicksal hadern lässt, ist hier der ganze Diskussionszirkel nicht nur eine gesellige Runde, sondern eine Runde, die sich ausschließlich aus Dichterfiguren zusammensetzt. Diese diskutieren zwar die Möglichkeiten und Grenzen ihrer Kunst, legen dabei aber einen ganz bürgerlich erscheinenden Wert auf leibliche Genüsse. Dieser Aspekt der Geselligkeit im

Kunstgespräch ist insgesamt, aber auch für das Schaffen Hoffmanns neu: Nur in den „Serapionsbrüdern“ „wird die sozialpoetisch-gesellige Dimension des künstlerischen Schaffens [...] *in extenso* entfaltet“¹⁴¹.

Die gesellige und bürgerliche Gemütlichkeit wird hier also mit dem Gespräch über die Kunst systematisch ausgesöhnt, eine Perspektive, die übrigens nicht nur gut mit dem Umstand harmoniert, dass Hoffmann selbst einerseits ganz in die Gesellschaft integriert war und erfolgreich als Jurist arbeitete und andererseits ebenfalls gesellschaftlich anerkannt Künstler war, sondern auch vielfach den realen Lebensumständen anderer romantischer Autoren entsprach. Viele Romantiker schrieben in der Theorie über den abseitsstehenden Künstler ihrer Zeit, begriffen sich selbst auch als Künstler, gingen aber einem gänzlich anderen Brotberuf nach, waren fester Bestandteil geselliger Zirkel und bewegten sich auf das Alltäglichs in der Gesellschaft. Es muss daher auch bereits bei den frühen Romantikern gefragt werden, ob die Theorien nicht eher einer inneren Haltung und Gefühlslage entsprachen, die bei näherer Reflexion nur wenig mit ihren tatsächlichen Lebensumständen zu tun hatte, ja vielleicht sogar nur aus ihrer abgesicherten Situation heraus entstehen konnten, kritisiert es sich doch leicht von einem einsturzsicheren Gebäude aus.

Eine Poetik innerer Prinzipien: Serapion als Maßstab

Fokussiert man die poetologischen Prinzipien innerhalb der Diskussion der Figuren in den „Serapionsbrüdern“, so zeigt sich schnell aus den vorhergegangenen Erzählungen Bekanntes; die Prinzipien sind aber erstmals nicht nur aus der Art der Erzählungsgestaltung oder aus einer Anlehnung an künstlerische Prinzipien und Entlehnungen aus bildender Kunst und Musik abzuleiten, sondern sie werden explizit als eigenständige Themen von den Figuren besprochen. Dabei geht es keinem der an der Diskussion teilnehmenden Freunde um eine Poetik der Regel oder der Form, sondern vielmehr um die inneren Prinzipien eines Werks. Die Qualität der Texte bemisst sich innerhalb der Diskussionen des Freundeskreises an einer Reihe von Kriterien, die in ihrer allgemeinen Formulierung zum Teil ebenso offen wirken wie die Orientierung an Jacques Callot, der Reflex auf den romantischen Fantasie- und Schaffensbegriff oder die Betonung der Nachtseite des Daseins. Die Kriterien werden jedoch iterativ im konkreten Bezug auf die versammelten Erzählungen

¹⁴¹ Beck (2008). S. 410.

exemplifiziert. Qualitätskriterien sind dabei, vollkommen unabhängig davon, ob die Erzählung als Fiktion oder als selbst erlebtes Geschehen auftritt, erstens die Glaubwürdigkeit, mithin die Authentizität einer Erzählung, zweitens die lebendige Ausgestaltung, die eben nicht „künstlich“ wirken darf und drittens die Fähigkeit, eine Brücke zwischen dem Reich der Fantasie und dem der Realität zu bilden, also die Grenze zwischen beiden Sphären in glaubwürdiger Weise zu verwischen. Die beiden Begriffe, die sich diesbezüglich immer wieder in umstrittener Form in der Diskussion der Serapionsbrüder finden und die das durch Hoffmann repräsentierte Prinzip des „Phantastischen“ bilden, so wie es die Theorie der fantastischen Literatur seit Todorov nur mit anderen Termini definiert, sind der des „Wunderbaren“ und der des „Wunderlichen“. Sie müssen zum besseren Verständnis genau gefüllt werden, da sie die grundlegenden Zutaten des poetologischen Konzepts in dieser Sammlung bilden. Im Zentrum muss auch die namensgebende Erzählung zum „Einsiedler Serapion“ stehen, anhand derer der Unterschied beider Sphären in Bezug auf den Wahnsinn und die Unmöglichkeit seiner Bewertung oder künstlerischen Abwertung erkennbar wird.

Dialogizität und Poetizität: Die Beispiele Serapion und Krespel

Wie schon angesprochen zeichnet sich Hoffmanns dritte große Erzählsammlung durch ein neues, verbindendes Prinzip aus, das an dieser Stelle mit dem Terminus „Dialogizität“ belegt werden soll. Die poetologische Dimension der Sammlung entfaltet sich nämlich nicht allein im gleichberechtigten Dialog der Serapionsbrüder miteinander, sondern gleichzeitig auch innerhalb der Erzählungen: a) in der Gestaltung der Erzählungen selbst und b) auf inhaltlicher Ebene, werden doch auch innerhalb der Erzählungen poetologische Prinzipien verhandelt. Ferner treten durch die Gespräche der Serapionsbrüder über die Erzählungen, diese ebenfalls in den poetologischen Dialog mit ein. Beck bezeichnet dieses Ineinandergreifen und wechselseitige Ergänzen der unterschiedlichen Elemente der Sammlung als Beitrag zur „Profilierung jenes Erzählprinzips“¹⁴², das mit Segebrecht als „eine Art immanenter Werkpoetik“¹⁴³ gelten kann. Die wohl anschaulichste Erzählung, was die Klärung des Verhältnisses von Fantasie, Einbildungskraft, lebendigem Leben, aber auch der Darstellung und Wahrnehmung von Wirklichkeit angeht, ist die namensgebende Erzählung vom „Einsiedler Serapion“. Aus ihr wird unter anderem

¹⁴² Beck (2008). S. 409.

¹⁴³ Segebrecht (1967). S. 133.

abgeleitet, was innerhalb der Sammlung und auch in der Forschung als der poetische Maßstab der Erzählungen gelten kann¹⁴⁴.

Anders als das Vorhaben der Zusammenkunft der Serapionsbrüder vermuten lässt, gestaltet sich das Wiedersehen nicht harmonisch, sondern dissonant, weil sich die Annahme, man könne bruchlos an alte Zeiten anknüpfen, als nicht tragfähig erweist. Lothars heftig vorgebrachte Äußerung, die die Sammlung eröffnet, zeigt bereits diese Vorzeichen:

„Stelle man sich auch an wie man wolle, nicht wegzuleugnen, nicht wegzubannen ist die bittere Überzeugung, daß nimmer – nimmer wiederkehret, was einmal da gewesen. [...] Die, die wir vielleicht nach Jahren wiedersehen, sind nicht mehr dieselben, von denen wir schieden, und sie finden ja auch uns nicht mehr wieder!“¹⁴⁵

Die Freunde fremdeln nach jahrelangem Getrenntsein und müssen eine Wiederannäherung erst verhandeln und unter neue Vorzeichen stellen. Es ergibt sich die Notwendigkeit eines Neubeginns, von dem noch unklar ist, wie er gestaltet werden soll und kann. Der Vorschlag, den Treffen im Freundeskreis eine Form zu geben, wird unter vielstimmigen Anekdoten, die das philiströse Wesen von Klubs und künstlich zusammengeführten Gemeinschaften kritisch und humorvoll abwerten, verhandelt. Insbesondere Lothar kann dabei von seiner schlechten Stimmung nur mühsam befreit werden. Das gewählte Mittel der Annäherung aneinander besteht jedoch gerade in der gruppenstiftenden, gemeinsamen Ablehnung des Philisterhaften im Humor. Das gemeinsame Lachen löst die verkrampfte Atmosphäre und führt erst zur Erzählung vom „Einsiedler Serapion“ und dann vom „Rat Krespel“. Auf die Bedeutung des Humors als zentrales Element bei der Bewältigung des defizitären Alltags verweist auch Beck.¹⁴⁶ Die Figuren der beiden zentralen Erzählungen stehen für jeweils prägende Aspekte poetologischer Ideen sowie Wirklichkeitskonzepte und werden von den versammelten Freunden diskutiert. In der Beschäftigung mit poetischen Ideen ergibt sich der zwar nicht jeweils zu einem Meinungskonsens führende Austausch, der die Prinzipien der freundschaftlichen Treffen bestimmt und den Bund als den der „Serapionsbrüder“ besiegelt, wählen sie sich doch den Einsiedler als ihren Bündnispatron und Namensgeber¹⁴⁷. Zu den äußerlichen Regeln des Bundes wird das Erzählen und Vortragen nach dem „serapiontischen Prinzip“ sowie der Austausch über die poetische Qualität der Erzeugnisse erklärt. Dabei soll

¹⁴⁴ Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder. S. 69f.

¹⁴⁵ Ebd. S. 13.

¹⁴⁶ Beck (2008). S. 432.

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S. 67.

die philisterhafte Regelhaftigkeit der zuvor diskutierten Klubs ausgespart, jedoch der der gleichen Sphäre zugeordnete leibliche Genuss sinnlich lebensbejahend beibehalten werden¹⁴⁸.

Die Erzählung vom Einsiedler wird von Cyprian als eigenes Erlebnis erzählt. Grundlegend ist dabei seine Begegnung mit einem Wahnsinnigen, der in einer Klause im Wald zurückgezogen lebt. Anders als andere dem Wahnsinn nahestehende Figuren Hoffmanns, wie z. B. Nathanael aus dem „Sandmann“, ist Serapion ein heiterer Charakter, der in Frieden oder wie es Beck ausdrückt in einem „paradise regained“¹⁴⁹ lebt. Ursprünglich aus einer reichen und angesehenen Familie stammend und mit einem reichen dichterischen Talent gesegnet, war „alles, was er schrieb, [...] von einer feurigen Fantasie, von einem besonderen Geiste, der in die tiefste Tiefe schaute, beseelt“¹⁵⁰. Über die Fantasie und Einbildungskraft, die zum höheren Kunstschaffen notwendig sind, verfügt die Figur also. Zugleich wird sie als humorvoll und gesellig und insofern auch gesellschaftlich erfolgreich dargestellt. Am höchsten Punkt seines Erfolgs verschwindet der junge Mann jedoch spurlos, bis ihn sein Vater nach einiger Zeit wiedererkennt. Zu diesem Zeitpunkt aber hält er sich schon für den Priester Serapion, einen Legendenheiligen. Ärztliche Hilfe, die zu Rate gezogen wird, scheitert und bestimmt, dass das friedvollste Leben für „Serapion“ darin bestehe, wenn man ihn ihm Wald allein leben lasse. Dort findet Cyprian ihn auf einer Reise zufällig vor. Nachdem er die Geschichte des Einsiedlers kennt und ebenfalls versucht, ihn zu „kurieren“, indem er ihm mit aller Klarheit und Logik zu erklären versucht, welche Wirklichkeit die reale sei, scheitert auch er. Serapion alias Graf P. schlägt ihn nämlich auf dem Gebiet der Logik, indem er ihm erklärt, er selbst, Cyprian, könne mit genauso großer Wahrscheinlichkeit ein ihn versuchender „Quälgeist“¹⁵¹ sein, der versuche ihm einzureden, dass er der Graf P. sei. Er projiziert nun das von Cyprian geschilderte Krankheitsbild von Wahn und fixer Idee auf ihn und fragt ihn, mit welchem Recht er glaube, dass seine Wirklichkeit die wahrhaftige sei. Zudem könne nur ein Wahnsinniger wirklich glauben, er könne dem Wahnsinnigen, die fixe Idee schlicht ausreden. Gleichzeitig stellt er das menschliche Erkenntnisvermögen und seine Grenzen dar und stellt die Allmacht und Allwissenheit Gottes darüber. Da er sich selbst als in Frieden mit Gott lebend

¹⁴⁸ Vgl. ebd. S. 69f.

¹⁴⁹ Ebd. S. 433.

¹⁵⁰ Hoffmann: Serapionsbrüder. S. 25.

¹⁵¹ Ebd. S. 30.

empfindet und zeigt, wird Cyprian deutlich, dass Serapion in seinem Wahn in aller Konsequenz und auch nur so in Frieden lebt. Innerhalb seiner Existenz als Wahnsinniger erweist er sich jedoch als meisterhafter Erzähler von Novellen, da er in der Lage ist, in seinem Inneren alle Gestalten vollständig lebendig werden zu lassen, als habe er sie nicht erdacht, sondern selbst erlebt.

Es sind ebendiese Eigenschaften, die die Freunde im Anschluss an die beiden Erzählungen diskutieren: Was macht die wahre Kunst, den wahren Künstler aus? Lothar, zunächst vom Sujet und Charakter der Erzählung abgestoßen, erkennt im Vergleich mit dem Rat Krespel Serapion als wahren Künstler an: „Dein Einsiedler, mein Cyprianus, war ein wahrhafter Dichter, er hatte wirklich geschaut, was er verkündete, und deshalb ergriff sein Rede Herz und Gemüt.“¹⁵² Bloß ein „feindlicher Stern“ habe ihm „die Erkenntnis der Duplizität geraubt“¹⁵³. Damit meint er zum einen „eine innere Welt, und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit [...] des regsten Lebens zu schauen“ und zum anderen die „Außenwelt [...] als der Hebel“¹⁵⁴, der diese geistige Kraft in Bewegung versetzen kann. Das trennende Bewusstsein, das zwischen innerer Anschauung und äußerer Welt zu unterscheiden vermag, ist dem Einsiedler in seinem Wahnsinn nicht gegeben. Da die ausgeprägte innere Anschauungskraft nun genau die Fähigkeit ist, die zur Schöpfung wahrhafter Kunst benötigt wird, so liegt es nahe, den wahrhaften Dichter nicht nur in die Nähe des Sehers, sondern auch des Wahnsinnigen zu rücken¹⁵⁵. Hier nämlich liegt eine der Gefährdungen wahrhaften Künstlertums.

Ein kleiner Ausblick: Poetische Dialogizität als von der Kritik ausgeschlagenes Angebot

Gerade die Sammlung „Die Serapionsbrüder“ schlägt das Prinzip des geselligen Austauschs als Grundlage für Gespräche über Kunst und Poesie vor, ohne dabei dogmatische Positionen zu vertreten. In den Stimmen der Freunde, die offen diskutieren und nicht immer zu einhelligen Urteilen gelangen, zeigt sich in abgewandelter Form die Spur des romantisch-utopischen Ideals der unendlich fortgesetzten, aber nie erreichten Annäherung an ein Ideal. Weder kann in Hoffmanns Erzählungen die Duplizität der menschlichen Seele je ganz aufgehoben werden, noch kann es ein einheitliches und erreichbares Kunstideal geben. Daraus

¹⁵² Hoffmann: Serapionsbrüder. S. 68.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd. S. 67.

muss nicht zwingend folgen, dass es daher keinerlei Antworten auf die Schwierigkeiten und Gefährdungen des künstlerischen Schaffensprozesses geben kann. Die Antwort liegt dabei nicht in der zwangsläufigen Auslieferung an den Wahnsinn, sondern in der Suche nach der Gemeinschaft selbst. So ernsthaft die Serapionsbrüder auch die unterschiedlichen Positionen zur Kunst diskutieren und in den Erzählungen entfalten, so sehr sind doch gerade sie aufgehoben und gehalten innerhalb ihres diskutierenden Kreises. Dieser betätigt sich in schönster Harmonie mit der Duplizität des Seins sowohl künstlerisch (viele der Erzählungen sind innerhalb der Fiktion der Sammlung der Autorschaft der Freunde zuzuschreiben), aber auch ganz weltlich-sinnlich. Die Serapionsbrüder schaffen eine der sinnlichen und profanen (leicht philisterhaften) Lebenswelt zugewandte, gesellige Atmosphäre, die ihnen als Basis für theoretische Diskussion über das Wesen höchster Kunst dient. Die Positionen zur Kunst werden dabei an immer wieder neu diskutierten selbstgeschaffenen Maßstäben gemessen und neu verhandelt, müssen aber nicht diskursiv ausgesöhnt werden. Zentral ist stattdessen, dass die gesellige Atmosphäre Raum schafft für den zur Gemeinschaft gehörenden reflektierten Humor als das Mittel der Befreiung aus dem jeweiligen Konflikt.

Angesichts dieses eigentlich versöhnlichen Angebots zur geselligen und aktiven, genauso aber humorvollen Diskussion um das Ideale, das Hoffmann hier mit seiner Sammlung macht, ist es beachtlich, dass die Kritik z. T. so unversöhnlich und dogmatisch auf seine Erzählungen reagiert hat. Es ist an dieser Stelle anzunehmen, dass das diskursive Angebot Hoffmanns deshalb nicht angenommen wurde, weil es durch die eklektizistische Rezeption seiner Werke schlicht untergegangen ist.

2.3.4 Die poetologische Identität der Sammlungen

So unterschiedlich und vielfältig die poetologischen Aspekte der drei Sammlungen auch auf den ersten Blick sein mögen, so verwoben sind sie untereinander durch die Akzentuierung des Problems der Positionierung von Kunst und Wirklichkeit zueinander und durch den Blick auf die Gefährdungen der menschlichen Seele durch die in ihr liegenden dämonischen Kräfte. Die Sammlungen nähern sich diesem Problem zwar jeweils anders und mit verschiedenen gesetzten Schwerpunkten, die Darstellungsprinzipien (unter anderem Humor, Ironie und Grotteske) bleiben sich dabei jedoch ähnlich. Dass die Sammlungen gewollte Kompositionen darstellen, lässt sich an den das Werk insgesamt durchziehenden poetologischen Symbolfiguren wie

dem reisenden Enthusiasten erkennen. Es existieren allerdings auch viele Erzählungen außerhalb der drei Sammlungen. Um diese in ihrem Verhältnis zur Poetologie der Sammlungen einordnen zu können, bedarf es einer Analyse einer „unabhängigen“ Erzählung Hoffmanns. Anhand der Analyse kann eingeschätzt werden, ob auch die Erzählungen außerhalb der Sammlungen den poetologischen Grundprinzipien des Gesamtwerks folgen.

2.3.5 Poetologische Ergänzungen aus dem Spätwerk: „Die Prinzessin Brambilla“ als poetologischer Karneval

„Prinzessin Brambilla“ als poetologische Deutungsfolie

Anders als viele seiner Erzählungen erscheint die „Prinzessin Brambilla“ nicht im Kontext der drei großen Sammlungen E. T. A Hoffmanns. Sie gehört jedoch eindeutig zu den späteren Werken des Autors und steht insofern, selbst wenn man eine chronologische Entwicklung der Poetologie Hoffmanns annehmen möchte, am Ende bereits erfolgter Wandlungen in Hoffmanns Bild seiner eigenen Kunst. Die Prinzipien, die in den Paratexten zu den Sammlungen, aber auch in den poetologischen Gesprächen der Figuren erkennbar werden, sollen hier einmal auf „Prinzessin Brambilla“ bezogen und exemplarisch mit einzelnen Texten der Sammlungen enggeführt werden.

Als späte Erzählung aus dem Jahr 1821 kann „Prinzessin Brambilla“ beispielhaft als ein Text Hoffmanns gelten, der dessen poetologische Prinzipien, wie er sie in den „Fantasie-“, und „Nachtstücken“ und auch in den „Serapionsbrüdern“ entfaltet, wieder aufnimmt, zuspitzt und in einigen Punkten auch um neue Impulse erweitert. So führt der Text zum Beispiel mit Nachdruck das Prinzip des Humors als Errettung aus der Duplizität des Seins, wie es in den „Serapionsbrüdern“ bereits anklingt, weiter¹⁵⁶. Es lässt sich anhand dieser Erzählung zeigen, dass sich die Poetologie des Autors, auch wenn sie stets neu und analytisch aus den fiktionalen Texten abgeleitet

¹⁵⁶ Diese Beobachtung macht auch Klaus Deterding in seiner Studie: „Hoffmanns poetischer Kosmos. E.T.A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild“ Bd. 4. Würzburg 2004. S. 126ff. Deterding erkennt in der Verflechtung des Humorprinzips mit der Duplizität des Seins eine zentrale Botschaft im Werk Hoffmanns: innere, geschaute „Traumwelt“ gehe, so sehe es auch bereits Ingrid Strohschneider-Kohrs, in ironische Opposition zur umgebenden Wirklichkeit. Die Beschäftigung mit diesem Spannungsverhältnis kennzeichne Hoffmanns Schaffen. Dem ist unbedingt zuzustimmen. Die „Prinzessin Brambilla“ ist jedoch die erste Erzählung Hoffmanns, in der, anders als Strohschneider-Kohrs es noch in den 1970er-Jahren konstatieren konnte, die drei Begriffe „Humor“, „Ironie“ und „Witz“ nicht mehr synonym, sondern differenziert gebraucht werden. Zudem schafft die Erzählung erstmals auch eine versöhnliche Annäherung und Harmonisierung der idealen und weltlichen Sphäre.

werden muss, als ein einheitliches poetologisches Denksystem begreifen lässt, das in den einzelnen Sammlungen und Einzeltexten jeweils unterschiedlich oder im Fokus auf einen speziellen Aspekt präsentiert und dem thematisch bisweilen ein neuer Impuls hinzugefügt wird. Hoffmanns Verfahrensweise und die Wahl seiner Mittel verändert sich solcherart aber nicht. In jeder Erzählung Hoffmanns lassen sich die charakteristischen poetologischen Spuren seiner Sammlungen finden, in manchen werden neue Impulse gesetzt. Die „Prinzessin Brambilla“ zeichnet sowohl die poetologische Spur der übrigen Werke Hoffmanns als auch eine poetologische Erweiterung aus, die zuvor zwar immer auch mitschwingt, nirgends aber so deutlich eine präzise Ausgestaltung erfährt.

Grundlegendes: Inspiration, Leitidee

Die Erzählung Hoffmanns trägt den Untertitel „Ein Capriccio nach Jacques Callot“, wodurch sich sofort ein deutlicher Bezug zu seiner ersten Sammlung erweist. Das in den „Fantasiestücken“ verfolgte Prinzip der Verschmelzung setzt sich in der Erzählung mit wesentlich stärkerer Akzentuierung fort. Bezieht sich Hoffmann in seiner ersten Sammlung in durch den reisenden Enthusiasten repräsentierter bewundernder Manier auf den Grotteske-Zeichner, indem er dessen Zeichenstil als ein Verfahren der Kombinatorik des Nicht-Zusammengehörigen begreift und inhaltlich in seine Texte einführt, so ist das „Capriccio“ eine völlige Gattungsinnovation, eine vollständige literarische Erfindung Hoffmanns, die zwar noch immer sein Prinzip der Verschmelzung der Künste mitdenkt, in viel radikalerer Weise aber vollzieht als dies noch die „Fantasiestücke“ konnten. Das „Capriccio“¹⁵⁷ ist zu Hoffmanns Zeit bereits in der Musik und in der Kunst eine bekannte, wenn auch offene Form. In der Musik bezeichnet es ein scherzhaftes, spielerisches Stück, das nicht an den traditionellen Formen orientiert ist, in der Kunst geht der Begriff auf den Zeichner Callot selbst zurück und meint eine lockere in der Reihenfolge nicht genau festgelegte Bilder- oder Zeichenfolge. Der Begriff eröffnet insofern Bezüge zu beiden anderen Kunstrichtungen und gibt gleichzeitig die Richtung des lustvollen Regelverstoßes, des Spielerischen und Improvisierten vor. Für die Erzählung ergibt sich so, neben dem fortgesetzten Prinzip der Verschmelzung der Künste, auch, dass keinerlei Orientierung an bestehenden literarischen Mustern zu erwarten ist. Die

¹⁵⁷ Näheres zur Gattung siehe bei: Reinhold Grimm: Die Formbezeichnung „Capriccio“ in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Studien zur Trivilliteratur. Hrsg. von Heinz Otto Burger. Frankfurt a. M. 1968. S. 101-116.

eigenen literarischen Formen, die Hoffmann aus diesem Wechselverhältnis bezieht, sind eine der Linien, die das ganze Werk durchziehen, sieht man sowohl die „Callot’sche Manier“ als auch die Konstruktion der „Nachtstücke“ jeweils als ähnliche Neuschöpfungen an, wie das literarische Capriccio.

Als die größte Anregung zur „Brambilla“ dürfen dennoch die sechs Stiche Callots gelten, die Hoffmann von Koreff zu seinem Geburtstag erhielt¹⁵⁸. Diese zeigen Figuren aus der Tradition der Comedia d’ell Arte, der „balli di sfessani“, und haben Hoffmann sehr beeindruckt. Während Hoffmann in den „Fantasiestücken“ nie Figuren aus den Zeichnungen Callots darstellt, übernimmt er für die „Prinzessin Brambilla“ das Thema der Comedia, indem er diese Theaterform und die darin vorkommenden Figuren in seine Erzählung einbaut. Hoffmanns Verehrung von Callot entspricht, dass er der Comedia in seiner Erzählung eine durchweg positiv konnotierte Rolle für den Handlungsverlauf zukommen lässt. Es erscheint passend für die Erzählung, dass zur thematischen Anlehnung an den Dunstkreis Callots, der, vom florentinischen Hof gefördert, auch dessen Vorliebe für die Comedia und den Theaterreformer Gozzi mittrug, indem er die typischen Figuren skizzierte, auch das Prinzip dieser Theaterform von Hoffmann funktionalisiert wird.

Die Zeitgenossen und auch die spätere Rezeption haben Schwierigkeiten mit der Entwirrung der komplexen Handlungsstruktur und ihren Dopplungen, Oppositionen und Verschmelzungen erkennen lassen. Zum Teil wurde die Erzählung zunächst als entglitten und misslungen wahrgenommen, dann folgten Versuche, die Komplexität des Textes auf einen isolierten Schwerpunkt, den er verfolge, zu reduzieren, in den letzten Jahrzehnten hingegen hat er deutlich an Beliebtheit gewonnen und wird von der Forschung sogar als einer der gelungensten Texte Hoffmanns betrachtet. Eine erste Lektüre vermag tatsächlich insofern verwirren, als sich unterschiedliche Prinzipien der Texte Hoffmanns, die für sich genommen bereits komplex zu nennen sind, hier miteinander vermischen. Hoffmann treibt das von ihm bereits in vielfältiger Weise praktizierte Prinzip der Vermischung in der „Prinzessin Brambilla“ auch poetologisch auf die Spitze. Die zeitgenössische Begeisterung dafür hielt sich in Grenzen.

¹⁵⁸ S. Steinecke in: Hoffmann: Nachtstücke. S. 1147.

Hitzigs Empfehlung der „schottischen Kur“

Bereits Hitzig schreibt denn auch in seiner berühmten Biographie, er habe Hoffmann nach der Lektüre der Erzählung davon abraten wollen, schriftstellerisch auf diese Weise fortzufahren, die Brambilla sei ein Zeichen seiner Entgleisung. Als Kur empfiehlt er die Lektüre eben des Schotten, der später zu einem großen Kritiker Hoffmanns werden sollte:

Dieser [Hitzig; Anm. R. B.] (...) verhehlte ihm nicht, daß er ihn hier auf einem schon oft, aber nie so entschieden betretenen Abwege zu erblicken glaube, nämlich dem des Nebelns und Schwebelns mit leeren Schatten, auf einem Schaupatz ohne Boden und ohne Hintergrund, und empfahl ihm, um ihm zu zeigen, was bei dem Publikum jetzt mit Recht anfangs, das höchste Glück zu machen, etwas von Walter Scott zu lesen, – (denn ohne ausdrücklich darauf hingewiesen zu werden, las Hoffmann nichts Neues;) – unmaßgeblich den Astrologen.¹⁵⁹

Diese Empfehlung hat, so Hitzig weiter, Hoffmann auch mit dem Gewinn von Lesegenuss angenommen, wohl aber nicht in der von Hitzig gewünschten Weise. Hoffmanns Antwort, die Hitzig in der Biographie mitliefert, zeigt deutlich, dass er zwischen einer angenehmen Lektüre und den Dingen, die ihn in Begeisterung versetzten konnten, durchaus unterschied:

Schon am nächsten Morgen erhielt er [Hitzig; er schreibt von sich in der dritten Person; Anm. R. B.] folgende Antwort, die eine sehr merkwürdige Selbstanschauung enthält: „Gestern abend war Koreff bei mir und hatte die Güte, mir auf mein Bitten noch ganz spät den Astrolog zu schicken, den ich nächstens lesen werde, da ich ihn in diesem Augenblick – verschlinge. Ein ganz treffliches – treffliches Buch, in der größten Einfachheit reges lebendiges Leben und kräftige Wahrheit! – Aber! – fern von mir liegt dieser Geist, und ich würde sehr übel tun, eine Ruhe erkünsteln zu wollen, die mir, wenigstens zur Zeit noch, durchaus gar nicht gegeben ist. Was ich jetzt bin und sein kann, wird pro primo der *Kater*, dann aber, will's Gott, auf ganz andere Weise noch der *Jacobus Schnellpfeffer*¹⁶⁰, der vielleicht erst 1822 erscheinen dürfte, zeigen.“¹⁶¹

Hitzig deutet hier zwar an, dass Hoffmanns Einschätzung merkwürdig sei, weil sie seinem vernünftigen Ratschlag nicht eben entspricht; die Entgegnung ist, neutraler gelesen, aber nur ein Zeichen dafür, dass sich Hoffmann seiner eigenen Art der Schöpfung deutlich bewusst war und sie in demselben Bewusstsein auch von der Schreibweise anderer Künstler unterschied. Dabei ist auffällig, dass er in der Ruhe, die er Scotts Schöpfung unterstellt, nichts von sich selbst erkennt und daher seinen „Kater Murr“ als das ihn völlig in seiner schöpferischen Kraft repräsentierende Werk Scott entgegensetzt. Er empfindet Scotts Geist als fremd, was an sich keine Wertung darstellt, sondern lediglich die Differenz konstatiert, die er zwischen sich und dem

¹⁵⁹ Hitzig: Hoffmanns Leben und Nachlass. S. 336.

¹⁶⁰ Diese Erzählung ist nie erschienen.

¹⁶¹ Hitzig. S. 336f.

Schotten annimmt (und die im Übrigen von diesem ebenfalls empfunden wird). Auffällig ist dabei, dass er durch das Lesen des Werks vor allem auf eine geistige Haltung schließt, in der es entstanden ist. Dies ist offenbar eine innere Ruhe, die Hoffmann in sich selbst nicht findet und die bedingt, dass er sein Werk anders konzipiert. Der hier verwendete Terminus gemahnt an die Ruhe, die Kreisler von seinen Freunden in den „Fantasiestücken“ abgesprochen wird, die es aber aus ihrer Perspektive brauchen würde, um das gegebene Talent in Zeiten der Inspiration in fruchtbare Bahnen zu lenken und sich nicht zerstörerisch auf das Werk und auf den Künstler selbst auszuwirken. Es scheint hingegen eben nicht die zerstörerische Wirkung auf das Werk in dieser Selbstaussage Hoffmanns gemeint zu sein, da er die Ruhe zwar dem Schotten zu- und sich selbst aberkennt, es deutet aber nichts darauf hin, dass sich damit eine Wertung verbindet, zumal gerade das eigene Werk als für Hoffmanns eigene Qualität stehend in den Blick genommen wird. Die „Brambilla“ scheint dem Autor etwas weniger Sicherheit über das eigene Können vermittelt, ihm aber doch am Herzen gelegen zu haben. Dies lässt sich zumindest aus dem Umstand ableiten, dass er den Text zur Beurteilung durch Hitzig aus den Händen gab, wenn auch sonstige Aussagen Hoffmanns über die Erzählung nicht übermittelt sind. Hitzigs Reaktion wird durch die oben geschilderte Antwort pariert, die gerade in der Positionierung des eigenen Werkes gegen das Scotts, wenn man will, einigen Trotz erkennen lässt. Hoffmann steht zu sich, auch wenn er die „Brambilla“ in der Antwort nun doch aus dem Blick- und Schussfeld nimmt.

Auffällig ist, dass Hoffmann in seinen Selbstaussagen und in seiner Reaktion auf ausgerechnet den Autor, der im Jahr 1827 einen der wirkmächtigsten Verrisse über ihn schreiben wird, große Klarheit über die Differenzen seines eigenen Schaffens zu Scott beweist, aber von sich aus auch gar nicht in Konkurrenz zu ihm treten will. Sein Schaffen nimmt er schlicht als vollkommen von dem des Schotten verschieden wahr. Gleichzeitig reagiert er mit diesen Überlegungen allerdings auf den Angriff Hitzigs auf die „Brambilla“. Seine Aussagen zu Scott können deshalb durchaus als eine selbstbewusste Positionierung des eigenen Werks gegen andersartige Poetologien gedeutet werden. Hoffmann selbst scheint die Erzählung insofern als eine typische Repräsentanz des eigenen Werkes zu verstehen. Dieser Umstand lässt die späte Erzählung besonders lohnend für eine Beleuchtung im Rahmen des poetologischen Gesamtgefüges seines Werkes erscheinen.

Das Vorwort

Hitzig stand mit seinem Eindruck zur „Prinzessin“ nicht allein da¹⁶², was daran liegen mag, dass sich in der Erzählung sehr verdichtet eine Vielzahl der poetologischen Elemente Hoffmanns findet, deren Sortierung kompliziert ist. Gleichzeitig bestreitet der Autor aber genau dies in seinem Vorwort, in dem er sich darüber amüsiert, dass gelehrte Leser in seinem „Klein Zaches“, der „nichts weiter, als die lose, lockre Ausführung einer scherzhaften Idee“¹⁶³ sei, unter sorgsamer analytischer Zergliederung zahlreiche zugrundeliegende Quellen und Ideen unterstellt hätten, die wiederum ihn (Hoffmann), überhaupt erst zu einem Studium dieser seiner vermeintlichen Quellen hätten anregen können. „Prinzessin Brambilla“ wird nun dem „Zaches“ als ein Text an die Seite gestellt, der in gleicher Weise ungeeignet sei für „Leute, die alles gern ernst und wichtig nehmen“¹⁶⁴. Gleichzeitig aber verweist er darauf, dass der Text keineswegs ohne jedes System oder Leitbild sei, indem er daran erinnert, dass Callots Zeichnungen die Grundlage des Werks seien, was gleichzeitig den aus der Musik stammenden Gattungsbegriff des Capriccio in den Blick rücken solle. Zudem beruft sich Hoffmann explizit auf den Theaterautor Gozzi, der betont habe, dass ein Text mit vielgestaltigen Elementen nichts sei ohne einen sie verbindenden „tiefen Grund, durch die aus irgend einer philosophischen Ansicht des Lebens geschöpfte Hauptidee“¹⁶⁵. Allerdings verbürgt er sich nicht dafür, dass er diesem Grundsatz mit seiner Erzählung auch habe gerecht werden können, indem er auf den Unterschied zwischen theoretischer Idee und praktischer Ausführung hinweist. Diese Einführung des Textes verweist augenfällig in Richtung der unterhaltenden Funktion der Texte Hoffmanns. Durch seinen Spott über eine potenzielle intellektuelle Leserschaft, die einen Text nicht ohne analytische Zergliederungsmöglichkeit rezipiert, tritt Hoffmann als der gewollte Unterhaltungsauteur auf, der sich vermeintlich darüber wundert, dass seine Texte auch anders gelesen werden können. Dies lässt ihn jedoch keineswegs auf Hinweise zur Lektüre seines Textes verzichten: Er verweist auf das Vorbild Callot, ein Schachzug des Marketings wie auch ein Hinweis auf das verfolgte Stilprinzip, auf den Theaterreformer Gozzi, was sowohl einen Hinweis auf die zugrundeliegende

¹⁶² Zur negativen Bewertung der Erzählung und Ihres „Verwirrspiels“ vgl. Steineckes Zusammenstellung in Hoffmann: Nachtstücke. S. 1153f. Hier werden als prominente Kritiker der Erzählung auch Heine, Voß und der spätere Herausgeber der Hoffmann-Ausgabe von 1912, Georg Ellinger, genannt.

¹⁶³ Hoffmann: Nachtstücke. S. 769.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Ebd.

Thematik als auch auf die Machart ergibt, und er verwendet explizit die Bezeichnung „Märchen“, was, keineswegs neu in seinem Werk, einen deutlichen Bezugsrahmen des romantischen Märchens schafft, wie es auch bereits beim „Goldnen Topf“, beim „Klein Zaches“ u. a. der Fall war. Es ist insofern sehr deutlich, dass das Zurücktreten hinter einen Unterhaltungsanspruch ein reiner Bescheidenheitstopos der Zeit ist, allenfalls noch darauf verweisen möchte, dass Hoffmann das Theoretisieren über Erzähltexte ablehnte, dass aber damit keineswegs gesagt sein soll, dass die Texte Hoffmanns prinzipienlos und chaotisch gestaltet wären. Wo aber das Grundprinzip das der Verschmelzung ist, das bis zu neuen Höhepunkten getrieben wird, so erscheinen viele Aspekte so sehr miteinander verbunden, dass eine Auflösung schwer fällt. Es lässt sich für eine genauere Betrachtung des Textes natürlich den Spuren folgen, die Hoffmann selbst austreut: dem Gedanken an Callot, dem Capriccio, Gozzi, der tiefen philosophischen und doch lebensnahen Idee, der Rolle der Unterhaltung und dem Märchenbegriff. Diese Aspekte eröffnen jeweils sehr unterschiedliche Ebenen der Annäherung an den Text, die hier dem Spott Hoffmanns zum Trotz dennoch gewagt werden soll, ist doch nur *die* analytische Zergliederung als sinnlos und zweckverfehlend zu bezeichnen, die nach dem sucht, was nicht vorhanden ist oder die sich selbst zum Hauptzweck ernannt. Sinn der hiesigen Annäherung hingegen soll es sein, genau den poetologischen Fingerabdruck Hoffmanns, der sein Werk bestimmt, am Beispiel der sich auf den ersten Blick einem solchen Zugriff verweigernden Erzählung zu bestimmen. Dazu kann ebenfalls gehören, aufzudecken, an welchen Punkten es geradezu gewollt zu Hoffmanns Poetologie gehören könnte, sich dem analytischen Blick zu entziehen.

Die „Verkleidung“ der Identitäten: Theater, Maske und Rolle als Ausdruck des poetologischen Figurenstatus

In der „Prinzessin Brambilla“ dreht sich alles um eine verwirrende Suche zweier Figuren nach der Selbst- und nach der gegenseitigen Erkenntnis ihrer Identität durch das vom Ernst befreiende, also erlösende Lachen, das als Bild poetologisch für den Humor steht, der dem bisher in Hoffmanns Erzählungen vorherrschenden Prinzip der Fantasie als Schöpfungs- und auch als Lebensprinzip an die Seite gestellt wird. Diese Figuren sind der Schauspieler Giglio Fava und die Putzmacherin Giacinta Soardi. Schauplatz der Erzählung ist Rom zur Zeit des öffentlich auf den Straßen, namentlich dem Corso, stattfindenden Karnevals. Beide Figuren erleben im Laufe der Handlung eine Wandlung, die sie der jeweiligen Erkenntnis näher bringt und die von

Helferfiguren begleitet wird, wenngleich dies nicht immer auf den ersten Blick ersichtlich ist. Die Helferfiguren haben doppelte Identitäten, die einer mythenähnlichen Sphäre zuzuordnen sind, die der gesamten Handlung eingezogen ist. Anders als im „Goldnen Topf“, von dessen Handlung ein ähnliches Verfahren des Ineinanderschreibens zweier Sphären bekannt ist, das aber in der jeweiligen Zuordnung vergleichsweise leicht fällt, vermischen sich in dieser späten Erzählung unterschiedliche Ebenen auf das Unauflöslichste. Deutungen geraten daher meist zu einer einseitigen Entwirrung der Handlungsebenen. In diesem Fall soll sich die Beschreibung daher auf eine Akzentuierung einzelner Bereiche und ihre Verbindung untereinander beschränken.

Für die Prinzipien der gesamten Erzählung erscheint ein Blick auf die Eingangsszene bereits als Schlüssel, werden hier doch wesentliche Aspekte des die Erzählung insgesamt durchziehenden Spiels mit Identitäten, das als solches typisch für Hoffmanns Werk ist¹⁶⁶, bereits deutlich. Den Ausgangspunkt bildet ein Besuch des Schauspielers Giglio Fava bei seiner Liebsten, der Putzmacherin Giacinta Soardi. Von der ersten Begegnung an sind bei beiden Figuren sowohl ihr gegenwärtiger Zustand als auch die Welt ihrer Wünsche und Sehnsüchte erkennbar: Giacinta träumt, angesichts eines geheimnisvollen, vom Schneider Bescapi in Auftrag gegebenen prachtvollen Kleides davon, dass sie selbst es tragen und eine Prinzessin sein könne. Ihre offenbar natürliche Schönheit wird für Giglio besonders sichtbar, als sie sich auf das Betreiben der alten Beatrice in das offiziell nicht ihr gehörende Kleid hüllt. Da sie eigentlich aus armen Verhältnissen stammt, stellt das Tragen des Kleides eine erste „Verkleidung“ dar und ist ein erster Hinweis auf ihren Wunsch, aus der ihr angestammten Schicht bzw. Sphäre hervorzutreten. Zweitens verweist diese Gewandung bereits auf das die Erzählung insgesamt durchziehende Leitmotiv des Karnevals¹⁶⁷, dessen Zweck nicht allein die Feier und das Ausleben des Humors

¹⁶⁶ Doppelte Identitäten, die unterschiedlichen Sphären angehören sowie Doppelgänger finden sich zahlreich, z. B. in „Der golden Topf“, „Der Sandmann“, „Die Jesuiterkirche in G.“, „Die Elixiere des Teufels“.

¹⁶⁷ Auf das Motiv des Karnevals kann an dieser Stelle nicht ausführlich eingegangen werden. Es beschäftigen sich jedoch einige Arbeiten mit dem Bezug der Erzählung zu Goethes „Römisches Carnival“ und auch mit poetologischen Implikationen des Motivs: Kaiser, Gerhard R.: E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“ als Antwort auf Goethes „Römisches Carnival“. Eine Lektüre im Lichte Baudelaires. In: Italienbeziehungen des klassischen Weimar. Hrsg. von Klaus Manger. Tübingen 1997. S. 215-242.; Kremer, Detlef: Literarischer Karneval. Grotteske Motive in E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“. In: E.T.A. Hoffmann. Neue Wege der Forschung. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Darmstadt 2006. S. 171-191.; Lindner, Henriett: Die Poetik des Karnevals in E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“. In: Junge Germanisten aus Ungarn stellen sich vor. Hrsg. von Imre Szigeti. Frankfurt a. M. [u. a.] 2005. S. 67-82.; Hiepko, Andreas: Der Schwindel des Karnevals. Zu E.T.A. Hoffmanns Capriccio „Prinzessin Brambilla“. In: Schwindelerfahrungen. Zur

ist, sondern auch der des Spiels mit der eigenen und mit fremden Identitäten. Giacinta spürt also bereits in der Eingangsszene den Drang, aus ihrem bisherigen Dasein zu entkommen, ist sich der Verkleidung allerdings bewusst und weist insofern das Lob Giglios zurück, da sie glaubt, dieser schaue allein auf Äußerlichkeiten und erkenne sie in ihrem Dasein als einfach Putzmacherin weniger an. Giacinta wäre also gern eine Prinzessin, ist sich aber ihres Standes als Putzmacherin bewusst und will als solche in ihrem „wahren“ Wesen von Giglio anerkannt werden. Dessen Wahrnehmung reiner Äußerlichkeiten korrespondiert hingegen mit seinem eigenen auf Wirkung ausgerichteten Äußeren. Er wird vom Erzähler in dieser Eingangsszene als ein ärmlicher Schauspieler in der Sparte der Liebestragödie dargestellt. Seine Kleidung ist abgetragen, aber auffällig bunt und auf reine Wirkung nach außen ausgerichtet. Mehrfach wird innerhalb der Erzählung das Tragödienspiel als geschmacklos, aufgesetzt und in grotesker Weise übertrieben gekennzeichnet. Der Erzähler führt Giglio bereits ganz zu Anfang in ironischer Weise vor, als sei er selbst eine Zeichnung Callots:

Du kannst, vielgeliebter Leser, den jungen Menschen, während er so laut- und regungslos dasteht, mit Muße betrachten. Du wirst finden, daß er kaum vier bis fünf und zwanzig Jahre alt sein kann und dabei von ganz artigem hübschen Ansehen ist. Seltsam scheint wohl deshalb sein Anzug zu nennen, weil jedes Stück desselben an Farbe und Schnitt nicht zu tadeln ist, das Ganze aber durchaus nicht zusammenpassen will, sondern ein grell abstechendes Farbenspiel darbietet. Dabei wird, unerachtet alles sauber gehalten, doch eine gewisse Armseligkeit sichtbar; man merkt's der Spitzen-Krause an, daß zum Wechseln nur noch eine vorhanden, und den Federn, womit der schief auf den Kopf gedrückte Hut fantastisch geschmückt, daß sie mühsam mit Draht und Nadel zusammengehalten. Du gewahrst es wohl, geneigter Leser, der junge also gekleidete Mensch kann nichts anders sein, als ein etwas eitler Schauspieler, dessen Verdienste eben nicht zu hoch angeschlagen werden; und das ist er auch wirklich.¹⁶⁸

Bereits die äußere Erscheinung Giglios, wie der Erzähler sie präsentiert, weist auf eine nicht miteinander kompatible Durchmischung seiner Kleidung hin, die zwar das Gesamtbild eines Schauspielers ergibt, damit aber per Definition die berufsbedingte kurzfristige Übernahme der unterschiedlichsten Rollen impliziert. Diese banal wirkende Erkenntnis greift tiefer, als auf den ersten Blick erkennbar wird, zeigt sich doch, dass sich der Schauspieler Giglio in der falschen Rolle bewegt.

kulturhistorischen Diagnose eines vieldeutigen Symptoms. Hrsg. von Rolf-Peter Janz. Amsterdam [u. a.] 2003. S. 73-81.; Saße, Güner: Die Karnevalisierung der Wirklichkeit. Vom „chronischen Dualismus“ zur „Duplizität des irdischen Seins“ in Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“. In: E.T.A.-Hoffmann-Jahrbuch 9 (2001). S. 55-69. Goltz, Maren: Das Spiel mit den beiden Urdargeschichten. Das Capriccio „Prinzessin Brambilla“ und seine Bedeutung für E.T.A. Hoffmanns Verständnis von Karneval und Commedia dell'arte. In Maske und Kothurn 39 (1997/98). H. 3. S. 43-65.

¹⁶⁸ Hoffmann: Brambilla. S. 775.

Die „falsche“ Rolle besteht zum einen, wie sich zeigt, in der Identifikation mit dem Fach des Tragödienschauspiels, zum anderen aber auch in dem damit einhergehenden Rollenverständnis als ernsthafter Künstler. Nicht allein durch die geckenhafte, bunte Bekleidung wird dieser Irrtum als albern vorgeführt, sondern auch in den damit korrespondierenden und zum Teil grotesk anmutenden Szenen, in denen Giglio im Palast fälschlich für den bunten entflohenen Vogel gehalten und in einen Käfig gesperrt, er im Haus des Schneiders Bescapi fixiert und zur Ader gelassen wird oder er in einer ebenfalls überzeichneten Szene im Schwertkampf mit sich selbst sein verkleidetes Alter Ego zu erdolchen meint. Giglios Entwicklung ist insgesamt in Polaritäten angelegt: Er selbst identifiziert sich anfangs mit der Welt des Abbate Chiari und dem Fach des Tragödienschauspiels, wird aber in seiner Überzeugung von diesem Beruf und seiner eigenen Identität durch die Träume und Verheißungen der mythisch angelegten Brambilla-Figur erschüttert. Die Tragödienwelt als solche ist denn auch in jeder Hinsicht parodistisch als „falsche“, weil verkünstelte, nicht authentische Kunstwelt gekennzeichnet. Dies zeigt sich neben der Bekleidung Giglios am Impresario, dessen Interesse weniger einer qualitativ hochwertigen Kunst gilt, als vielmehr einer rentablen. Er lobt den in seinen Diensten stehenden und obendrein finanziell recht kurz gehaltenen Giglio genau so lange, wie dessen Vorstellungen ihm genügend Geld einspielen und entlässt ihn unter dem Vorwand der Unzuverlässigkeit, als sich mit der Pantomime mehr verdienen lässt. Die Tragödienkunst ist in dieser Darstellung eine unterhöhlte und austauschbare, die finanziellen Zwecken untergeordnet werden kann. Der Autor und damit eine Repräsentationsfigur der Tragödie ist Abbate Chiari, der offenbar vom Publikum gefeiert wird, sich aber nur dann mit seiner Kunst verstanden fühlt, wenn diese in möglichst pathetischer und gekünstelter Weise von Schauspielern auf der Bühne verkörpert wird. Er ist daher höchst interessiert an einer Einflussnahme auf Giglio Fava und dessen Spiel, das er für noch unausgereift, weil noch nicht künstlich genug, hält. Giglio identifiziert sich ursprünglich mit dem leidvollen und in der Darstellung innerhalb der Erzählung stets grotesk in Gestik, Mimik, Kostümierung und Sprechweise gezeigten Bild des liebeskrank leidenden Helden, wie Chiari ihn ohne größere Unterschiede in jedes seiner Stücke einschreibt. Erst die völlige Distanzierung von dieser Rolle lässt ihn sich und seine Geliebte vollständig erkennen. Das Tragödienschauspiel, das von Giglio bereits zu Beginn der Erzählung als sehr ernsthaftes Kunsthandwerk, das vielfältige Übersteigerungen und ein

größtmögliches Abweichen von natürlicher Sprechweise oder Haltung erfordert, dargestellt wird, erweist sich gerade darin, dass es weder dem Schauspieler noch dem Zuschauer auf Dauer Erfüllung verschaffen kann, als verkünstelte und damit unwahre, distanzierte Kunst. Von dieser erstarrten und lebensfernen Kunst muss eine Erlösung stattfinden. Die Suche danach ist sinnbildlich in die Identitätsverwirrung¹⁶⁹ Giglios und Giacintas gefasst und zusätzlich gekoppelt mit dem Mythos von der Urdarquelle. Was die eigentliche erlösende Kunst ist, das ist es, was Giglio erst herausfinden muss, ohne aber die ursprüngliche Frage zu kennen. Auf dem Weg dorthin erfolgen zahlreiche Hinweise darauf, was unter einer echten Kunst verstanden werden soll. Diese Hinweise allerdings führen für Giglio immer wieder zu verwirrenden Erlebnissen, einige erreichen wiederum gar nicht ihn, sondern ausschließlich den Leser, der von einer typisch hoffmannschen, das gesamte Geschehen überblickenden Erzählinstanz informiert wird. Die Sphären „falscher“ und „wahrer“ Kunst strukturieren die Erzählung und machen „Prinzessin Brambilla“ zu einem poetologisch selbstreflexiven Text. Vergleichbar mit dem „Goldenen Topf“ oder den „Serapionsbrüdern“ wird hier erzählerisch vorgeführt und umgesetzt, was gleichzeitig inhaltlich Gegenstand von Diskussionen und Handlungen wird. Hoffmanns Poetologie wird insofern durch die Erzählung nachvollzieh- und erfahrbar. Die Füllung der beiden Kunstbegriffe soll hier daher in deskriptiver Weise unternommen werden.

Humor als „echte“ Erlösungskunst

Strukturell sind die Figuren der Erzählung den beiden unterschiedlichen Sphären der Kunst zuzuordnen, je nachdem, in welchem Maße sie Anteil an der einen oder anderen haben, etwa indem sie in ihr eine konstituierende Funktion erfüllen oder in der Weise, in der sie die eine oder die andere Kunstsphäre bewerten. Der Maßstab des Impresario ist dabei insofern kein ernsthafter, als er nicht die Kunst in ihrem Wesen oder ihrer Machart beurteilt, sondern nur den finanziellen Aspekt bewertet. An ihm vollzieht sich eher eine Kritik an der Theaterpraxis der Zeit. Abbate Chiari aber repräsentiert die Tragödie und den verkünstelten Ernst. Giglio schwankt

¹⁶⁹ Zum Thema der Identitätsverwirrung äußern sich z. B. die folgenden Arbeiten: Zimmermann, Hans Dieter: „Der junge Mann leidet an chronischem Dualismus“. Zu E.T.A. Hoffmanns Capriccio „Prinzessin Brambilla“. In: E.T.A. Hoffmann. Sonderband Edition Text+Kritik. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1992. S. 97-111.; Bergengruen, Maximilian: Die heitere Therapie. Persönlichkeitsspaltung und Grotteske in E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“. In: Das Grotteske. Hrsg. von Martin Hedinger. Freiburg/Schweiz 2005. S. 119-142.

zwischen den Sphären hin und her, bis er sich und auch Giacinta als Brambilla in der erlösten Kunst wiederfinden kann. Der Ciarlatan/Celionati gehört innerhalb der mythischen Ebene der Urdarquelle eindeutig der erlösten Seite an und dient als ihr Bote und Beförderer von Giglios Selbsterkenntnis in der römischen Welt. Immer wieder bemüht er sich darum, Giglio den richtigen Weg zu weisen oder ihm Informationen zukommen zu lassen, die den Prozess seiner Selbsterkenntnis befördern helfen. Dies erklärt er Giglio auch immer wieder offen:

‘Doch, mein Sohn Giglio, du bedarfst in der Tat eines Vormundes, der dich auf den rechten Weg leitet, welcher zum Ziele führt’ – ‘Ich bin mündig’, sprach Giglio, ‘und bitte Euch, mein Herr Ciarlatano, mich getrost mir selbst zu überlassen.’ ‘Hoho’, erwiderte Celionati, ‘nur nicht so trotzig! Wie? wenn ich das Gute, Beste mit dir vor hätte, wenn ich dein höchstes Erdenglück wollte, wenn ich als Mittler stünde zwischen dir und der Prinzessin Brambilla?’¹⁷⁰

Dieser jedoch verkennt die angebotene Hilfe Celionatis ebenso wie seine eigene Rolle und Aufgabe. Celionatis Funktion in der Erzählung soll noch näher bestimmt werden, wenn hier von der Verknüpfung der römischen Erzählhandlung mit der mythischen Erzählhandlung die Rede sein soll. Er ist in ähnlicher Weise wie der Archivarius Lindhorst im „Goldenen Topf“ ein Vermittler zwischen zwei literarischen Sphären und tritt daher in einer Doppelidentität auf.¹⁷¹

Die letzte Szene, die Aufschluss über das Kunstverständnis der Erzählung gibt, ist die Gesprächsszene im Caffè Greco mit Celionati in seiner römischen Identität und den deutschen Künstlern. Die Szene ist eine Anspielung auf die zur Zeit der Romantik verbreitete Auffassung der italienischen Bildungsreise. Vielerorts herrschte die Vorstellung, dass sich eine künstlerische Ausbildung besonders durch das Studieren antiker römischer Statuen und italienischer Renaissancebilder vollenden lasse. Italienische Kunst und Kultur galten als vorbildhafte Inspiration. Ein Einflussfaktor, der zu diesem Bild führen konnte, mag insbesondere für die Orientierung an antiken Vorbildern die Bildungsreise Goethes nach Italien gewesen sein. Im Falle Hoffmanns, der sein Rom aber in die Zeit des florentinischen Hofes und der dortigen Theaterreformen verlegt, kann man davon ausgehen, dass er die zu seiner Zeit übliche Rezeptionsfolie nur als Anspielung nutzte. Um die bildende Kunst, soweit zeigt die Erzählung, geht es Hoffmann nicht, ebenso wenig, wie anzunehmen ist, dass sich sein Kunstverständnis allein mit Reflexen auf die Malerei oder Zeichenkunst erklären ließe. Sein Kunstgriff besteht einmal mehr in der

¹⁷⁰ Hoffmann: Brambilla. S. 807.

¹⁷¹ Auch das Prinzip der Dopplung wird noch eine große Rolle für die Erzählung spielen und gesondert erläutert werden.

Verknüpfung unterschiedlicher Kunstverständnisse.¹⁷² Das Zeichnerische versucht er auf sein literarische Darstellungstechnik anzuwenden, indem er Grotesken produziert, die, in diesem Fall, zwar vordergründig der Kritik an einer falschen Kunst dienen, in ihrer Machart aber vor allem eine Funktion erfüllen sollen: nämlich die, zu einem die Widersprüche einer wirklichen und einer poetischen Welt versöhnenden Lachen anzuregen. In der „Prinzessin Brambilla“ wählt Hoffmann als zentrale Kunstform das Theater. Dadurch, dass er aber das Theater mit dem Mythischen und das Mythische mit dem Leben verknüpft, geht es am ehesten um eine lebensnahe Kunst: die Kunst bildet das Leben nicht nur ab, sondern sie ist es. Das Finden der richtigen Rolle in der Erzählung zeugt einerseits vom Finden der richtigen Ausdrucksform, zweitens vom Finden der richtigen Haltung zur Kunst und drittens auch vom Finden der richtigen Lebenshaltung. Fällt alles zusammen, ereilt den Protagonisten sein erfülltes Schicksal in Gestalt eines märchenhaften Happy Ends – und als Märchen bezeichnet ja nicht nur Hoffmann im Vorwort die „Prinzessin Brambilla“, sondern so nennt sie auch der Erzähler metareflexiv innerhalb des Textes, wenn er zu Beginn des vierten Kapitels auf die große Nähe des Capriccios zum Märchen hinweist¹⁷³. Hier wird gleichzeitig die Verbindung von innerem Wesen der Menschen und Märchen hergestellt, indem der Geist des Menschen als das eigentliche Wunderbare, als ein Märchen in sich dargestellt wird, da er den reichsten Schatz wunderbarer Begebenheiten enthalte. Dieser Vergleich ist als Anspielung auf das im Menschen wirkende Prinzip der Fantasie und Einbildungskraft zu verstehen, das bereits seit den „Fantasiestücken“ für Hoffmanns Schaffensvorstellung zentral ist. Eine Ergänzung erfährt dieses Prinzip hier durch den Humor.

Die Funktion, die in diesem Kunstkonzept dem Humor zukommt, wird an verschiedenen Stellen der Erzählung implizit diskutiert, am deutlichsten allerdings im Caffè Greco, in dem überdies eine Gegenüberstellung italienischer mit deutscher Kunst und ihrem jeweiligen Wesen erfolgt. Der diskutierte Aspekt des Humors ist prägend für die gesamte poetologische Gestaltung der Erzählung und muss daher unbedingt als konstitutiv begriffen werden. Es finden sich in Hoffmanns früheren Erzählungen immer wieder, und besonders in Verbindung mit dem Prinzip des Grotesken, Verweise darauf, dass der Witz zu Hoffmanns Poetologie grundlegend

¹⁷² Zur intermedialen Technik Hoffmanns vgl. auch: Schmidt, Olaf: „Die Wundernadel des Meisters“. Zum Bild-Text-Verhältnis in E.T.A. Hoffmanns Capriccio „Prinzessin Brambilla“. In: E.T.A.-Hoffmann-Jahrbuch 7 (1999). S. 50-62.

¹⁷³ Vgl. Hoffmann: Brambilla. S. 829.

hinzugehört – so ist der Humor ja auch von zentraler Bedeutung für die gesellig-versöhnliche Atmosphäre des künstlerischen Austauschs in den „Serapionsbrüdern“ –, nirgends aber werden diese Begriffe so klar artikuliert und diskutiert, wie in der „Prinzessin Brambilla“. Die Erzählung sollte daher sowohl als eine Fortführung der poetologischen Prinzipien Hoffmanns verstanden werden als auch als ihre Verschärfung im Sinne einer deutlichen Akzentuierung. Maximilian Bergengruen weist in seiner Untersuchung des Prinzips der Groteske als psychologischen Faktors innerhalb der Erzählung¹⁷⁴ zwar kenntnisreich und plausibel darauf hin, dass die Erzählung mehr noch als durch eine immanent zu ermittelnde Poetologie durch Hoffmanns Auseinandersetzung mit der Reil'schen Curmethode strukturiert sei, sich daher als ein Kommentar des Autors zu gängigen psychologischen Heilverfahren seiner Zeit auseinandersetze. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass Hoffmanns Erzählung eine Modifizierung der Vorstellungen Reils sei, hingegen entgeht ihm, dass diese Lesart, so plausibel und fruchtbar sie ohne Frage sein mag, die spezifische Verknüpfung der psychologischen mit der künstlerischen Sphäre noch nicht zufriedenstellend erklärt. Zu eindeutig sind die Hinweise in der Erzählung auf eine poetologische Indienstnahme der psychologischen Vorgänge, als dass Bergengruens Annahme, die Erzählung diene vorwiegend der Vorführung einer psychologischen Heilungsgeschichte als Korrektiv oder Modifikation zu Reil, allein gültig sein könnte. Richtig ist, dass der Text auf diese Weise zwar auch einen Kommentar zu Reil darstellen kann, allein: es wäre für einen solchen kaum notwendig, auf derartig aufwändige Weise in die Form eines fiktionalen Textes gefasst zu werden. Die Demonstration einer eigenständigen Position zu gängigen wissenschaftlichen Theorien der Zeit wäre wohl in einem Essay in einer intellektuellen Fachzeitschrift eher am Platze gewesen. Die Beobachtung, Hoffmann stelle in der „Prinzessin Brambilla“ neue Überlegungen zu „Curmethode“ an, ist insofern zwar nicht falsch, müsste aber hinsichtlich ihrer Tauglichkeit, auch poetologische Inhalte zu transportieren, weiter hinterfragt werden. Wahrscheinlich ist nämlich, dass es Hoffmann nicht so sehr um die medizinische Diagnose und Heilung in einem außerliterarischen Sinne geht, sondern um eine Demonstration der Möglichkeiten von Kunst und um eine Darstellung seelischer Abgründe in Bezug zu ihr, aber auch, und dies akzentuiert Bergengruen nicht deutlich, mit ihren Mitteln.

¹⁷⁴ Bergengruen, Maximilian: Die heitere Therapie. Persönlichkeitsspaltung und Groteske in E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“. In: Das Groteske. Hrsg. von Martin Hedinger. Freiburg/Schweiz 2005. S. 119-142.

In diesem Kontext sind das Wesen und die Funktion der Kunst für die Erzählung besonders genau zu bestimmen. Innerhalb der Handlung findet sich die erste aufschlussreiche Diskussion zu dem Thema im Café im dritten Kapitel, in dem bezeichnenderweise erstmals sowohl eine in die kunsttheoretische Richtung weisende Diskussion, als auch die Erzählung von der Urdarquelle zu finden ist. Die Diskussion entfaltet nicht nur unterschiedliche Verständnisse der Begriffe „Ironie“ und „Humor“, sondern sie kontrastiert auch unterschiedliche nationale Varianten dieser Begriffe. Celionati und eine deutsche Künstlergruppe, die als in beständigem Diskurs stehend gekennzeichnet werden, sprechen über den römischen Karneval. Celionati erscheinen die deutschen Künstler, die sich für ihn durch gängige Stereotype auszeichnen, als unverständlich. Die Stereotype beziehen sich sowohl auf Äußerlichkeiten, also Aussehen und Benehmen, als auch auf ein inneres Verständnis. Herkunft und Haltung werden kausallogisch ineinander geschrieben und dem südlichen italienischen Wesen gegenübergestellt, eine Darstellungsweise, die einen leisen Nachklang der romantischen Sehnsucht nach dem Südlichen schafft. So wirft Celionati den Künstlern, die den römischen Karneval kritisieren, vor, lediglich keinen Sinn für ihn zu haben und sich ihm mit einer falschen Erwartungshaltung bzw. dem falschen Verständnis von „Spaß“ zu nähern:

‘Ihr Blondköpfe! – Ihr Blauaugen! Ihr jungen stolzen Leute, vor deren *Guten Abend, mein schönstes Kind!* Im dröhnenden Baß gesprochen, die keckste Dirne erschrickt, kann denn nun euer im ewigen Winterfrost erstarrtes Blut wohl auftauen in dem wilden Wehen der Tramontana, oder in der Glut eines Liebesliedes? Was prahlt ihr mit euer gewaltigen Lebenslust, euerm frischen Lebensmut, da ihr doch keinen Sinn in euch traget für den tollsten, spaßhaftesten Spaß alles Spaßes, wie ihn unser gesegnetes Carneval in der reichsten Fülle darbietet?’¹⁷⁵

Da sich die Erzählung Hoffmanns in erster Linie an ein deutsches Lesepublikum richtet, stellt sich die Anrede Celionatis als eine direkte humorvolle Anrede an die Leserschaft dar, zumal das Kapitel von ihr eröffnet wird. Die Kunstdiskussion, die sich anschließt, ist insofern auf mehreren Ebenen zu deuten. Innerhalb der römischen Handlung kommt ihr die Funktion eines direkten Kommentars der unterschiedlichen Auffassungen zu Ernst und Scherz in der Kunst zu. Da das Kapitel zudem aber auch die Erzählung von der Urdarquelle beinhaltet, in der es allegorisch für die Handlung ebenfalls um die Funktion des Scherzes bzw. des Lachens für das Königreich der Kunst/Poesie geht, ist die Diskussion aber ebenfalls ein auf Giglios Suche nach der richtigen Identität oder Kunstform zu beziehender Kommentar. Die Verwebung der

¹⁷⁵ Hoffmann: Brambilla. S. 812.

römischen Handlung mit der allegorischen wird innerhalb der Diskussion von Celionati mit den deutschen Künstlern auch dadurch unterstützt, dass Celionati seine römische Identität immer wieder als mögliche Täuschung beschreibt, genauso wie er die eigentliche römische Handlung als denkbare Illusion ausweist. Dies, zusammen genommen mit seiner Rolle als der Erzähler der mythenartigen Einsprengsel, eröffnet einerseits eine über das Wörtlich-Nehmen der römischen Handlung hinausgehende Perspektive auf die Erzählung, die sich in dieser Sichtweise im Ganzen als eine poetologische Allegorie lesen ließe. Allerdings stehen einer solchen Lesart sowohl die im gleichen Kapitel von den deutschen Künstlern geäußerte als auch Celionatis Perspektive auf den „Scherz“ und die „Ironie“ entgegen. Das Nebeneinander beider Lesarten eröffnet genau jene doppelte Wirklichkeitswahrnehmung, die man am ehesten als Hoffmanns Ironieprinzip bezeichnen könnte. Was nämlich Celionati von den deutschen Künstlern annimmt, ist, dass sie keinen Scherz oder Spaß als solchen gelten lassen, ohne eine sinnreiche Bedeutung für ihn finden zu müssen. Da ein solcher zweckautonomer Spaß der reinen, einer besonderen geistigen Unterfütterung nicht bedürftigen Unterhaltung dienen dürfte, wäre es also Celionati, der den Deutschen die Fähigkeit abspricht, sich durch einen einfachen für sich stehenden Spaß unterhalten zu lassen, nur so kann er sich die Kritik der deutschen Künstler sowohl am römischen Karneval und seinen Masken und Figuren sowie an der Theaterform der Pantomime erklären. Deren Position aber zeigt sich als deutlich differenzierter. Sie weisen die „Dummheit“ von sich, „die Ironie nur allegorisch gelten zu lassen“¹⁷⁶. Den Italienern sei zwar in größerem Ausmaße als den Deutschen die Fähigkeit zu eigen, den „reinen Scherz“¹⁷⁷ zu würdigen, gemeint ist hier der Scherz als Selbstzweck, dies aber bedeute keineswegs eine Humorlosigkeit der Deutschen. Die deutschen Künstler setzen hier die Begriffe „Scherz“ und „Ironie“ in eins. Der italienische Scherz wird von den deutschen Künstlern im Folgenden am Beispiel der römischen Karnevalsfiguren als eine unverständige, grobe und ungelenke Nachahmung eines Urscherzes gekennzeichnet. Im Gegensatz dazu verkörpere der deutsche Scherz dieses Urbild selbst; die Ausdrucksform des deutschen Scherzes sei nicht gewählt, sondern finde sich zwingend so von selbst „wie das in der Tiefe liegende Felsstück den darüber fortströmenden Bach zwingt, auf der Oberfläche kräuselnde Wellen zu schlagen.“¹⁷⁸ Der italienische Scherz wird

¹⁷⁶ Hoffmann: Brambilla. S. 813.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Ebd.

insofern als ein von außen konstruierter, der deutsche als ein von innen heraus entwickelter begriffen. Dazu passt die Ergänzung des deutschen Malers Franz Reinold, dass dem deutschen Scherz die „Gemütlichkeit“¹⁷⁹ eigen sei. Der Begriff verweist zu Hoffmanns Zeit (so findet man es z. B. im Wörterbuch der Grimms¹⁸⁰) ebenfalls auf eine dem Wesen, dem Gemüt immanente Qualität. Die innere Qualität des Scherzes ist daher aus deutscher Perspektive nicht, wie Celionati annimmt, die der Allegorisierung des Humorhaften, sondern umgekehrt, die einer Anbindung an verbindliche, im Wesen der Deutschen verankerten Eigenarten. Allerdings, so relativiert der Maler diese ja stark auf nationale Eigenarten verengte exklusive Perspektive, sei dieses innere Wesen auch Mitgliedern anderer Nationen nicht abzusprechen. Die Typisierung des deutschen Humorverständnisses zeigt insofern nur eine Tendenz auf; „die unsichtbare Kirche kenn[e] keinen Unterschied der Nationen, sie ha[be] ihre Glieder überall.“¹⁸¹ Dass die Wahl der Metapher Reinolds hier ausgerechnet auf die „Kirche“ fällt, ist gewiss kein Zufall, sondern eine Anspielung auf die frühromantische Kunstfrömmigkeit wie sie, wohlgermerkt besonders am Beispiel von Malern, in den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ von Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck programmatisch vorgeführt wird. Die Position Reinolds wird damit scheinbar in die Nähe frühromantischer Kunstauffassung gerückt. Sie suggeriert, dass Reinold den wahren Künstler als den priesterähnlichen Vermittler des in ihm angelegten Universalen begreift, womit allerdings auch die Gefährdung der individuellen Künstlerpersönlichkeit durch seine im Dienst an der Kunst geopfert Subjektivität bzw. Persönlichkeit als Anspielung mitschwingt. Dennoch bezieht sich Reinold an dieser Stelle immer noch auf das Wesen und Verständnis des Humors, das per Anspielung mit dem frühromantischen Kunstverständnis strukturell analogisiert wird. Einmal mehr erweist sich, dass die Erzählung dem Humor zentrale Bedeutung für die Kunst zuweist, ja sogar beide Begriffe in eins schreibt. Das in der Erzählung präsentierte Kunstverständnis verfolgt also einen ähnlichen Anspruch auf Absolutheit wie das frühromantische, ersetzt aber die dortige Vorstellung einer „sobria ebrietas“ durch den Humorbegriff. Reinold schließt nun bezeichnenderweise den Vertreter der mythischen Kunsterzählung, Celionati, in den Kreis der „unsichtbaren Kirche“ ein, was ihn so einerseits in die Nähe eines „deutschen

¹⁷⁹ Ebd. S. 814.

¹⁸⁰ Grimm: Wörterbuch. Bd. 5. Sp. 3334.

¹⁸¹ Ebd.

Kunstgemüts“ rückt und zu einem Versöhnungsangebot an Celionati führt. Als Differenz zwischen italienischem und deutschem Kunstverständnis bleibt dennoch der Vorwurf seitens des Malers bestehen, dass sowohl der Karneval als auch die Figuren der *Comedia d'ell Arte* bloße oberflächliche Abbildungen seien, die „mehr die verschiedenen äußern Erscheinungen in der menschlichen Natur, als die menschliche Natur selbst, oder kürzer und besser, mehr *die* Menschen, als *den* Menschen in Anspruch nehmen.“¹⁸²

Die Welt im Ungleichgewicht: Die Erzählung von der Urdarquelle

Es ist bezeichnend, dass Celionati die durch Reinold ausgedrückte Wertschätzung, er gehöre wohl der „unsichtbaren Kirche“ an, im Sinne einer Relativierung der Wirklichkeit von sich weist. Er reagiert auf das Lob mit dem Infragestellen des Wirklichkeitswissens der Maler, indem er eine Reihe von nach außerliterarischen Maßstab unrealistischen oder märchenhaften Alternativszenarien, in denen er sich genauso gut befinden könne wie im *Caffè Greco*, entwirft¹⁸³. Mit diesen Hinweisen deutet er einerseits bereits auf seine doppelte Identität hin und zeigt andererseits die Durchlässigkeit zwischen der römischen und der poetischen Sphäre auf: beide können hinsichtlich ihrer Gültigkeit hinterfragt werden und – dies erweist sich in der sich anschließenden mythischen Erzählung Celionatis – in beiden Sphären spiegelt sich eine ähnliche, nicht überbrückte Konfliktsituation, befindet sich die Welt im Ungleichgewicht. In der römischen Welt zeigt sich das Ungleichgewicht an der falschen und unerkannten Rollenverkleidung Giglios und letztlich auch Giacintas. In der mythischen zeigt sich ein ebenso bildhaftes Ungleichgewicht an den in ihren jeweiligen Gemütszuständen fixierten Figuren, dem melancholisch gezeichneten König Ophioch, der sich als korrespondierende Figur zum ernststen, pathetischen Liebestragödienhelden der römischen Welt denken lässt, und der vergeblich zu seiner Erlösung eingesetzten in einem spasmischen Lachen gefangenen Königin Liris, deren einzig lustvolle Tätigkeit im ständigen Filetmachen besteht. In ihr lässt sich das Pendant zu Giacinta, der Putzmacherin, erkennen. Innerhalb der Geschichte, deren Charakter bereits deshalb mythisch ist, weil sie in eine tiefvergangene Urzeit versetzt wird, in das Land Urdargarten, das als kulturlandschaftliche Idylle geschildert wird, regiert Ophioch. Er wird in der Erzählung mit allen Insignien eines frühromantischen Künstlergemüts ausgestattet:

¹⁸² Hoffmann: *Brambilla*. S. 814.

¹⁸³ Vgl. ebd. S. 815.

Es mochten wohl noch Anklänge aus jener wunderbaren Vorzeit der höchsten Lust, als die Natur dem Menschen, ihn als ihr liebstes Schoßkind hegen und pflegend, die unmittelbare Anschauung alles Seins und mit derselben das Verständnis des höchsten Ideals, der reinsten Harmonie verstattet, in König Ophiochs Seele widerhallen. Denn oft war es ihm, als sprächen holde Stimmen zu ihm im geheimnisvollen Rauschen des Waldes, im Geflüster der Büsche, der Quellen (...) und ihm schwoll die Brust vor glühender Sehnsucht.¹⁸⁴

Das bereits in der Frühromantik erkannte gefährliche Potenzial der romantischen Künstlerseele, die besonders anfällig für die dämonischen Kräfte der Selbstvernichtung und des Identitätsverlustes ist, wird hier nicht zum ersten Mal von Hoffmann aufgegriffen, denn weiter heißt es auf die Schilderung der poetischen Lust- und Sehnsuchterfahrung: „Aber dann ging alles unter in wirren wüsten Trümmern, mit eisigen Fittigen wehte ihn der finstere furchtbare Dämon an, der ihn mit der Mutter entzweit und er sah sich von ihr im Zorn hilflos verlassen.“¹⁸⁵ Der Dämon, der den Ich-Verlust des Königs/Künstlers markiert, wird von diesem psychologisch gewendet und in die Erfahrung des Mutterzwistes umgedeutet. Es handelt sich um die Auslagerung eines Persönlichkeitskonfliktes auf eine vermeintliche äußere Ursache – König Ophioch hält in der Folge die Stimme des Dämons für die der Mutter. Die Mutter wird zum eingebildeten Bild für die innere Gefährdung. Nicht die explizite Gleichheit der Figuren Ophioch und Giglio schafft ihre Verbindung, sondern die Parallelisierung ihrer „Fälle“: Giglio wird als Schauspieler und damit als der Kunst potenziell zugewandter Mensch beschrieben, Ophioch hat ein poetisches Gemüt und ist innerhalb der Erzählung „Prinzessin Brambilla“ selbst in der Poesie aufgehoben, wird seine Geschichte doch erzählt, ohne dass er in der römischen Handlung als Figur in Erscheinung träte. Im Falle der so gesehen fiktionalen Gestalt Ophiochs bestimmt sein Empfinden zugleich die Gesicke seines Landes, heißt es doch, dass sein melancholischer Zustand sich ansteckend auf Teile seiner Bevölkerung auswirkt. Gerät des Königs Gemüt aus dem Gleichgewicht, so gilt dies auch für den Zustand seines Landes. Im gleichen Maße, in dem er Heilung empfangen kann, kann auch sein Land genesen und sich wandeln. Das Ungleichgewicht seines inneren Zustandes findet daher seinen direkten Ausdruck im Ungleichgewicht seiner Welt. Die Verheiratung mit Liris, deren Inneres sich in einem Ophiochs Zustand entgegengesetzten Ungleichgewicht befindet, vermag den Zustand des Königs nicht auszugleichen, vielmehr verharren beide in einer erstarrten Fixierung. Erst die zufällige Begegnung Ophiochs mit dem Magus

¹⁸⁴ Hoffmann: Brambilla. S. 818.

¹⁸⁵ Ebd.

Hermod alias dem Zauberer Ruffiamonte, der mit allen Insignien eines mit der ursprünglichen allharmonischen poetischen Welt verbundenen Mittlers ausgestattet ist, führt den Beginn eines Wandels herbei. Der Wandel scheint allerdings keineswegs von König Ophiochs Handeln auszugehen, sein Bogenschuss, der Hermod erweckt hat, ist schlicht zur richtigen Zeit erfolgt. In dieser Anlage zeigt sich die Vorstellung eines deterministischen Handelns, auf das die Figuren selbst kaum Einfluss nehmen können. Wie stark der König auch nach seiner Begegnung mit dem Magus in seinem Verhalten irregeht und keineswegs einen eigenständigen Heilungsprozess einläutet, veranschaulicht sein Unverständnis gegenüber der Weissagung Hermods: „Der Gedanke zerstörte die Anschauung, aber dem Prisma des Krystalls, zu dem die feurige Flut im Vermählungs-Kampf mit dem feindlichen Gift gerann, entstrahlt die Anschauung neugeboren, selbst Fötus des Gedankens!“¹⁸⁶. Hermod geht es um die Vermittlung des wahren Kerns der Poesie, deren eigentliches Wesen, das besagt sein Ausspruch, ursprünglich in der Anschauung liegt. Der Gedanke, hier ein Sinnbild für den Prozess zunehmender Rationalisierung, hat ebendiese poetische Quelle versiegen lassen und den Menschen, das Kind der Poesie, nämlich stellvertretend für alle Menschen Ophioch, mit der Mutter entzweit. Indem nun Gedanke und Leidenschaft wieder versöhnt werden, kann die Anschauung erneut entstehen und zwar ihrerseits als Kind der nicht mehr intuitiven, sondern der bewusst gemachten Gefühlswahrnehmung. Die Versöhnung mit der Mutter liegt jedoch nicht in der Hand Ophiochs, wie sich erneut zeigt, denn, so Hermod, er muss „dreizehn mal dreizehn Monde“¹⁸⁷ auf dessen Rückkunft warten. Der König indessen begreift zwar die Wichtigkeit der an ihn ergangenen Botschaft, versteht aber ihren Sinn nicht, den er sich unter Zuhilfenahme des Hofastrologen deuten lassen will. Ophiochs Zustand verschlechtert sich in dem Bemühen, durch tiefe[s] Nachdenken“¹⁸⁸ den Sinn zu entschlüsseln, – ein Vorhaben, das daran scheitern muss, dass es die Tiefe des Unverständnisses Ophiochs (und damit der Menschen) offenbart, kann doch gerade der „Gedanke“ nicht zur poetischen Erleuchtung führen, sondern zerstört diese – und versetzt ihn, wie auch seine Gemahlin letztlich endgültig in einen „festen Todeschlaf“¹⁸⁹. Erst die Ankunft Hermods, die die Entstehung der Urdarquelle aus dem Kristall mit sich bringt, erweckt das Paar. Ihr Zustand der unbewussten

¹⁸⁶ Hoffmann: Brambilla. S. 821.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Ebd. S. 822.

¹⁸⁹ Ebd. S. 823.

Verhaftung in Melancholie oder krampfartigem Lachen löst sich aber erst, als beide in die Urdarquelle blicken, solcherart die verlorene Anschauung wiederbelebend und in der Erkenntnis ihrer Spiegelbilder, im Grunde also im Erblicken der Verkehrung der Welt und des eigenen Selbst, zu einer wahren Welt- und Selbsterkenntnis¹⁹⁰ gelangen. Der so errungene „Sieg innerer geistiger Kraft“¹⁹¹ und das sich anschließende wahre und erstmalige gegenseitige Erkennen äußert sich im „Lachen“ und in der gegenseitigen Liebe.

Übertragen auf die Poesie bedeutet die Versöhnungsszene strukturell eine Wiederherstellung des Kontaktes zu ihrem Wesen oder, wollte man in der Terminologie der Frühromantik bleiben, auf deren Vorstellungen die Urdar Erzählung anspielt, eine „re-ligio“. Der Zugang zu ihr kann allerdings nicht mehr idealtypisch durch die reine Anschauung erfolgen, nachdem Rationalisierungsprozesse diesen Weg versperrt haben, sondern muss ebendiese in den Prozess aufnehmen. Dies geschieht durch die gespiegelte, also doppelte Anschauung des Gedankens und die Erkenntnis seiner selbst, also eine Bewusstmachung der gedanklichen Prozesse. Hermod fasst dies in die Formel, dass „des Gedankens eigens Spiegelbild dem Gedanken selbst die Erkenntnis schafft, daß er *ist* und daß er in dem tiefsten reichsten Schacht, den ihm die mütterliche Königin geöffnet, als Herrscher gebietet, muß er auch als Vasall gehorchen“¹⁹². Ausdruck der erfolgreichen „re-ligio“ ist – und hier transzendiert Hoffmanns Poesieverständnis die Frühromantik spätestens – das befreite Lachen und damit also der Humor, der innerhalb der sonstigen Erzählung analogisiert ist mit dem Scherz und der Ironie. Letztere beinhaltet die doppelte Anschauung und Spiegelung bereits.

Ophiochs Welt ist von der römischen Welt geschieden, indem die sinnbildlich für die Poesie und die Entfremdung von ihr stehenden Figuren nicht in ihr vorkommen, verbunden aber dadurch, dass die Botenfigur Hermod in seiner Verkörperung als Ruffiamonte sich in ihr bewegt. Er ist in der römischen Welt der Freund des Ciarlatano bzw. Celionatis. Die das poetische oder mythische Reich verbindenden Figuren sind in der römischen Welt beide Geschichtenerzähler. Celionati erzählt den Malern die Geschichte Hermods, Ophiochs und Liris‘, der Magus erzählt im Palast den Hofdamen die Fortsetzung dieser Geschichte. Die unklare Trennung der poetischen und der wirklichen Sphäre zeigt sich exemplarisch in Celionatis

¹⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 825.

¹⁹¹ Ebd. S. 824.

¹⁹² Hoffmann: Brambilla. S. 825f.

beiläufiger Behauptung des wunderbaren Umstands, dass Ruffiamonte und er hunderte Jahre alt seien und Erlebnisse teilten, die in einer märchenhaften, den Gesetzen einer wirklichen Welt (auch der römischen) nicht entsprechenden, Zauberwelt stattfinden. Celionati markiert so den Anspruch der mythischen Sphäre auf Wahrhaftigkeit und Gültigkeit auch für das römische Geschehen. Diesem Anspruch lässt sich entnehmen, dass die poetischen Regeln der Selbsterkenntnis des Gedankens auch für die römische Welt gelten. Ein weiteres starkes Indiz dafür sind die rund um und im Palast Pistoja stattfindenden Ereignisse, die die Motive der mythischen Sphäre wiederaufgreifen. Es ist der Palast, in den der wundersame Zug während des Karnevals einzieht und es ist ebenso der Palast, in dem Giglio Ruffiamonte und den filetmachenden Feen begegnet, von ihnen für den Gelbschnabel gehalten und in den goldenen Käfig eingesperrt wird, nachdem er der Fortsetzung der mythischen Geschichte von der Urdarquelle, erzählt diesmal von Ruffiamonte, gelauscht hat. Die Sphären verbinden sich dadurch, dass sowohl Ruffiamonte, als auch die Feen, alias die Hofdamen, in der Erzählung Celionatis als Figuren erscheinen, sich nun aber vermeintlich an dem realen Ort Rom befinden. Die Erzählung Ruffiamontes beinhaltet wiederum ihn selbst und die Hofdamen ebenfalls als Figuren und erweist sich demnach als eine Selbsterzählung, die die mythische Vergangenheit mit der im Realitätsstatus unklaren römischen Gegenwart verbindet. Sie transportiert damit auch die im Mythos noch ausstehende Erlösungshoffnung in die Gegenwart Giglios, dessen Erkenntnis am Ende diese Hoffnung erfüllen kann. Giglio allerdings ist nicht in der Lage, seine eigene Rolle im Geschehen zu erkennen oder zu finden. Die für den Leser fortgesetzte Mythenerzählung Ruffiamontes ist die erste märchenartige Erzählung, die er neben der der Prinzessin Brambilla und deren Suche nach ihrem verlorenen Prinzen hört. Neben den märchenhaften Figuren im Palast Pistoja ist er in der Palastszene allerdings der einzige Hörer der Geschichte, was diese zu einer nur durch Erzähler und Leser bezeugten Wahrnehmung Giglios macht oder, in einer poetologischen Lesart Giglio zu einem Wandler zwischen mythischer und römischer Sphäre macht, ohne dass diesem dies bewusst wäre. Die Analogisierung von mythischer Handlung und römischer Handlung bietet für den Bewusstseinszustand des Schauspielers Erklärungsansätze.

Giglios Bewusstsein im Ungleichgewicht: auf der Suche nach der verlorenen Identität und Lebensaufgabe

Giglio schwankt von Beginn an zwischen Tragödie und Komödie als seiner Berufung und zwischen märchenhaft-mythischer und römischer Sphäre, die für ihn, ebenso wie zunehmend seine Identität, nicht mehr klar zu erkennen ist. Mit dem Schwanken zwischen den Sphären und Identitäten geht eine „Verkleidung“ in unterschiedliche Kostümierungen einher, ebenso wie ein Bezug entweder auf die rätselhafte Prinzessin Brambilla oder die Putzmacherin Giacinta Soardi. Der Identitätsverwirrung korrespondieren also Liebesverwirrung und äußere (Ver)kleidung. Giglios ursprüngliches Bewusstsein, ein begabter Tragödienschauspieler zu sein, korrespondiert dabei mit einer auf Äußerlichkeiten bezogenen Eitelkeit, die sich in besonders bunter, zierlicher Bekleidung wie der eines Theaterprinzen widerspiegelt. Mit der Rollenbekleidung geht eine Identifikation mit seiner jeweiligen Rolle als Held der Liebestragödie einher, die er eingangs aber noch als Rolle durchschaut. In dem Maße, in dem Giglio als Theaterschauspieler Giglio glaubt, Prinzessin Brambilla sei in ihn verliebt, nutzt er die Rollenkleidung, um äußerlich Eindruck zu schinden. So hört er beispielsweise nur partiell auf Celionatis Rat, sich auf dem Corso in besonders „abenteuerliche[], (...)abscheuliche[]“¹⁹³ Kleidung zu hüllen, und bleibt, was Hose, Strümpfe und Schuhe angeht, bei seiner Rollenkleidung, mit dem Argument, es wie ein Schauspieler eines Gozzi-Stückes halten zu wollen:

„Nachahmen will ich jenen Schauspieler, der, als er (...) im Gozzischen Stück das blaue Ungeheuer spielte, die zierlich gebaute Hand, die ihm die Natur verliehen, unter der bunten Tigerkatzenpfote hervorstrecken wußte und dadurch die Herzen der Damen schon vor seiner Verwandlung gewann!“¹⁹⁴

Giglio nimmt an, dass er nur in der angemessenen Bekleidung zu überzeugen vermag. Da diese für ihn jedoch eigentlich stets die der Rolle ist, also nicht tatsächlich ihn selbst repräsentiert, ist es auch stets nur die Rolle oder Täuschung, die die Außenwelt behandelt. In seinem Beruf angelegt ist bereits die Notwendigkeit der Identifikation mit unterschiedlichen Rollen zur Erzielung einer Wirkung beim Publikum. Diese aber fällt infolge der Verlagerung des eigenen Selbst in die Rolle, die er für Prinzessin Brambilla zu spielen versucht, auf ihn selbst zurück: Giglios Persönlichkeit verlagert sich, zunächst zeitweise, in die des Prinzen Chiapperi.

¹⁹³ Hoffmann: Brambilla. S. 787.

¹⁹⁴ Ebd. S. 788.

Dieser Prozess zeigt sich erneut in einer absichtsvollen Verkleidung. In dem Bemühen, der Prinzessin zu gefallen, kleidet sich Giglio als Theaterprinz und verliert gleichzeitig sein Bewusstsein dafür, dass der Prinz ursprünglich lediglich seine Theaterrolle in der Tragödie dargestellt hat. Seine Bewusstseinsverwirrung führt so weit, dass er schließlich tatsächlich glaubt, Chiapperi zu sein, von dem es in Celionatis ersten Ausführungen heißt, er sei der Geliebte Prinzessin Brambillas und sich selbst unter obskuren Umständen in Rom „abhanden gekommen“¹⁹⁵. Die Parallelität der Figuren Giglio und Chiapperi ist also in der Erzählung ebenfalls angelegt. Beide sind von sich selbst in einer Weise entfremdet, wie letztlich das Land Urdargarten und sein Herrscher der urzeitlichen Sphäre der Poesie. Ebenso wie es in der mythischen Erzählung um das richtige Erkennen des eigenen Selbst in der Quelle durch die bewusst reflektierte Anschauung geht, geht es für Giglio um das richtige Erkennen der eigenen Identität. Seine vorübergehende Identifikation mit dem Prinzen hingegen führt nicht zu diesem Ziel. Ebenso wie es in der mythischen Erzählung unmöglich ist, die reine Anschauung wieder zu etablieren, die ursprünglich die Verbindung von Mensch und reiner Poesie schaffen konnte, so ist es für Giglio unmöglich zu einer einsträngigen Identität zurückzukehren. Seine psychologische Zerrissenheit ist es, die die römische Handlung bestimmt und die sich in einem in der Maske gelebten Konkurrenzkampf ausweitet, den Celionati anstiftet, indem er Giglios Eifersucht auf den Prinzen (und umgekehrt Giacintas Eifersucht auf Brambilla) weckt. Stück für Stück leitet er den Selbsterkenntnisprozess Giglios (und auch den ihm korrespondierenden Selbsterkenntnisprozess Giacintas, der weniger ausführlich, aber doch parallel geschildert wird) ein, so scheint es, indem er ihn durch die unterschiedlichen Stationen seiner Zerrissenheit begleitet¹⁹⁶.

Der Giglio, der glaubt, dass die Prinzessin ihn liebe und versuche, auf unterschiedliche Weise mit ihm in Kontakt zu treten (z. B. indem sie ihm das Fortunatussäckchen heimlich zusteckt) ist eifersüchtig auf den Prinzen, muss sich aber gleichzeitig fragen, ob er nicht, wenn die Prinzessin doch ihm seine Gunst schenken will, dem Prinzen entspricht, mithin eben der Prinz ist, der sich selbst abhanden gekommen ist. Diese mehr erahnten als bewusst reflektierten Annahmen

¹⁹⁵ Vgl. Hoffmann: Brambilla. S. 783f.

¹⁹⁶ Vgl. hierzu auch Bergengruen. Dieser geht davon aus, dass Celionati in der Erzählung die Funktion eines psychologischen Heilers zukommt, der Giglio von Anfang an als Patienten betrachtet und behandelt habe. Für Bergengruen ist die „Prinzessin Brambilla“ die Geschichte einer psychologischen Heilung, die gleichzeitig Kommentar zu den medizinischen Vorstellungen Reils sein soll.

(immer dann, wenn Giglio sich an einer rationalisierten Erklärung der ihn verwirrenden Umstände versucht und das „tolle Zeug“ zu meiden oder zu sortieren versucht, scheitert er in einer Weise, die wieder an König Ophiochs Scheitern bei der gedanklichen Entschlüsselung der Weissagung Hermods erinnert) lassen Giglio letztlich in den Zustand verfallen, den Celionati als „chronischen Dualismus“ bezeichnet. Er meint die zunächst unbewusste Aufspaltung der Persönlichkeit Giglios in den Theaterschauspieler und in den Prinzen Chiapperi, die in verschiedenen Abstufungen in den Begegnungen der Karnevalsmasken zum Ausdruck kommt. Giglio kleidet sich zunächst nur halb als Maske der *Comedia d'ell arte*, nämlich als Brighello mit den Strümpfen und Schuhen des Theaterprinzen. In dieser Maske wird ihm von einem ebenso halben Pantalon auf dem Corso unterstellt, sich lediglich für den Prinzen Cornelio Chiapperi auszugeben, zudem sieht er die Prinzessin Brambilla nur als ein Trugbild aus einer Flasche, er kann sie nicht physisch fassen, also figürlich erkennen¹⁹⁷. Diese Bilder stehen für Giglios unzureichendes Bewusstsein, seine unzureichende Erkenntnis der eigenen Identität, die ihm gleichzeitig den Blick und die Erkenntnis seines Idealbilds in der Realität versperrt. Darüber hinaus zeigt sich an der Art der Verkleidung, welche der Theatersphären für die wirkliche Erkenntnis steht: Giglio wird in seiner halben Brighello-Maske bis genau zu dem Punkt als der Prinz Chiapperi von Pantalon erkannt, an dem er mit der Maskerade bricht. Die absonderliche Nase und Kopfbedeckung wird als Chiapperi erkannt, die Strümpfe und Schuhe des Theaterprinzen verraten aus Sicht Pantalons den Betrüger. Sowohl Pantalon als auch Pulcinell und Brighello stammen aus dem Personal der volkstümlichen *Comedia d'ell arte* und stehen insofern poetologisch für die heitere, wie der Karneval lebenszugewandte Kunst, der im Übrigen auch das literarische *Capriccio* zuzurechnen wäre. Der Prinz Chiapperi wird an dieser Stelle insofern der heiteren Kunst zugeordnet, mehr noch, er tritt stets in der Maske von *Comedia*-Figuren auf, während das Kostüm des tragischen Theaterprinzen Giglio das bunte, im ersten Kapitel geschilderte ist. Zur Verkleidung hingegen muss auch ein Bewusstsein für das eigene Ich hinzukommen: Als Giglio erstmals die vollständige Bekleidung Brighellas anlegt, ist es ihm zwar möglich, sein Traumbild, die Prinzessin Brambilla, im Karneval zu erblicken und mit ihr zu sprechen, da er sich aber in diesem

¹⁹⁷ Vgl. Hoffmann: *Brambilla*. S. 788f.

Augenblick immer noch als Giglio fühlt und Brambilla nur als Traumbild, nicht aber als Giacinta zu erkennen vermag, scheitert die Begegnung¹⁹⁸.

Zu einer vollständigen Aufspaltung des Inneren Giglios kommt es, als er sich einbildet, in voller Comedia-Maskerade tatsächlich der Prinz Chiapperi zu sein, ein Umstand, den der kommentierende Erzähler einer psychologischen Überreizung der Nerven zuschreibt: der nervlich Zerrüttete sieht sein Selbst durch eine außenstehende Figur verkörpert und steht so sich selbst, seinem Doppelgänger gegenüber. Im konkreten Fall fühlt sich Giglio, in dem Moment, in dem er sich als Chiapperi fühlt, durch sich selbst gehindert, Brambilla zu erfassen, ohne dass ihm deutlich wäre, was dies bedeutet. In der Tat ist es noch immer die Verunsicherung und mangelnde Erkenntnis über die eigene Identität und passende Rolle sowohl im Theater als auch im damit analogisierten Leben¹⁹⁹, die Giglio an einer Verbindung mit seinem Ideal hindert. Die mangels eigener Erkenntnis unüberbrückbare Konfliktlage zwischen Chiapperi und Giglio bzw. den unterschiedlichen Ich-Sphären Giglios äußert sich erstens im grotesken Tanz mit sich selbst, der von den Karnevalsteilnehmern mit „brüllende[m] Gelächter“²⁰⁰, im Gegensatz zum befreienden Lachen im Mythos, quittiert wird, zweitens in einer Verschärfung der inneren Konfliktlage, die äußerlich in das Bild der gegenseitigen Eifersucht der Herren aufeinander (also eigentlich auf sich selbst) gefasst ist und drittens im symbolhaften Kampf mit dem eigenen Selbst, der in dessen Erdolchung gipfelt²⁰¹. Auch weitere Kostümierungen als Chiapperi in Comedia-Maske führen, selbst dann, wenn sich Giglio tatsächlich als Chiapperi begreift, noch immer nicht zur Erlösung und Heilung seines Dualismus. Dies hat seine Ursache in einer Szene darin, dass Chiapperi/Giglio zu einer Erkenntnis seiner wahren Liebe noch immer unfähig ist und als Chiapperi irrtümlich eine Frauengestalt für Brambilla hält, die, so Celionati, in Wahrheit Giacinta sei, in einer anderen wiederum begegnen sich tatsächlich Giglio im Bewusstsein der Prinz Chiapperi zu sein und seinen Doppelgänger Giglio, den tragischen Theaterschauspieler, endgültig in einem Zweikampf besiegt zu haben, und Giacinta als Brambilla. Die Szene endet aber ebenfalls ohne die Zusammenführung als Paar und zwar, weil Chiapperi/Giglio

¹⁹⁸ S. ebd. S. 811ff.

¹⁹⁹ Theater und Welt werden in der Erzählung schließlich analogisiert. Auf der Bühne ist kondensiert sichtbar, was auch im wahren Leben gilt. S. Hoffmann: Brambilla, S. 910 u. 904: „in der kleinen Welt, das Theater genannt“, „es gaukeln froh der Phantasei Gestalten auf bunter Bühne klein zum Ei geründet; das ist die Welt (...)“

²⁰⁰ Ebd. S. 832.

²⁰¹ Hier ist allerdings zu bemerken, dass die „Erdolchung“ keine ernsthafte Gefährdung der Figur bedeutet, sondern scherzhaft gewandt ist. Anders als im Sandmann kommt hier niemand tatsächlich zu Schaden.

und Brambilla/Giacinta nicht imstande sind, ihre Rolle, sich und ihre gegenseitige Liebe zu erkennen. Erst in Chiapperis anschließender, mit allen pathetischen Zügen einer ritterlichen Liebesklage ausgestatteten Verzweiflungsrede, in der er sich Brambilla vollkommen anvertraut und ihre Liebe zum ausschließlichen Zweck seines Daseins erklärt und die schließlich auch zur förmlichen Vasallenschaft durch das Küssen des Samtpantoffels führt, erfüllt sich ein erster Teil der in der mythischen Weissagung geforderten Geschehnisse: Giglio/Chiapperi ordnet sich Brambilla ebenso unter, wie sich Ophioch als Repräsentant der Menschheit der Poesie, dort im Bild der Mutter, unterordnen muss²⁰². In dieser Geste erfüllt sich sowohl die Prophezeiung im Mythos (das Paar wird als Gelbschnabel mit Filetnetzen überspannt) als auch die Ordnung der Identitäten von Giglio und Giacinta, die letztlich in der gleichzeitigen, weil überlagerten Existenz von mythischer und römischer Existenz besteht. Die Erkenntnis dieser doppelten Seinsform in der römischen Handlung löst auch die Rätsel der mythischen auf: die Urdarquelle sprudelt erneut und Giglio und Giacinta erkennen sich selbst und einander im klaren Urdarsee, verfallen in das Lachen, in das bereits Ophioch und Liris in der analogen Situation des Mythos verfielen und beleben damit die Königin von Urdargarten, Mystilis, die für die poetische Kraft steht, wieder. Indem also Giglio in der römischen Welt seinen Dualismus erkennt und anerkennt, findet gleichzeitig die Befreiung der poetischen Kraft in der mythischen Welt statt. Beide Sphären verschmelzen und überlagern sich. Das Mittel der Erlösung ist die Verbindung von Fantasie und Humor in der Repräsentation durch das Theater der Comedia d'ell Arte. Da zugleich das Leben als Bühne, das Theater explizit als die Welt im Kleinen bezeichnet wird, ist die Verbindung von Leben und Kunst im Zusammenspiel mit Fantasie und Humor als die wahre Kunst zu bezeichnen, die die Erzählung präsentiert. Für die Poetologie Hoffmanns ist dies als grundsätzliche Vorstellung zu betrachten.

2.3.6 Poetologisches Gefüge von Sammlungen und später Erzählung

Die „Prinzessin Brambilla“ zeichnet sich durch ein Prinzip aus, das den Sammlungen erst ab den „Serapionsbrüdern“ entnommen werden kann: das der Versöhnung von Konflikten zwischen Künstlertum, Welt sowie innerer und äußerer Weltanschauung. Ist der Künstlerkonflikt in den „Fantasiestücken“ und den „Nachtstücken“ noch ein

²⁰² Vgl. Hoffmann: Brambilla. S. 825f.

unüberbrückbarer, der frühromantische Konstellationen überbietet und das Problem wahren Künstlertums als potenzielle Gefährdung des Künstler-Ichs z. T. grotesk oder in der Gestaltung brüchiger Wirklichkeitsebenen innerhalb der Erzählungen inszeniert, so ist die Darstellungsweise der „Prinzessin Brambilla“ inhaltlich unterschiedlich. Zwar sind die Muster der Sammlungen auch der späten Erzählung inhärent, existieren auch hier Doppelgänger, unterschiedliche Sphären einer idealen, realen und künstlerischen Wirklichkeit, doch gleichzeitig löst sich der Konflikt dieser Konstellationen im Medium des Theaters als Sinnbild der großen Welt versöhnlich auf. Das Mittel der gegenseitigen sphärischen Annäherung und künstlerischen Erkenntnis ist dabei der Humor, der sich im befreienden Gelächter über die künstlerische Selbstbespiegelung Bahn bricht. In dieser Hinsicht stellt die „Prinzessin Brambilla“ sowohl eine Fortschreibung als auch eine Überbietung der Sammlungen dar. Die Mittel der Darstellung, die Struktur der Erzählung, die Themenkreise und die Ausgestaltung der unterschiedlichen Wirklichkeitssphären, die in den Sammlungen so kennzeichnend für Hoffmanns Poetologie sind, setzen sich hier allerdings ungebrochen fort. Von einer poetologischen Identität des Werkes kann daher ausgegangen werden.

Teil III: Hoffmann im Urteil der englischen Kritik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die werkimmanente Analyse des poetologischen Gesamtgefüges von Hoffmanns Werk konnte deutlich machen, dass sich sowohl aus den kompositorischen Sammlungen als auch aus einzelnen Erzählungen ein Bild der Poetologie Hoffmanns gewinnen lässt, da Grundprinzipien dieser Poetologie in jeder Erzählung enthalten sind. Diesem Gesamtbild soll nun gegenübergestellt werden, welche Lücken in der englischen Rezeption entstehen, gerade weil die Werkrezeption nur unvollständig ausfällt. Gerade, was nicht rezipiert wird, führt zu literaturkritischen Einordnungen, die sich aus dieser Leerstelle ableiten lassen. Im Sinne einer interkulturellen Rezeptionsstudie, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, den kontextuellen Rahmen zu erschließen, in dem eine Rezeption steht, muss nicht nur die Reaktion auf ein Werk, sondern auch das Werk selbst zunächst grundsätzlich in den Blick genommen werden. So lässt sich bestimmen, in welchem Verhältnis Rezeption und Werk überhaupt stehen. Nach der Beschreibung und Einordnung des Werkes folgt nun die Darstellung und Analyse seiner Kritik im englischen Kontext.

3.1. Voraussetzungen einer Kritik an Hoffmann

Die Rezeption E. T. A. Hoffmanns in England ist bisher in einigen Einzelstudien, nie aber in ihrer Gesamtheit untersucht worden. Um dies sinnvoll leisten zu können, ist es notwendig, zuvor das Feld der Voraussetzungen zu beleuchten, auf das die Texte Hoffmanns trafen. Durch sie lassen sich wiederkehrende Deutungsmuster in Rezensionen und Werkcharakteristiken besser erkennen und verstehen bzw. als Teile größerer Diskurszusammenhänge identifizieren. Als relevante Faktoren müssen die bereits erläuterte Praxis der Übersetzung im 19. Jahrhundert, aber auch die konkrete Übersetzungslage des hoffmannschen Werks gelten. Diese soll hier vorgestellt werden. Dabei werden die Erzählungen und Erzählsammlungen in der chronologischen Folge ihres Erscheinens auf dem englischen Buchmarkt erfasst. Gleichzeitig werden, sofern ermittelbar, einige Informationen zu den Übersetzern vermittelt. Den Übersetzungen sind in einigen Fällen Vorworte beigegeben, die Aufschluss über die Haltung des jeweiligen Übersetzers zum Text und zur Praxis der Übersetzung geben. Sie sind als ein weiteres, meist wertendes Rezeptionszeugnis zu verstehen, da sie Einordnungen Hoffmanns und Beurteilungen seines Stils und seiner

Themen enthalten. In der Forschung sind Vorworte dieser Art nur sehr selten erwähnt. Diese Studie rückt sie in den Fokus, weil sie ein wichtiges Zeugnis nicht nur für die Rezeption Hoffmanns, sondern auch für den kulturellen Kontext, die englischen Denkweisen im Umgang mit deutscher Literatur sind.

Die reine Quantität der Übersetzungen hoffmannscher Texte spricht nicht eben für einen besonderen kommerziellen Erfolg des Autors in Großbritannien: Zwischen den Jahren 1820 und 1860 lassen sich dort mit Hilfe der digitalisierten Datenbanken der British Library, Gödeke und den Bibliographien von Morgan und von Stockley²⁰³ dreizehn übersetzte Werke Hoffmanns ausmachen – also ein eher geringer Bestand. Die Übersetzungen seien hier aber dennoch erwähnt, weil auch die Auswahl der Erzählungen Aufschluss darüber geben kann, welche Texte von den Übersetzern als besonders ansprechend für Großbritannien eingeschätzt wurden. Zudem bezieht sich die hier untersuchte Wirkung Hoffmanns, die die Texte entfalten, größtenteils auf ebendiese Übersetzungen.

3.1.1. Die früheste Übersetzung: „The Devil’s Elixir“ von 1824

Der erste belegbare Text stammt nicht aus einer der drei großen Erzählsammlungen Hoffmanns, sondern ist sein Roman „Die Elixiere des Teufels“, der in Deutschland 1815/16 erschien. Die englische Übersetzung ist aus dem Jahr 1824, trägt den Titel „The Devil’s Elixir“, wurde beim Verlag „Blackwood and Cadell“ publiziert und von Robert Pierce Gillies angefertigt. Auf den ersten Blick fällt auf, dass offenbar ein Roman, keine Erzählung, als besonders geeignet für den englischen Markt eingestuft wurde, was wohl auch daran liegen kann, dass sich der Roman aus englischer Sicht gut in die dort bereits etablierte, wenn nicht gar zu diesem Zeitpunkt bereits wieder verflachende Tradition der „gothic novel“ einfügte. Der Roman wurde in die Nähe des bereits bekannten englischen Romans „The Monk“ von Matthew Gregory Lewis gerückt, was sich bis heute auch in der Forschung widerspiegelt, auch wenn inzwischen weitaus mehr Rezeptionsfolien Hoffmanns für diesen Text freigelegt wurden. Entscheidend für die Aufnahme des Textes ins englische Verlagsprogramm

²⁰³ Gödeke, Karl: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. Bd. 8: Vom Weltfrieden bis zur Französischen Revolution 1830. 2., ganz neu bearb. Auflage, fortgef. von Edmund Goetze. Berlin 1905.

Morgan, Bayard Quincy: A Critical Bibliography of German Literature in English Translation (1481-1927). Stanford University (CA)/ London 1938.

Morgan, Bayard Quincy u. a.: German Literature in British Magazines (1750-1860). Madison 1949.

Stockley, Violet A.: German Literature as Known in England (1750-1830). London 1929.

ist wohl die Erkenntnis der Zugehörigkeit zum Genre der „gothic novel“, insbesondere des paradoxen Umstands, dass das Genre europaweit als traditionell englisches betrachtet wurde und wird, während es in England das Genre mit dem Hauch des „german horror“ oder „german terror“ ist, wie noch gezeigt werden soll. Hoffmann wird in der Konsequenz (der, dass sein erster, dem englischen Publikum bekannter Text „die Elixiere“ ist) bis in die 30er Jahre hinein in Verbindung mit diesem Genre gesehen, auch wenn es sich bei anderen Werken nicht im engeren Sinne um „gothic novels“ handelt.

3.1.2. Weitere Übersetzungen der 1820er Jahre

Grundlegende Tendenzen im Überblick

Die Tendenz der Kontextualisierung hoffmannscher Texte setzt sich in den 1820er Jahren weiter fort²⁰⁴, hier aber häufig in Gestalt der Einbettung der Übersetzungen von Erzählungen in größere Sammlungen deutscher romantischer Erzählungen. Zu nennen sind hier die alle im Jahr 1826 erschienenen Beispiele: Gillies' „German Tales“²⁰⁵, George Soanes „Specimens of German Romance“²⁰⁶²⁰⁷ sowie Richard Holcrafts „Tales of Humour and Romance selected from Popular German Writers“²⁰⁸. 1827 erscheint zudem Carlyles „German Romance“²⁰⁹.

Es seien hier kurz die Übersetzer und ihre Position im literarischen Feld der Zeit vorgestellt und ein Überblick über die in den Sammlungen enthaltenen Werke gegeben. Dabei werden an dieser Stelle die großen Denklinien herausgearbeitet, die sich insgesamt für die Übersetzungen und ihre Vorworte ausmachen lassen. In den dann folgenden Einzelvorstellungen erfolgt die Darstellung der einzelnen konkreten Position. Dabei ist es für eine Einschätzung der Wahrnehmung der Hoffmann-Texte

²⁰⁴ Zur Lage der Übersetzungen deutscher Erzählungen in England in den 1820er Jahren im Allgemeinen siehe Batt, Max: The German Story in England about 1826. In: *Modern Philology*. 5 (1907). H. 2. S. 169-176. Batts Artikel ist zwar methodisch als veraltet zu bezeichnen, er liefert aber genaue Vorstellungen zu Übersetzungssammlungen und Übersetzern der 1820er Jahre, die sich in dieser Form nirgends zusammengestellt finden.

²⁰⁵ Gillies, Robert Pierce: *German Stories. Selected from the Works of Hoffmann, de La Motte Fouqué, Pichler, Kruse and other.* In three volumes. Edinburgh 1826.

²⁰⁶ Soane, George: *Specimens of German Romance. Selected and Translated from Various Authors by George Soane.* In three volumes. London 1826.

²⁰⁷ George Soane (1790-1860) war ein britischer Autor, Dramatiker und Übersetzer aus dem Deutschen, Französischen und Italienischen.

²⁰⁸ Holcraft, Richard: *Tales of Humour and Romance. Selected from Popular German Writers and Translated by Richard Holcraft.* London 1826.

²⁰⁹ Carlyle, Thomas: *German Romance. Specimens of its chief authors. With biographical and critical notes. By the translator of Wilhelm Meister, and the author of the life of Schiller.* In four volumes. Vol. II. Containing Tieck and Hoffmann. Edinburgh 1827.

sinnvoll, auch die literarischen Werke zu erwähnen, denen Hoffmann per Sammlungskontext zugeordnet wird, da sich so ein Gesamtbild des Eindrucks ergibt, unter dem englische Leser und Kritiker Hoffmann wahrgenommen haben können. Die Auswertung der Übersetzervorworte zeigt, dass um die Methode und den Zweck von Übersetzungen eine rege Diskussion herrscht, die sich um die Frage nach dem Umgang mit dem der eigenen Kultur nicht Zugehörigen dreht. Es existieren zwei Pole: eine Position votiert für die Integration der fremd wirkenden Texte in die eigene Kultur. Diese Position zieht ein weniger texttreues Übersetzungsverständnis nach sich, bei dem es nicht Ziel ist, das Fremde möglichst genau in der eigenen Sprache nachzubilden und einen Eindruck aller, auch fremden, Textcharakteristika zu schaffen, sondern darum, das Fremde möglichst als vertraut darzustellen. Dies schließt neben der Übertragung des deutschen Textes ins Englische auch ein, dass Kürzungen oder Abänderungen des Textes in großem Umfang erlaubt und erwünscht sind. Die Kleidung des Fremden in das Gewand des Eigenen wird so als wünschenswerter Integrationsprozess verstanden, bei dem eher als ein kultureller Austausch eine kulturelle Vereinnahmung in Gestalt einer unter Umständen auch das Original von sich entfremdenden Anpassung an das Eigene stattfindet. Dabei spielen auch kommerzielle Interessen eine Rolle; insbesondere die Annahme, dass ein Lesepublikum vor allem daran interessiert ist, das Eigene auch in fremden Texten wiederzufinden, so dass es auf eine der eignen Kultur angepasste Textversion besser reagiere als auf das Fremde und damit womöglich Unverständliche. Die zweite Position vertritt eher eine werktreuere Übersetzungsauffassung. Hier geht es darum, das Fremde in seinen Eigenheiten möglichst so exakt wie möglich, d. h. wortgetreu, stilabbildend und ohne Kürzungen oder andere Texteingriffe, nachzubilden, um das Fremde dem Eigenen vorzustellen. Es zeigt sich allerdings in den Sammlungen, in denen dieses Verfahren praktiziert wird, die Tendenz, die auf sprachlich-literarischer Ebene bestehende Werktreue und den daraus möglicherweise resultierenden Effekt der Fremdheit abzufedern oder das Verfahren auf unterschiedliche Weise zu rechtfertigen. So ist eine immer wieder anklingende Möglichkeit die der Abwertung des Fremden durch Selbstüberhebung der eigenen kulturellen, in diesem Fall, speziell literarischen Entwicklung. Es findet sich nahezu topologisch die Vorstellung der gutmütig auf die noch in den Kinderschuhen steckende deutsche Erzählkultur herabblickenden englischen Hochkultur, die als die überlegene die durchaus nicht talentlosen Bestrebungen des begabten deutschen Volkes zu würdigen, mithin also

auch deren Texte zur Kenntnis zu nehmen habe. Innerhalb dieser Sichtweise gibt es vermehrt Hinweise auf die so ganz andere deutsche, gemütvolle Seele, die sich auch in der Sprache niederschlägt. Gerade die Sprache und der deutsche Stil bzw. die deutschen Stile werden in der Folge als besonders ausdrucksbegabt und befähigt, komplexe innere Prozesse zu schildern, lobend hervorgehoben. Die Qualität der Texte insgesamt findet man hingegen im Gegensatz dazu häufig bemängelt, dort greift dann erneut die Darstellung der deutschen Literatur als eine noch stark entwicklungsfähige, die sich auf grobe Skizzen verlege und noch zu sehr mit bunt übertriebenen Ausstattungen der Handlung und Erzählkulisse arbeite. Diese Vorstellung wird häufig in die Metapher der mit Wachsmalstiften breite Striche auf Papier bringenden Kinder gefasst. Die Begründungen, die die Übersetzer für die Auswahl gerade der Texte liefern, die sie im eigenen Vorwort auch selbst hinsichtlich ihrer Qualität kritisieren, verraten einerseits kommerzielle Interessen, andererseits verweisen sie auch auf einen weiteren Diskurs, der für den englischen Raum im Vergleich zum deutschen meist als weniger dominant dargestellt wird: Es geht um die Frage nach der Funktion von Literatur und dem sich daraus ableitenden weiteren Bewertungsmaßstab für literarische Texte, also um die Frage, inwiefern ein stilistisch und inhaltlich hochwertiger Text auch daran gemessen werden kann, ob er die traditionellen Funktionen des „prodesse et delectare“ erfüllt oder nicht. Es zeichnet sich hier ebenso wie in Deutschland die Wahrnehmung ab, dass die textuelle Funktion „Unterhaltung“, die Heydebrand und Winko als heteronom-ästhetisches Kriterium bezeichnen würden, mit weniger hochwertiger Literatur korreliert, während die Belehrungs- oder Erbauungsfunktion offenbar eher im Zusammenhang mit der Bewertung der Texte als qualitativ hochwertig steht. Die Auswahl der Texte seitens der Übersetzer und deren Einordnung der Texte als eher unterhaltsam oder eben als belehrend verweist daher zum einen sicher auf die intendierte Zielgruppe der Erzählensammlungen, zum anderen verbirgt sich aber bereits in der Einordnung der deutschen Texte in die oben genannten Kategorien ein wertendes Qualitätsurteil. Die Tendenz der Sammlungen ist insgesamt, deutsche Kurzprosa als unterhaltsam zu beschreiben, wobei häufig ihr Potenzial, bei Überarbeitung eine höhere Qualitätsstufe zu erreichen, betont wird. Natürlich variiert das Urteil graduell für einzelne Autoren und Texte, weshalb hier alle Sammlungen und Vorworte noch einmal im Einzelnen – bisher existieren in der Forschung beinahe gar keine Auswertungen – vorgestellt werden sollen. Es sei aber bereits an dieser Stelle

erwähnt, dass einzig Thomas Carlyles Sammlungsvorwort aus den hier bisher dargestellten Überlegungen der Übersetzer zum Fremden und Eigenen herausfällt, da er sich für ein neugieriges Nebeneinander der Kulturen ausspricht, in dessen Vergleich sich zwar Unterschiede, aber auch historisch bedingte natürliche Gemeinsamkeiten erkennen und zeigen ließen. Diese Art der kulturellen Koexistenz erfordere aber für ein gemeinsames Kennenlernen eindeutig den Erwerb der Fremdsprache. Diese Ansicht zieht die Übersetzbarkeit des Fremden in Zweifel und weist die Sammlung als solche nur als eine Art ersten neugierig machenden Einstieg in die fremde Kultur aus.

Robert Pierce Gillies: German Tales

Die erste, Hoffmann-Erzählungen enthaltende Sammlung deutschsprachiger Texte in den 1820er Jahren stammt von Robert Pierce Gillies. Nach allem, was über ihn bekannt ist, steht er in direktem, freundschaftlichen Kontakt mit Sir Walter Scott und ebenso mit James Hogg, einem in seinen frühen Schaffensjahren von Scott protegierten Schriftsteller und Herausgeber, der innerhalb der intellektuellen Zeitschriftenkultur besonders durch seine Verfasserschaft im „Blackwood’s Magazine“ bekannt war. Gillies zeichnete sich durch seine zahlreichen Übersetzungen deutscher Texte aus und ist neben der frühen Übersetzung der „Elixiere“ einer der ersten, der deutsche Erzählungen einem englischen Publikum per Sammlung bekannt machen will. In seinen drei Bände umfassenden „German Tales“, Untertitel „Selected from the Works of Hoffmann, De La Motte-Fouqué, Pichler, Kruse, and others“, sind folgende Erzählungen enthalten:

Volume 1: „Mademoiselle de Scuderi“ (E. T. A. Hoffmann), „Scharfenstein Castle“ (Baroness de la Motte-Fouqué), „The Sisters“ (from a Ghost-book in Rudolstadt 1817);

Volume 2: „Rolandsitten or the Deed of Entail“ („Das Majorat“ von E. T. A. Hoffmann), „George Selding“ (Caroline Pichler), „The Siege of Antwerp“ (Autorschaft nicht zu klären);

Volume 3: „The first of May, or Walburga’s Night“ (Karoline Pichler), „Oath and Conscience“ („Eid und Gewissen“ von Lauritz Kruse), „The Spectre Bride“ (from a Ghost-book in Rudolstadt 1817), „The Crystal Dagger“ (Lauritz Kruse), „The Warning“ (from a Ghost-book in Rudolstadt 1817).

Es fällt schnell auf, dass die Auswahl der Texte nicht unbedingt der ihrer Bekanntheit im eigenen Land entspricht, sondern sehr abhängig von der Auswahl durch den Übersetzer ist. Dieser, Gillies, rechtfertigt sich denn auch in einer Kurzzvorstellung der Werke für seine Auswahl bzw. er benennt die Charakteristika der Texte, die er für besonders gelungen hält, i. e. für gewinnbringend in der Lektüre seiner englischsprachigen Zeitgenossen und äußert sich zudem zum Übersetzen und zur Mode der deutschen Geschichten in England an sich. Zwar mildert Gillies rhetorisch die Bedeutung seines kurzen Vorworts ab, indem er darauf verweist, dass die Auswahl nur ein kleiner Teil des von ihm übersetzten und zum Teil in „Blackwood’s Magazine“ veröffentlichten Œuvres sei – es handelt sich also um einen rhetorischen Trick zur Zurschaustellung des massiven Umfangs seiner eigenen Tätigkeit und Bedeutung –, insgesamt aber liefert er doch einen kleinen Einblick in Kriterien seiner Auswahl. Das eine ist wohl das bereits angeklungene Merkmal der Mode deutscher Texte im Englischen. Wo mit einem Publikum gerechnet werden kann, werden der Verleger und auch der Übersetzer nicht zögern, auch im 19. Jahrhundert nicht, das Publikumsinteresse zu befriedigen. Ein anderes über das Interesse am Austausch mit dem „Kontinent“ hinausgehende Motiv für Gillies Verbreitungswillen ist die Vielfalt der deutsche Schreibweisen und Stile, die er in seinem Land bisher unzureichend gewürdigt bzw. als „*the German school*“ verkürzt dargestellt findet, und die er, ebenso wie die als Bildungssprache („*language which hitherto rarely formed a branch of what is called liberal education*“) eher verschmähte Sprache Deutsch stärker bekannt machen will (obwohl sich natürlich fragen ließe, weshalb er sie dann übersetzt und nicht lehrt)²¹⁰. Aus dem erstarkten Interesse an der Diversität deutscher Erzählungen entnimmt Gillies, dass nun deutsche Texte ohne größere Veränderungen ins Englische übertragen werden können, so wie in einer früheren Mode die zahlreichen italienischen Texte, die man in England lesen wollte. Diese Vorstellung der unveränderten Übersetzung offenbart, dass er der Ansicht anhängt, Originale sollten auch in ihrer übersetzten Version immer noch den Charakter des Anderen, Fremden abbilden. Er plädiert eben nicht mehr für eine einbürgernde Übersetzungsmethode, die die fremden Originale als Produktionen der eigenen Kultur erscheinen lassen wollen und sie dabei sehr stark modifizieren. Stattdessen sollen die Texte aus dem anderen Kultur- und Sprachraum gerade die Eigenarten des Fremden an das Publikum vermitteln und diesem so einen

²¹⁰ Vgl. Gillies. *German Stories*. S. vi.

Eindruck von der fremden Nation verschaffen. Dieses Vorhaben Gillies' erweist sich allerdings zu diesem Zeitpunkt ganz offensichtlich noch als rechtfertigungsbedürftig, weshalb er einen besonders starken Akzent darauf legt, seiner Leserschaft die Kriterien für die Auswahl der konkreten Texte auseinanderzusetzen und darüber hinaus sogar zu begründen, aus welchen Gründen er die jeweiligen Texte für besonders gewinnbringend für ein englisches Lesepublikum hält. Diese Rechtfertigungsversuche stehen einerseits unter dem Vorzeichen der möglichen Kritik an der Übersetzungsmethode. Wie bereits in Schleiermachers Ausführungen deutlich wurde, sind die Diskussionen um ein neues Übersetzungsverständnis deutlich von Befürchtungen gegenüber einem durch verfremdendes Übersetzen herbeigeführten Sprach- und Kulturverfall der eigenen Nation gekennzeichnet. Andererseits kommt der Anspruch, dem Fremden etwas Bereicherndes entnehmen zu können, das der eigenen Kultur bisher fehlte, dem Eingeständnis nahe, die eigene Kultur sei unvollständig oder gar unterlegen. Dem begegnet Gillies, indem er einzelne Erzählungen vermeintlich nur deshalb vorstellt, weil sie trotz allem deutschen Schöpfungspotenzial auch in ihren Defiziten auffielen. Diese Hintergründe bedeuten für die Übersetzungen und ihre Qualität, dass sie in der Beurteilung vollkommen abhängig von den jeweiligen vom individuellen Übersetzer angelegten Maßstäben und Kriterien bzw. seinen Vorstellungen von der Version des Textes, wie er sie schaffen wollte, ist.²¹¹ Systematisch zeigt sich dennoch bei Gillies, dass es ihm auf möglichst getreue Übersetzungen ankommt, denen der Leser die vielfältigen Stile im Deutschen ansehen kann, er offenbart also ein stärker der Werktreue verpflichtetes Übersetzungsverständnis.

Ein weiterer selbstformulierter Anspruch Gillies' ist es, dem englischen Publikum möglichst noch unbekannte, neue Erzählungen zu präsentieren. Dies geschieht mitunter durch den Vergleich der präsentierten Erzählungen mit bereits etablierten oder beliebten englischen Originalen, in deren Nähe er die deutschen Texte rückt. Zu Hoffmanns Texten äußert er sich separat; so sei das „Fräulein von Scuderi“ eine der wenigen Erzählungen des Autors, die eine stärker historische Fokussierung des Plots beinhalte und sich daher stark von seinen sonstigen Erzählungen abhebe: „The first narrative [„Das Fräulein von Scuderi“; R. B.] (...) is one of the few examples afforded by Hoffmann of a plain historical style, in opposition to the wildness and

²¹¹ Das Gebiet der Übersetzungstheorie im 19. Jahrhundert ist bereits breit erforscht. Es kann an dieser Stelle nicht weiter auf Details dieses ganz eigenständigen Forschungszweiges eingegangen werden, da dies viel zu weit von den eigentlichen Schwerpunkten dieser Arbeit fortführen würde.

bizzarerie in which he usually indulged.“²¹² „Rolandsitten“ („Das Majorat“) wird in seiner Qualität insofern abgewertet, als Gillies es als einen Text bezeichnet, der sehr rasch und hastig verfasst worden sei. Dennoch habe er das Potenzial, nach sorgfältiger Restrukturierung mindestens drei weitere Erzählungen guter Qualität zu ergeben.

Die übrigen Texte, auf die hier nicht detailliert eingegangen werden soll, werden zum Teil kontextualisiert, indem darauf verwiesen wird, dass es bereits (und hier legt Gillies nahe, schlechtere) Versionen von ihnen in Zeitschriften gegeben habe oder, indem das ursprüngliche Erscheinungsjahr und in einigen Fällen der Autor klar benannt wird. Besonders hervor hebt der Übersetzer das Talent Lauritz Kruses aus Kopenhagen²¹³ (er schrieb aber zum Teil ebenfalls in deutscher Sprache und residierte immer wieder jahrelang in Deutschland, insbesondere in Hamburg), obwohl er auch betont, dass die hier ausgewählten Werke eher weniger bedeutsam seien. Die Geschichten, die auf Geistererzählungen einer womöglich realen Quelle basieren, rückt er in die Nähe von Matthew Gregory Lewis, der der einzig Meisterhafte bei der Adaption solcher Fundstücke in eigenen Werken sei. Der Vergleich mit Lewis lässt ganz deutlich wieder den Bezugsrahmen der „gothic novel“ anklingen, da dieser bereits zu seiner Zeit als ein englischer Paradeautor des Genres gilt, mithin die deutschen Erzählungen über Geister oder andere übernatürliche, den berühmten „wohligen Schauer“ hervorrufenden Texte in eine Reihe mit ihm gestellt werden. Für die Rezeption der deutschen Erzählungen bedeutet dies wieder eine antizipierte Einschätzung, ein gleichzeitiges Mitlesen der bereits bekannten englischen Tradition. Anders als in der Forschung meistens angenommen, zeigt sich bereits hier, ein Jahr vor Erscheinen der berühmten Hoffmann-Rezension Scotts, die Vorstellung des deutschen Romantischen als des Schauer Erzeugenden oder auch Gotischen. Dieser Umstand ist insofern bemerkenswert, als im Allgemeinen das deutsche Publikum die Wurzeln der „gothic novel“ bei den Briten, besonders Horace Walpole als dem Vorreiter der Tradition, sieht. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts aber wirkt die Aufnahme von

²¹² Gillies. *German Stories*. S. vi.

²¹³ Lauritz Kruse findet sich heute nicht mehr in gängigen Lexika und biographischen Darstellungen. Konversationslexika seiner Zeit und Nekrologe enthalten hingegen Einträge zu Kruse, denen zu entnehmen ist, dass er ein dänischer Schriftsteller und Professor war, der eine Vielzahl von Reisen in europäische Länder unternahm und sowohl in dänischer als auch in deutscher Sprache publizierte und edierte. Exemplarisch sei ein biographischer Eintrag aus dem Jahr seines Todes zur weiteren Information genannt: [Art.] Lauritz Kruse. In: *Neuer Nekrolog der Deutschen*. Siebzehnter Jahrgang, 1939. Zweiter Theil. Mit zwei Porträts. Weimar 1841. Druck und Verlag von Bernhard Friedrich Voigt. S. 1053-1056.

Schauerelementen aus der englischen Literatur in die deutsche in Großbritannien nach und nach genau umgekehrt: Gillies nutzt den Umstand, dass die „gothic novel“ beim englischen Lesepublikum längst ein etabliertes Genre ist dazu, Hoffmanns Texte als daran anschlussfähig zu zeigen. Scott, so wird noch zu zeigen sein, stellt gerade die „gotische“ Tradition als die typisch deutsche dar und wertet sie so ab. Dies dient nicht zuletzt auch seinem Bedürfnis, sich von der romantischen Tradition abzugrenzen. Hier wird sie sogar in ihrer Ausprägung der „Schauerliteratur“ ganz aus dem eigenen Land verbannt.

Insgesamt aber will sich Gillies, nach eigener Aussage, nicht kritisch zu den Übersetzungen äußern, da er sein Verständnis der Thematik nicht als eine Zensur an bereits bestehenden oder noch zu erwartenden Übersetzungstexten aus dem Deutschen verstanden wissen will. Ein rhetorischer Trick, denn dies hält ihn nicht davon ab, in der Folge sein Prinzip der werktreuen Übersetzung ein weiteres Mal in ein günstiges Licht zu rücken, wenn er vorhersagt, dass dem englischen Publikum seine Übersetzungen weit mehr gefallen werden als bereits bestehende. Auf sein Erfolg verheißendes Prinzip geht er auch noch ein wenig näher ein, wenn er einen Vergleich der Sprache und Kultur Englands und Deutschlands vornimmt. Deutlich ersichtlich ist hier, dass er den beiden Nationen sowohl sprachlich als auch im Denken eine größtmögliche Verschiedenheit attestiert. Die englische Sprache sei in früheren Zeiten lebendiger gewesen und habe der deutschen gegenwärtigen stärker geähnelt, während sich inzwischen die Schwierigkeit einstelle, dass nicht jede Nuance und Facette des Denkens und Fühlens gut in den strikten englischen Formeln auszudrücken sei, während die deutschen Shakespeare-Übersetzungen von Voss und Schlegel dem Dichter deutlich gerechter würden.

Aus diesem sprachlichen Vorteil, so Gillies, sollten gerade „minor authors“ schöpferisch mehr machen. Diese Argumentation erinnert stark an das, was Madame de Staël in ihrem Essay „De L'esprit des traductions“ gegenüber den Italienern vorbringt: sie sieht in ihrer Sprache ebenfalls großes sprachschöpferisches Potenzial, das die Italiener ungenutzt ließen, was sie sehr bedauert. Die Wiederholung dieser rhetorischen Struktur lässt indes darauf schließen, dass es sich erneut um eine geschickte Methode der Verstärkung der Kritik in der Betonung ungenutzter Potenziale handelt. In der Hervorhebung der besonderen Stärken des Fremden aus der Perspektive des außenstehenden Beobachters heraus liegt nur oberflächlich das Lob des fremden Potenzials, da die gleichzeitige Hervorhebung des

Ungenutzlassens dieser möglichen Stärken gerade im Vergleich mit den eigenen kulturellen Leistungen umso schwerwiegender und negativer wirkt. Der Anspruch, das Fremde als das Fremde darzustellen, bedingt also gleichzeitig die Notwendigkeit seiner partiellen Abwertung, die sich in das Gewand des Lobes hüllt. Die Übersetzungen mögen daher bereits einem neuen und historischeren Werkbild folgen, indes bedeuten sie deshalb keineswegs ein Abrücken von der Vorstellung der Überlegenheit des Eigenen. Eher konstituiert sich der Blick auf die eigene kulturelle Identität nun durch den Abgleich mit dem Fremden und der Suche nach Verbindendem, mehr aber noch nach dem Trennenden. In dieser Sichtweise kommt dem Fremden immer noch die Funktion der Absicherung des Eigenen zu. Das Ergebnis der Denkfigur vollzieht sich, wie hier exemplarisch gezeigt, in der rhetorischen Oppositionsbildung, bei der das Fremde und das Eigene kontrastiv vorgestellt werden. Dies wird in ähnlicher Weise noch für die literaturkritischen Äußerungen, insbesondere die Äußerungen Scotts und Carlyles zu zeigen sein. Zu berücksichtigen ist allerdings, dass das, was als fremd und das, was als eigen wahrgenommen wird, inhaltlich sehr voneinander verschieden bzw. auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelt sein kann.

Gillies' Vorwort offenbart nun noch eine Reihe weiterer in das Gewand des Bedauerns gekleideter Kritikpunkte an den Deutschen. So bedauert er, dass es sich mit den deutschen Autoren, da auch das deutsche Publikum leicht begeistert sei, eher so verhalte:

On the contrary, the novelist may come before the public as often as he thinks proper, in nightgown and slippers, quite assured that he will be greeted with as much good will (if not as much respect) as if he were in gala attire, with brilliant stars and red ribbons.²¹⁴

Diese metaphorische Einschätzung stärkt er nun mit einer Beschreibung der stilistischen Fehler und Unsicherheiten, die er in den deutschen Erzählungen zu erkennen meint. Als Entschuldigung für diese Schwächen führt er, deutlich polemisch, einen für ihn offenbar selbstverständlichen Sachverhalt an: Die deutsche Literatur habe verglichen mit der englischen noch vor sechzig Jahren in ihren Kinderschuhen gesteckt und es sei nicht verwunderlich, dass sie sich hinsichtlich des schriftstellerischen Niveaus leichter zufrieden gäbe: „even now, they are many times satisfied with bold outline sketches in crayon. Hence the vast extent of their productions, like those in the portfolio of a painter, of which the *number* always

²¹⁴ Gillies: German Stories. S. xiif.

exceeds incalculably that of his finished works.“²¹⁵ Gillies erscheint demnach die Qualität englischer Dichtungen insgesamt als wesentlich höher, die Inhalte wesentlich tiefer und die Ausführung wesentlich gelungener als die der deutschen Dichter, eine arrogante Verallgemeinerung, die er lediglich dadurch abzumildern sucht, dass er das künstlerische Potenzial der deutschen Sprache und die zum Teil guten Ansätze für erzählerische Ideen hervorhebt. Und letztlich ist dies der Grund für seine Übersetzungen aus dem Deutschen: er will einem hochgebildeten englischen Publikum die guten, aber fremden Ansätze deutscher Literatur vermitteln, ohne dabei die englische Literaturtradition in den Schatten zu stellen oder ihre Qualität in Zweifel zu ziehen; im Gegenteil, die Vorführung der Mängel fremder Literatur hebt erst die Stärken des Eigenen hervor.

George Soane

In George Soanes ursprünglich anonym erschienener Übersetzungssammlung ist ebenfalls ein Text Hoffmanns enthalten. Es handelt sich bemerkenswerterweise um eine Erzählung des Spätwerks, für die Hoffmann noch bis kurz vor seinem Tod wegen des gesellschaftssatirischen Anteils juristisch verfolgt werden sollte und die in Deutschland 1822 nur in einer per Zensur um zwei „Abenteuer“-Kapitel gekürzten Version erscheinen durfte: „Meister Floh“. Soane gibt seinen Übersetzungen kein Vorwort bei, das sich zur Textauswahl und Übersetzungsprinzipien äußert. Es ist daher nichts zu seinen Prinzipien und Interessen die konkrete Sammlung betreffend bekannt. Er selbst hingegen beginnt seine eigene literarische Karriere bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts, etwas früher als Carlyle²¹⁶, und ist der Verfasser zahlreicher Romane und Dramen. Bereits 1818 ist sein Interesse an deutscher Literatur durch seine Übersetzung von Fouqués „Undine“ erkennbar, auf die weitere Texte von Fouqué, Caroline de LaMotte Fouqué und Goethe folgen. Sein Auswahlkriterium, gemessen an den in seiner Sammlung enthaltenen Texten, scheint ihr damaliger Beliebtheitsgrad in Deutschland gewesen zu sein. Es handelt sich um:

Volume 1: C. F. van der Velde: „The Patricians“;

Volume 2: E. T. A. Hoffmann: „Master Flea“;

Volume 3: A. Oehlenschlaeger: „The Adventures“ und B. Naubert: „The Mantle“.

²¹⁵ Ebd. S. xiii.

²¹⁶ Vgl. Batt. S. 171.

Max Batt beschreibt Soanes Übersetzerqualitäten als angemessen, äußert sich aber ebenfalls nicht über dessen mögliche Prinzipien. Ein Vergleich der Originaltexte mit den Übersetzungen Soanes stünde zur Untersuchung dieses Aspektes noch aus, kann aber im Rahmen dieser Arbeit nicht im Detail geleistet werden.

Richard Holcraft: Tales of Humour and Romance

Die nächste Sammlung der 1820er Jahre entsteht in der Übersetzerschaft von Richard Holcraft unter dem Titel „Tales of Humour and Romance selected from Popular German Writers“²¹⁷. Sie erschien im Jahr 1826 und wurde drei Jahre später erneut aufgelegt. Es ist wenig über Holcraft herauszufinden, er scheint aber hinsichtlich seiner Übersetzungspraxis insofern von gängigen Anpassungsverfahren des 19. Jahrhunderts abzuweichen, als er eine relativ vollständige Textübertragung bietet und sich um eine genaue Übertragung bemüht, auch wenn er die deutsche Sprache offenbar nicht bis in die allerletzten Feinheiten beherrscht, was Max Batt bereits anhand einiger Beispiele herausstellt²¹⁸. Auch an dieser Stelle seien die Texte erwähnt, die in der Sammlung enthalten sind, um einen Eindruck von dem Kontext zu erhalten, in den Hoffmann gestellt wird. Die enthaltenen Erzählungen sind:

E.T.A. Hoffmann: „Madame de Scuderi“ („Das Fräulein von Scuderi“); Friedrich Schiller: „The dishonoured Irreclaimable“ („Der Verbrecher aus verlorener Ehre“); Jean Paul Richter: „The Death of an Angel“ („Der Tod eines Engels“), „The Moon“ („Der Mond“); A.T.E. Langbein: „The Bridegroom’s Probation“, „The Broken Leg“; Augustus La Fontaine: „The Haunted Castle“; Theodore Charles Körner: „Woldemar“, „The Harp“ („Die Harfe“).

Es zeigt sich, dass auch Holcraft offenbar auf möglichst beliebte Autoren setzt, wobei bei ihm der Schwerpunkt erkennbar auf Autoren liegt, die auch in Deutschland vor allem als unterhaltsam gegolten haben. Eine Ausnahme stellt dabei sicher nur Schiller dar und dies gleich in doppelter Hinsicht: einerseits ist Schiller sicher nicht als reiner Unterhaltungsautor wahrgenommen worden, zweitens ist Schiller nicht im eigentlichen Sinne Teil der romantischen Bewegung. Die Einordnung Schillers in den romantischen Kontext ist dagegen ganz typisch für seine Wahrnehmung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (in einigen Fällen auch später) im Ausland. Man

²¹⁷ Holcraft, Richard: Tales of Humour and Romance. Selected from Popular German Writers and Translated by Richard Holcraft. London 1826.

²¹⁸ Vgl. Batt. The German Story. S. 171.

findet ihn häufig zusammen mit Goethe als romantischen Autor bezeichnet. Diese Auffälligkeit ist jedoch bereits in zahlreichen Untersuchungen hinreichend beleuchtet worden. Die unterschiedliche Einordnung von Autoren im In- und im Ausland innerhalb der europäischen Romantik kann lediglich knapp in einzelnen Aspekten des englischen Romantikverständnisses anklingen.

Zu Holcrafts Verständnis der Übersetzungssammlung kann, ähnlich wie bereits bei den vorhergehenden, wieder ein Blick auf sein Vorwort hilfreich sein. Es hält sich im Umfang etwa mit dem Carlyles und Gillies' die Waage, gibt aber auch Aufschluss über die Situation, in der Holcraft sich zum Zeitpunkt der Arbeit befand. Er schreibt nämlich kein sachlich informierendes oder polemisches Vorwort, sondern eher einen, als fiktiv zu verstehenden, narrativen Erfahrungsbericht im Stile eines der unterschiedlichen Positionen zur Übersetzungspraxis vorführenden Dialoges, in dem er erklärt, er habe sich von einer seiner zahlreichen Krankheiten gerade erst erholt und dies versetze Menschen üblicherweise in den Zustand, „Luftschlösser“ („chateaux en Espagne“²¹⁹) zu bauen bzw. sich mit hochtrabenden Ideen der Nachwelt zu vertrauen. In seinem Fall habe er sich mit der Übersetzung beliebter Autoren aus Deutschland beschäftigt und darüber einen Austausch mit einem Freund aus Schulzeiten geführt. Das Gespräch, das er nun wiedergibt, verhandelt die Prinzipien der Übersetzung. Während Holcraft selbst die Ansicht vertritt, in den Übersetzungen vor allem den Stil der deutschen Autoren vermitteln zu wollen (ein Hinweis darauf, dass er sich nicht als wortgetreuer Übersetzer versteht), widerspricht ihm sein Freund und weist darauf hin, dass man mit der Übersetzung kleiner Teile eines Werkes nicht diesen Erfolg erzielen könne. Es vermittle sich auf diese Weise lediglich ein unscharfer Auszug aus einem viel zu großen Komplex. Dies nimmt Holcraft hin, wenn er auch ergänzt, dass sich seines Erachtens der Stil eines Autors auch in kleinen Werkauszügen gut vermittle, nur die Gesamtheit seines Denkens und seiner Schöpferkraft wären auf diesem Wege nicht darstellbar.

Zu seiner Meinung zur Qualität der Übersetzungen befragt, entspinnt sich nun eine Diskussion um den Umgang mit Originaltexten, ihre Rezeption im eigenen Land, ihre Anknüpfungsfähigkeit an unterschiedliche Genres und um die unterschiedlichen Möglichkeiten im Übersetzungsverfahren. Dabei vertritt der Übersetzer selbst die Auffassung, die der Leser bereits im Zusammenhang mit den Ideen zur Übertragung eines Stils hat vermuten können: Änderungen am Text, wie im Falle der Hoffmann-

²¹⁹ Holcraft: *Tales of Humour and romance*. S. iii.

Erzählung das Einfügen von zuvor nicht vorgesehenen Kapitelüberschriften, seien absolut vertretbar und könnten sogar dazu beitragen, den Stil eines Textes mittels einer sichtbar gemachten Struktur besser zu erfahren. Zudem müsse sich der Übersetzer in solchen Fragen auch den literarischen Moden im eigenen Land unterwerfen, es sei etwa undenkbar, dass ein englisches Publikum einen Text ohne Einteilungen und ohne schmückendes Beiwerk positiv bewerte. Dem Freund kommt an dieser Stelle die Rolle zu, das dem Übersetzer gegenteilige Prinzip zu vertreten. Insofern widerspricht er der freien Auffassung von Übersetzungen und stellt die Frage, ob nicht Übersetzungen absolut korrekt und werkgetreu angefertigt werden sollten, worauf Holcraft ihm Horaz' Motto „Nec desilies imitator in arctum“²²⁰ entgegenhält. Andere Erzählungen aber, so Holcraft, seien deutlich dichter am Original – etwa die Schiller-Erzählung. Anhand dieses Textes versucht er den Autor als einen möglicherweise begabten Verfasser von „Romances“ (damit sind romanhafte Erzählungen gemeint) darzustellen, dessen Talent in der gegenwärtigen Zeit besser zur Entfaltung gelangt wäre. Sein Gesprächspartner qualifiziert die Erzählung in der Sammlung als eine moralisch-didaktische Erzählung gegen das Glücksspiel, aus der die entsprechenden Instanzen seines Landes lernen könnten und die Zahl der Verbrechen reduzieren. Dem wird nicht widersprochen.

Der nächste Autor, zu dem unterschiedliche Ansichten bestehen, ist Jean Paul. Er sei, so die einhellige Ansicht, eher als literarische Kuriosität zu präsentieren, dessen Stil sich kaum in das Gewand des englischen Publikumsgeschmacks kleiden lasse. Holcraft habe, so versichert er, versucht, ein so getreues Abbild des Stils wie irgend möglich zu übermitteln. Insgesamt aber sei der Autor zu metaphorisch und zu imaginativ, als dass ein englischer Leser ihn gut verstehen könne. Auch Madame de Staël habe bereit geäußert, dass dieser Autor nur innerhalb der deutschen nationalen Grenzen zu rezipieren sei. Diese Einschätzung Jean Paul betreffend, hat sich als ein Gemeinplatz auch in den späteren Jahren hartnäckig gehalten, was zeigt, dass auch Madame de Staël zu den Größen der Zeit gehört, deren Urteile sich in Europa weit verbreiten und bald zu anerkannten Rezeptionsmustern werden, die niemand mehr hinterfragt. Es ist relativ unstrittig, dass sich Holcraft hier auf einen der berühmtesten Texte von Madame de Staël bezieht: „De L'Allemagne“. Diese Abhandlung erschien während ihres Londoner Exiljahres bei einem Londoner Verlag. Es ist bereits häufig betont worden, wie stark das Werk den europäischen Blick auf Deutschland prägte.

²²⁰ Holcraft: *Tales of Humour and Romance*. S. xii.

Zu Recht erscheinen daher immer wieder Forschungsarbeiten, die de Staëls Ansichten im Hinblick auf ihren Realitätsgehalt prüfen und ihre rhetorischen Strategien und Urteile analysieren und erläutern. Natürlich handelt es sich nicht um eine objektive Studie zur deutschen Kultur, sondern um ein subjektives und Wertungen vornehmendes Werk. Gerade aber, weil diese Wertungen häufig übernommen worden sind, lohnt es sich, sich einzelne Aspekte des Werks zu vergegenwärtigen. Staël kommentiert neben vielen anderen Aspekten auch konkret das Schaffen einzelner deutscher Autoren. Hier, in Holcrafts Vorwort, wird ihre Stimme als besondere Gewährmeinung im Urteil über Jean Paul bemüht. Dabei verzichtet der Übersetzer auf detailreiche Schilderungen der Urteile Staëls. Dieses Versäumnis soll an dieser Stelle nachgetragen werden, um erkennen zu können, auf welche Urteile sich Holcraft genau stützt.

Exkurs: Madame de Staël: „Über Deutschland“

In ihrem Werk „Über Deutschland“ widmet sich Staël in einem Kapitel den Werken Jean Pauls, jedoch nicht als Einzelstudie, sondern im Rahmen eines Abrisses über die Romane²²¹. Das Kapitel ist einerseits als ein Überblick über die wichtigsten europäischen Romantendenzen und ihre jeweilige spezifische Ausprägung in Deutschland, gleichzeitig aber auch als exemplarische Hervorhebung dreier bekannter deutscher Romanautoren, nämlich, Goethe, Claudius und Jean Paul, gestaltet. Unterschiedliche europäische Tendenzen werden anhand der drei Beispielaufgezeigt, aber jeweils auch in ihrer Gebundenheit an den spezifischen Autor und seine deutsche Herkunft, die sowohl sein Denken als auch seine Sprache formt, markiert. De Staëls Urteile sind daher ebenfalls immer in diesem Verhältnis zu sehen. Insofern stellt sie ihre Ansichten zu Jean Paul, dem sie einen erheblichen Teil des Kapitels widmet, auf unterschiedlichen Ebenen dar: sie kennzeichnet Jean Paul als einen modernen Dichter, dessen geistiges Schaffen jedoch zum Ausufern neige. Diese „ausschweifende Kühnheit“²²², ein deutsches Merkmal, führe bei Jean Paul zu einer Verkünstlichung des Werkes, die den Leser vom Werk abschrecke, weil bei aller Qualität durch die Übertreibung die Grenze von geistig ansprechenden Elementen und unnötig Exkurshaftem zu stark verwische. Der Kern des Werkes und einige der Ausarbeitungen im Detail erscheinen Madame de Staël so insgesamt gelungen, „der Entwurf aber und der Rahmen seiner Gemälde [seien] so fehlerhaft, daß die lichtesten Strahlen des Genies sich darin wie in einem Chaos [verlören]“²²³. Dieses „Chaos“ erklärt sich für Staël eindeutig durch ein dem „deutschen Wesen“ eigenes Charakteristikum, das mit der Beschaffenheit des deutschen Sinnes für Humor zusammenhängt. Im Vergleich zu Franzosen und Engländern sieht Staël das Wesen des deutschen Scherzes nicht in der Unterhaltung

²²¹ De Staël, Anne Germaine: Über Deutschland. Vollständige und neu durchgesehene Fassung der deutschen Erstausgabe von 1814 in der Gemeinschaftsübersetzung von Friedrich Buchholz, Samuel Heinrich Catel und Julius Eduard Hitzig. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Monika Bose. Mit einem Register, Anmerkungen und einer Bilddokumentation. Frankfurt a. Main 1985. S. 439-458.

²²² De Staël: Deutschland. S. 451.

²²³ Ebd. S. 452.

oder Fantasie, sondern in der Philosophie begründet²²⁴. Sie setzt dabei die Philosophie als einen Sammelbegriff für die Gelehrsamkeit ein, die sie den Deutschen attestiert. Auf Jean Paul bezogen bedeutet dies, dass sie den Aspekt der Belehrung in der Unterhaltung durch eine Vielfalt an Exkursen auf unterschiedliche Wissensgebiete in seinem literarischen Schaffen verwirklicht sieht. Die Belehrung als solche qualifiziert Staël als sinnreich gestaltet, „wo aber, um in einen Scherz einzugehen, Aufmerksamkeit und Nachdenken erforderlich wird, da möchten nicht leicht andere als die Deutschen geneigt sein, auf dem Weg des Studiums zum Lachen zu gelangen, und sich mit gleicher Anstrengung belustigen als belehren zu lassen“²²⁵. Neben dieser außerhalb Deutschlands unverständlichen Mischung aus Ernst und Scherz kritisiert Staël den nicht zur Erbauung führenden erhabenen Charakter des Paul'schen Werkes sowie seine Episodenhaftigkeit in der Komposition. Diese Kritik bebildet sie anhand einzelner Beispiele, die schließlich in der Wiedergabe eines Teils der „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei“ gipfelt. In ihr sieht sie das dichterische, auf der reinen Fantasie basierende Prinzip Jean Pauls verwirklicht, weshalb sie das Zitat nur knapp einleitet und nicht weiter erläutert. Insgesamt hält sie deutsche Dichtungen für große Inspirationen zu neuem eigenen Schaffen und rät daher zu ihrer Lektüre²²⁶.

Diese literaturvermittelnden Gedanken finden sich bei Holcraft nur noch in abgewandelter Form. Sein fiktiver Dialog, der zwei Ableger der gängigsten Übersetzungspositionen darstellt und buchstäblich in Kommunikation miteinander treten lässt, erwägt in Rückbezug auf Staël die Dimensionen der produktiven Rezeption deutscher Literatur in der englischen Übersetzung, wobei seine Vorstellung des produktiven Umgangs mit den Originaltexten eher das der „belles infidèles“ zu sein scheint. Insgesamt geht es Holcraft nämlich um die Anpassung der deutschen Texte an den englischen Lesegeschmack, an die englische Literaturtradition. Das davon abweichende Deutsche wird hier zwar als solches wahrgenommen, aber nicht unbedingt akzeptiert, sondern modifiziert im Sinne einer besseren englischen Konsumierbarkeit. Dies bedeutet, dass das Fremde zwar anregt, aber vor allem anregt zur Verbesserung und Selbstvergewisserung im eigenen nationalen Kontext.

Dabei ist durchaus bemerkenswert, wie stark sich Holcraft in diesem fiktiven Dialog als ein belesener Gelehrter vermarkten will, der sich sowohl mit Reisen in Europa als auch mit Intellektuellen der Zeit auskennt und dabei seine Latein-, Französisch- und Italienisch-Kenntnisse in zahlreichen Verweisen und Zitaten aus dem Werk unterschiedlicher Autoren zur Schau stellt. Er erklärt sowohl seine Kenntnisse zeitgenössischer Kritiken als auch seine Ansichten über zeitgenössische literarische Moden und Übersetzungspraktiken, gestaltet diese Ausführungen jedoch nicht in

²²⁴ Vgl. ebd. S 452f.

²²⁵ De Staël: Deutschland. S. 452.

²²⁶ Vgl. ebd. S. 454ff.

einem theoretischen Vorwort, sondern als eigenes kleines literarisches Schaustück. Es kann daher angenommen werden, dass er den Versuch unternahm, ein Publikum zu erreichen, das eher unterhalten, als belehrt werden wollte und dem er dennoch die gängigen Diskussionen der Zeit vermitteln wollte. Nur so erklärt sich, weshalb er den besonderen Stil der dialogischen Diskussion für sein Vorwort auswählte. Dieses Übersetzungsunterfangen stellt daher offenbar durchaus einen bewussten, strategischen Versuch dar, auf dem literarischen Markt zu bestehen.

Holcrafts Begründung der Wahl Jean Pauls bezieht sich denn auch weniger auf die Qualität der Erzählungen, als mehr auf das anregende Potenzial, das er in ihnen zu erblicken glaubt. Er schließt nicht aus, dass sich nicht jeder Leser für die Erzählungen interessieren werde, er habe sie aber, um einen Eindruck der Imaginationskraft in Deutschland zu geben, dennoch in die Sammlung integrieren wollen. Der Reihenfolge der Texte im Inhaltsverzeichnis folgend, wendet sich die Diskussion nun den Langbein-Erzählungen zu. Diese identifiziert er als humorvolle Nachahmungen Boccaccios. Er habe sich bemüht, möglichst wenige offensichtliche Anspielungen auf dessen Werk mit in die Sammlung einzubeziehen. Es habe sich jedoch als schwierig herausgestellt, Texte zu finden, in denen nicht Nachahmungen anderer Art vorherrschend gewesen seien (verwiesen wird hier auf Casti²²⁷).

Augustus La Fontaine wird nun als besonders in Deutschland gefeierter Autor dargestellt, den sowohl der Übersetzer als auch sein Freund sehr schätzen, weil er in einem sehr authentischen und klaren Stil schreibe. Sie hegen Zweifel daran, dass ein englisches Publikum ihn zu schätzen wissen werde aber ergehen sich selbst in großem Lob hinsichtlich der in der Sammlung vertretenen Erzählung „The Haunted Castle“. Sie gehen sogar so weit, ihn als „the clearest and purest of all German novelists“²²⁸ zu bezeichnen. Erwähnt wird auch, dass La Fontaine ein ungeheuer produktiver Autor ist, dessen Produktivität noch die Scotts übersteige.

Der letzte besprochene Autor schließlich ist Theodor Körner. Er wird als ein zwar vor allem lyrischer Autor gefeiert, ohne dass erwähnt wird, weshalb seine Prosatexte hier übersetzt wurden. Es scheint demnach eher um Körner als patriotische Person zu gehen, der der Übersetzer Ehre erweisen will, als um ihn als Romanautor, dennoch erfährt man hier, dass insbesondere Körners Wunsch, seine eigene Kultur vor fremden Einflüssen zu schützen, als ehrenwert angesehen wird. Darin steckt ebenfalls ein Hinweis auf die Einstellung des Übersetzers zur eigenen und zur

²²⁷ Vgl. Holcraft. S. x.

²²⁸ Holcraft. Tales of Humour and Romance. S. x.

fremden Kultur. In der Aufwertung eines Beschützers der eigenen Kultur vor allzu fremden Einflüssen offenbart sich dessen eigenes Bedürfnis, die englische Kultur vor dem Fremden zu bewahren. Eine Option kann dabei sicher der Eingriff des Übersetzers in die von ihm übertragenen Texte aus dem Ausland bzw. die Anpassung dieser Texte an die eigene Kultur und den literarischen Geschmack im eigenen Land sein.

Das Vorwort schließt mit einer poetologischen Selbstreflexion, nicht besonders elegant, aber eindrücklich, indem der Jugendfreund dem Übersetzer seinen Segen für die Übersetzungssammlung erteilt unter der Voraussetzung, dass die Leser von den Ansichten des Übersetzers ebenso wie der Freund selbst erführen. Diesen Gefallen tut Holcraft ihm, indem er ihr Gespräch als Vorwort verwendet.

Thomas Carlyle: German Romance (Übersetzung und Vorwort)

Die letzte der in England in den 1820er Jahren erschienene Sammlung ist aus dem Jahr 1827 und hinsichtlich der Sammlungen deutschsprachiger romantischer Texte mit großer Sicherheit die bekannteste. Sie ist von Thomas Carlyle angefertigt worden, war bereits im Jahr 1826 fertig, wurde aber vom Verleger in der Veröffentlichung aus kommerziellen Gründen um ein Jahr verschoben, da, wie schon beschrieben, im Vorjahr bereits einige Sammlungen erschienen waren und er sich durch die Verschiebung eine bessere Wahrnehmung in den Anzeigen der Zeitschriften und letztlich einen besseren Umsatz der Ausgabe erhoffen konnte²²⁹. Die Sammlung ist deshalb berühmt, weil es sich bei Carlyle um einen Literaten und Kenner deutscher Literatur ersten Ranges in England handelte (zumindest ab den 1830er Jahren; man nahm daher auch die Sammlung später noch wahr, als andere bereits vergessen waren), dessen Werk, ähnlich wie das Scotts, sowohl im In- als auch im Ausland sehr wohlwollend rezipiert wurde und dessen Stimme daher viel Gewicht besaß. Auch traute man Carlyle als Übersetzer viel zu – wie sich aus Rezensionen zu seinen Übersetzungen entnehmen lässt – und lobte seine Stil- und Treffsicherheit im Umgang mit fremden Texten. Es handelt sich insofern mit Sicherheit um einen Übersetzer, dessen methodische Ansichten sich verbreiten konnten. Die Übersetzungsqualität seiner Arbeiten zu überprüfen, würde eine vollständige neue Arbeit bedeuten, weshalb es an dieser Stelle bei einer Darstellung der Einschätzung seiner Zeitgenossen bleiben muss. Im Vergleich mit Gillies schneidet Carlyle dabei sehr gut ab, wenn ihm attestiert wird, er habe die Schwächen,

²²⁹ Für die Details hierzu vgl. Batt.

die Gillies Texte bei aller Qualität noch zeigten, ausbessern können. Auch in der Forschung ist Carlyles in der hier vorgestellten Sammlung enthaltene Übersetzung des „Goldenen Topfes“ („The golden pot“) regelmäßig sehr gelobt worden. Es kann davon ausgegangen werden, dass auch Scott die Übersetzung kannte, die im gleichen Jahr wie seine berühmte Hoffmann-Kritik erschien. Ein Indiz dafür sind beispielsweise auch die deutlich auf Carlyle verweisenden Darstellungen des hoffmannschen Charakters bei Scott. Da die von Carlyle auf der Basis der Hitzig-Biographie und der Kenntnis der literarischen Texte Hoffmanns verfasste Beigabe zum „Golden Pot“ als ein wertendes Zeugnis der Rezeption Hoffmanns angesehen wird, wird die Analyse an späterer Stelle erfolgen. Es sei hier der Vollständigkeit und der Einschätzung der Carlyle'schen Textauswahl wegen noch erwähnt, welche ursprünglich deutschsprachigen Erzählungen Carlyles Sammlung enthält:

Volume 1: Johann Karl August Musäus: „Dumb Love“ („Stumme Liebe“), „Libussa“, „Melechsala“, Friedrich de LaMotte Fouqué: „Aslauga's Knight“ („Aslaugas Ritter“), Ludwig Tieck: „The Fair-Haired Eckbert“ („Der blonde Eckbert“), „The Trusty Eckart“ („Der getreue Eckart“), „The Runenberg“ („Der Runenberg“), „The Elves“ („Die Elfen“), „The Goblet“ („Der Pokal“);

Volume 2: E. T. A. Hoffmann: „The Golden Pot“ („Der goldene Topf“), Jean Paul Friedrich Richter: „Army-Chaplains Schmelzle's Journey to Fletz“ („Des Feldpredigers Schmelzles Reise nach Flätz“), „Life of Quintus Fixlein“ („Leben des Quintus Fixlein“).

Es zeigt sich hier deutlich, dass Carlyle nicht nur beliebte, sondern auch im deutschen Verständnis tatsächlich romantische Autoren vorstellt. Zu allen gibt er kurze Einführungen, stellt der Gesamtsammlung aber im ersten Band auch zusätzlich noch ein Vorwort voran. Es sei allerdings darauf hingewiesen, dass die Sammlung erst im Nachhinein zahlreichen Romantik-Kennern bekannt wurde, weil Carlyle zur Zeit der Entstehung der Sammlung als Literat noch unbekannt und wenig erfolgreich war. Viel eher war er als ein emsiger Autor in den „literary reviews“ bekannt, denn er hielt sich weitgehend mit Beiträgen darin finanziell schadlos und nahm auch deshalb den Auftrag für die Übersetzungssammlung an. Das Vorwort, das Carlyle verfasste, legt Zeugnis davon ab, wie wenig die Aufgabe und Auswahl der Texte seinen eigenen Vorstellungen entsprach, und es ist darüber hinaus bekannt, dass er später die Sammlung innerhalb seines Werkes deutlich abwertete. Es sei dennoch ein kurzer Überblick über die von Carlyle im Vorwort geäußerten allgemeinen

Prinzipien der Übersetzungen gegeben, um eine Vorstellung von seiner Haltung deutschen Autoren gegenüber zu gewinnen.

Carlyle stellt in seinem Vorwort zur Gesamtsammlung heraus, wie wenige Texte aus der ungeheuren Masse deutschsprachiger Autoren dem englischen Publikum bislang bekannt seien, dass es sich also um einen „blinden Fleck“ in der Wahrnehmung anderer Kulturen handle, den es aufzuarbeiten gelte. Seine Position ist insofern, zumindest der eigenen Darstellung nach, eindeutig die des Literaturvermittlers. Dabei weist er sehr deutlich darauf hin, dass seine Sammlung nur einen verschwindend geringen Anteil an diesem Prozess haben kann, dessen Wesen ohnehin fragmentarisch bleibe. Seine Auswahl begründet Carlyle nicht im eigentlichen Sinne mit nachvollziehbaren oder trennscharfen Kriterien. Er habe viele Texte ausgelassen, weil ihre Qualität nicht ausreichend gewesen sei, in jeder Nation seien unter den Romanautoren große Mengen unfähiger und untalentierte Schreiber, die sich auf dem weiten Felde des Romans experimentell austobten. Zudem erwiesen sich die Deutschen nicht genuin als Romanautoren. Carlyle verrät also bereits ein vorgefasstes Verständnis davon, was einen Roman ausmacht. Dieses ist sicher davon geprägt, dass die Entwicklung der Gattung faktisch bereits im 18. Jahrhundert in England weiter fortgeschritten war als in Deutschland. Es gebe, abgesehen von einer einzigen Ausnahme im 17. Jahrhundert, erst im 18. Jahrhundert überhaupt deutsche Texte, die sich als Roman qualifizieren ließen. Unter diesen seien einige zu didaktisch, andere zu rüde für ein englisches Publikum und andere ließen sich lediglich als jugendliche Versuche beschreiben. Zudem seien Texte schließlich wegen der verhandelten Themen oder der schieren Textquantität aus der Sammlung herausgefallen oder einbezogen worden, weil sie bisher noch nicht ins Englische übersetzt vorlagen. Carlyle erklärt, dass es für diesen partiellen Mangel an Qualität keine Entschuldigung gäbe. Es verwundert, dass der Verleger diese vorangestellte Abwertung der Auftragsarbeit unkorrigiert und nicht abgeschwächt hat drucken lassen. Der lakonische Tonfall Carlyles scheint darauf zu verweisen, dass seine Motivation bei der Erstellung der Sammlung womöglich eher gering war. Dieser Eindruck findet sich darin bestätigt, dass Carlyle selbst seine Arbeit in späteren, erfolgreicher Jahren nicht gerade lobend herausstellt. So findet sich beispielsweise 1857 in den „Collected Works“ der folgende, die Qualität der Übersetzungen in Frage stellende Kommentar Carlyles, der „German Romance“ als „book of translations, not of my suggestion or desiring, but of my executing as honest

journeywork in defect of better“ bezeichnet. Und weiter heißt es: „The pieces selected were the suitablest discoverable on such terms: not quite of *less* than of no worth (I considered) any piece of them; nor, alas, of a very high worth any, except only one.“²³⁰

Carlyle gilt als ein eifriger Übersetzer deutscher Texte ins Englische und als einer der wichtigsten Vermittler deutscher Ideen nach Großbritannien. Seine Ansichten sowohl zur Übersetzung als auch zu systematischen Aspekten aus dem Werk Goethes, Schillers und Kants haben sich allerdings im Laufe der Jahre zunehmend gewandelt. Für die frühe Phase der Übersetzung, die ihn vor allem wegen der Übersetzung des „Wilhelm Meister“ bekannt machte, gilt, dass Carlyle hier noch viele Elemente der deutsche Texte abmilderte und der in England verbreiteten Ansicht, das Deutsche sei zu wild und zu roh für den englischen „taste“ folgte, weshalb er wie viele andere Übersetzer in der Haltung der Rechtfertigung für seine Vorhaben schreibt.

Dennoch erweist er sich als ein Kenner deutscher literarischer Moden, zumindest, was seine Kenntnisse über dort vertretene Genres anbelangt. Er nimmt Bezug auf einzelne und stellt insbesondere Märchen („popular tales“) in ihrer Ausprägung „prosaisch“ (Musäus) und „poetisch“ (Tieck) vor. Die für dieses Genre besonders konstitutiven Bestrebungen der Grimms werden allerdings nicht erwähnt. Ergänzend werden der Ritterroman („chivalry romance“), das eindeutig Hoffmann als Schöpfer zugeordnete Fantasiestück (die „Märchen aus dem Phantasmus“ scheinen Carlyle unbekannt zu sein) und der Kunstroman Goethes (gemeint ist wohl der Bildungsroman) erwähnt; Richters Werke seien das, was man auch in England unter „novels“ verstehe. Es offenbart sich in der Auflistung von Genres und der Zuordnung der deutschen Werke zu diesen Oberbegriffen (es bleibt unklar, auf welche Definitionen sich Carlyle hier bei der Einordnung genau bezieht) deutlich, dass das der Sammlung zugrunde liegende Verständnis des Terminus „novel“, unter den letztlich alles subsumiert wird, nicht den heutigen Vorstellungen eines Romans entspricht. Offenbar umfasst der Begriff für Carlyle vor allem Prosawerke, kurze, die heute eher als Erzählung oder Novelle (engl. „novella“, „novelette“ oder „short novel“) gelten würden, wie auch längere, deren Untergattungen vor allem durch ihre thematische Ausrichtung oder, wie im Fall der Fantasiestücke, durch die vom Autor festgelegten Merkmale bestimmt zu sein scheinen. Das Modell der „novel“ muss daher wohl weniger als ein trennscharfes Instrument zur Textbestimmung betrachtet

²³⁰ Carlyle: Collected Works. S. 311.

werden, sondern als ein Kontinuum mit fließenden Grenzen. Diese Beobachtung bezieht sich im Übrigen auch auf die meisten anderen von englischen Kritikern und Autoren des 19. Jahrhunderts verwendeten Begriffe und Abgrenzungen, die in dieser Studie vorkommen, was den Schluss nahelegt, dass es sich um eine grundlegende Denkweise der Zeit handeln könnte bzw. darauf verweist, dass die theoretischen Diskussionen um eine Gegenstandsbestimmung des Romans erst im Entstehen begriffen waren.

Carlyle macht diese sechs Texttypen als die in im zeitgenössischen Deutschland immer wiederkehrenden Muster aus, die ständig imitiert und wiederholt würden, mit wechselnder Qualität; über die Machart und Qualität der Muster als solche wolle er aber nicht urteilen, dies sei Sache seiner Leser. Zu bedenken gibt er allerdings noch einiges, was er in Kommentare zum Deutschen an sich fasst. Er stellt heraus, dass gerade die Eigentümlichkeiten der Texte, die sich ihrem Deutschtum verdanken, ob sie nun dem englischen Geschmack entsprächen oder nicht, die Qualität der Texte ausmachten. Jede Nation habe ihre eigenen Charakteristika, Denk- und Schreibweisen, die man gegebenenfalls als fremd empfinden könne, aber hinzunehmen habe, fordere man doch anderenfalls, dass sich die deutschen Autoren eines Stils bedienten, der nicht der ihrige und daher hohl, falsch und leer, mithin, nicht authentisch sei. Diese Überlegungen, die in den damaligen Diskurs über die Herausbildung von Nationalliteraturen oder aber einer Weltliteratur hineingehören, vertieft Carlyle, indem er deutlich Stellung zur Idee der Weltliteratur bezieht, die er in Deutschland sehr verbreitet findet (womöglich ist hier Goethe der Subtext):

Of writers that hover on the confines of faultless vacuity, that write not by vision but by hearsay, and so belong to all nations, or, more properly speaking, to none, there is no want in Germany more than in any other country.²³¹

Seine Ergänzungen spielen dabei erkennbar auf die Orientierung der Literatur an der Antike und ihren Formen und Schönheitsidealen an, mithin also auf die Kunst der Nachahmung der Antike, den Klassizismus, der auch in England verbreitet ist. Genau deshalb hält es Carlyle für nicht notwendig, die deutschen klassizistischen Texte nach England zu importieren, seien sie doch dort bereits zahlreich vorzufinden und ergäben keine Bereicherung im Sinne der Entdeckung einer anderen Kultur. Carlyle erweist sich so als ein Vertreter der Befürwortung des Fremden, das die eigene Kultur bereichern, aber nicht Teil derselben werde sollte. Er betont die

²³¹ Carlyle. German Romance. S. 4f.

Verschiedenheit der Nationen und Kulturen und lässt sie gleichberechtigt nebeneinander existieren.

Sein Wunsch zum Kennenlernen der Nation und des Geistes der Deutschen ist für ihn an den Spracherwerb gebunden und er verleiht ihm Ausdruck, indem er die Briten bittet, doch das Deutsche zu erlernen, er versichert, dies sei keineswegs schwierig (drei Monate ohne Lehrer setzt er dafür an). Er sieht in den Deutschen eine Nation, die sich in zunehmendem Maße in England zeigen werde, und eine Annäherung sei daher wünschenswert, weil die Ursprünge beider Nationen geschichtlich und daher auch sprachlich und im Geiste in der Geschichte der Sachsen lägen; man solle sich brüderlich annähern. Die zuvor deutlich von Carlyle abgelehnte schiere Nachahmung des Fremden ist hier also nicht gemeint, er schafft es, sein englisches Publikum auf die deutsche Literatur aufmerksam zu machen, indem er die Wurzeln der deutschen und der englischen Sprache und Kultur auf einen partiell gemeinsamen, historisch plausiblen Ursprung zurückführt. Das Fremde ist damit nur das im Laufe der Zeit Fremdgewordene, das es sich jetzt anzueignen gilt, weil es im eigentlichen Sinne Teil des Eigenen ist. Es handelt sich daher bei der deutschen Literatur aus Carlyles englischer Perspektive nicht um das, was er zuvor als „Weltliteratur“ abgewertet hat, die Orientierung an einer genuin eben nicht mit der eigenen verwandten Kultur und deren Nachahmung bzw. eine Verwässerung der Unterschiede der nationalen Ausprägungen, sondern um die Erforschung dessen, was aus einem gemeinsamen Ursprung geworden ist und den Keim des potenziell immer noch Gemeinsamen in sich trägt. Es ist kaum einzuschätzen, inwiefern es sich hier um einen rhetorischen Trick Carlyles zur Präsentation der deutschen Texte handelt oder aber um eine ernst gemeinte Aussage zum Verständnis unterschiedlicher Literaturen.

In einer Zusammenschau aller Sammlungen und ihrer Vorworte zeichnet sich ein deutlicher Diskussions- und Rechtfertigungsbedarf der Übersetzer ab, der womöglich auf die gerade im 19. Jahrhundert präsenter werdende Diskussion um das Wesen der Übersetzung und die Übertragbarkeit literarischer Texte als Träger kultureller Werte, Stile und Denkweisen zurückzuführen ist oder der sie besser gesagt illustriert.

J. Hedman: The English Fireside upon the Banks of the Rhine. An Almanac for the Year 1829

Der Vollständigkeit halber muss hier noch eine etwas aus dem Rahmen fallende Übersetzung aus dem Jahr 1829, die auch als solche gar nicht gekennzeichnet ist, erwähnt werden. Sie erschien ebenfalls in einer Textsammlung, die sich aber im Gegensatz zu den vorhergehenden durch ihre besondere Heterogenität auszeichnet. Sie hat kein Vorwort und scheint ursprünglich deutsche aber auch englische literarische Erzeugnisse zu beinhalten. Die Mischung von Texten unterschiedlicher nationaler Herkunft ist jedoch nicht die einzige Form der Mischung des Ungleichen: Es ist zudem eine Sammlung lyrischer und epischer Texte, d. h. hier soll es nicht über einen gattungsbezogenen Überblick gehen. Auch ist nicht denkbar, dass nur eine fremde Kultur gezeigt werden soll. Eher legt die Zusammenstellung nahe, das Verbindende in der Zusammenschau aufzuzeigen. Die Sammlung als solche trägt den Titel „The English Fireside upon the Banks of the Rhine. An Almanac for the Year 1829“²³². Als Herausgeber lässt sich über eine Rezension in der Jenaer Allgemeinen Literatur-Zeitung ein J. Hedman ermitteln. Näheres ist nicht herauszufinden und es ist angesichts des verbreiteten Verfahrens in der Almanachgattung, mit Pseudonymen für Herausgeber, Autoren und Übersetzer zu arbeiten oder die Namen der Verantwortlich gänzlich unerwähnt zu lassen, auch kaum auszumachen, wer hier der tatsächliche Anstoßgeber für die Sammlung ist und aus welchem Umfeld er stammt. Die Sammlung enthält eine Version des „Majorats“ und heißt hier „The Entail, or the Mysteries of the Manor-House“. Wie bereits gesagt, wird die Erzählung aber nicht als Übersetzung gekennzeichnet. Das Prinzip des Almanachs lässt sich hier auch nicht im eigentlichen Sinne verstehen, da es sich um keine fortgesetzte Publikation, die jährlich erschien, handelt. Die Sammlung scheint nur ein einziges Mal in dieser Form erschienen zu sein. Vergleiche mit anderen Teilen dieses Formats sind daher nicht möglich. Auffällig ist, dass die Struktur des Werks außerdem nicht der der herkömmlichen Almanache ähnelt. Auf einen sonst im Almanach üblichen Kalender- oder Ratgeberteil verzichtet die Sammlung gänzlich. Offenkundig soll die Literatur das Thema des Formats bestimmen und dies scheint durchaus als eine Art historischer Überblick mit zahlreichen Beiträgen aus der Gegenwart des Almanachs gemeint zu sein. Darauf verweist zumindest die Zusammenstellung der Texte, die Byron, Auszüge aus Scott-Romanen, Lithographien, Beiträge aus der englischen

²³² J. Hedman: *The English Fireside upon the Rhine. An Almanac for the Year 1829*. [o. O. und o. J.].

Literatur von 1400 bis 1800 (Chaucer, The Earl of Surrey, Spenser, Dryden, Mallet, Roscoe, Crabbe) und Gedichte mit historischem oder nationalem Thema enthält. Angesichts der einmaligen Erscheinung der Sammlung liegt ein inhaltlicher Fokus womöglich eher auf den Begriff „fireside“. Einschlägigen englischen Wörterbüchern ist zu entnehmen, dass sich der Begriff neben der wörtlichen Bedeutung des Sitzes am Kamin, der beiden Plätze rechts und links der Feuerstelle, semantisch im 19. Jahrhundert dahingehend gewandelt hat, dass auch der ganze Haushalt in einem pars pro toto als „fireside“ bezeichnet werden konnte. Es liegt nahe, dass hier die Situation des gemeinschaftlichen Lesens oder Vorlesens des ganzen Hausstandes am Kamin als intendierte Rezeptionssituation für die Sammlung mitgedacht wird. Die spätere Verwendung des Begriffes im Zusammenhang mit unterhaltsamen Textsammlungen unter unterschiedlichen thematischen Bezügen, die bis heute erhalten geblieben ist, legt diesen Schluss ebenfalls nahe. Es handelt sich demnach bei der Sammlung um einen für die breite Masse gedachten Band mit unterhaltendem literarischen Inhalt. Die unmarkierte Bezugnahme auf Hoffmann legt nahe, dass es weniger auf die deutsche Herkunft des Textes ankam, als auf ihre unterhaltsame Funktion, die womöglich, wie bereits in der in den 1820er etablierten Rezeption der hoffmannschen Texte als unterhaltsame „gothic novels“ zeigt, darin bestand, dass das wohlige Schaudern, der „german horror“ einen die breite Masse unterhaltenden Effekt haben sollte. Dies wäre, da die Sammlung bereits gegen Ende der 1820er Jahre erschienen ist, ein Hinweis darauf, dass sich das Rezeptionsmuster von Hoffmann als Unterhaltungsautor schon insoweit gefestigt hatte, dass sein Text in einem an die breite Masse gerichteten Band ohne Angabe des Namens und ohne kritischen Kommentar erscheint. Dass auf diesen Effekt bei der Textauswahl gesetzt worden sein könnte, könnte man auch an dem Faktum ablesen, dass „Das Majorat“ ja bereits drei Jahre zuvor in der Übersetzung Gillies‘ mit Erfolg erschienen war. Die Sammlung hier setzt also auf einen bereits beim Publikum etablierten Text Hoffmanns, nicht auf eine neue Übersetzung anderer Erzählungen, die womöglich wieder kontrovers diskutiert werden müssten. Sie bedient sich stattdessen mit dem „Majorat“ auch einer Erzählung, die wie kaum eine zweite motivisch und durch ihren historisch wirkenden Ansatz in die Nähe der englischen literarischen Moden gesetzt wurde. Sie wird als anschlussfähig für die englische Tradition der „gothic novel“, aber auch an den historischen Roman, soweit er bereits entfaltet ist, gesehen, und ist damit einer der Hoffmann-Texte, die am wenigsten deutsche Fremdheit vermitteln.

3.1.3. Übersetzungen von 1830-1860

Verstreutes aus den 1840er Jahren

Die British Library verzeichnet für die Folgejahre bis kurz nach der Jahrhundertmitte zunächst ein deutliches Abflauen der Übersetzungswelle. Erst in den 1840er Jahren werden wieder Texte Hoffmanns verlegt. Insbesondere für das Jahr 1844 lässt sich ein erneutes Textaufkommen feststellen. Nur zu einer Übersetzungssammlung, die Texte Hoffmanns enthält, lässt sich aus dem Vorwort etwas über die Prinzipien der Übersetzung sagen, bei anderen, anonym erschienenen, lässt sich ohne einen Vergleich von Original und Übersetzung nicht feststellen, an welchen Prinzipien sich die Übersetzer orientiert haben. Das erneute Aufblühen des Interesses an Hoffmann begründet Erwin Gudde²³³, ausgehend von Rezensionen, mit einer aus Frankreich hereinkommenden Modewelle, da in Frankreich insbesondere in den 1830er Jahren eine wahre Begeisterung für Hoffmann und sein Werk auszumachen ist. Es ist schwer zu sagen, ob die englischen Verleger zeitversetzt auf diese Begeisterung Bezug nehmen, in jedem Fall aber erscheinen wieder Übersetzungen. Bei „Bruce and Wyld“ in London findet sich 1844 eine erneute Version des „Fräuleins von Scuderi“ mit dem Titel „The Goldsmith of Paris; or; The invisible assassin. Translated from the German of E.T. Hoffman [sic.]. To which is added, Blanche of Aquitaine. A tale of the days of Charlemagne“²³⁴. Weitere Angaben zu diesem Text sind nicht zu ermitteln. Ein weiterer Auszug aus einem Hoffmann-Text ist im gleichen Jahr in der Gedichtsammlung Caroline de Crespignys „My Souvenir, or, Poems“²³⁵ erschienen. Es handelt sich nicht im strengen Sinne um eine ganze Werkübersetzung und auch mit dem Terminus „Übersetzung“ muss an dieser Stelle vorsichtig umgegangen werden. Crespigny versammelt in ihrem Band eine Reihe von eigenen Gedichten, die stark von Reisen durch Europa und der Rezeption unterschiedlicher, aber zu einem großen Teil deutschsprachiger, Werke geprägt sind und ergänzt diese durch direkte Übersetzungen einzelner Gedichte. Unter letzteren findet sich der „Snake-Song. From the German of Hoffmann's der Goldene Topf“, der offenbar das Säuseln der Schlangen und ihren im Holunderbaum vom Studenten Anselmus deutlich wahrgenommenen Singsang darstellen soll. Im „Goldnen Topf“

²³³ Gudde, Erwin G.: E.Th.A. Hoffmann's Reception in England. In: Journal of the Modern Language Association.41 (1926).H. 4. S. 1005-1010.

²³⁴ Anonymous: The Goldsmith of Paris; or; The invisible assassin. Translated from the German of E.T. Hoffman [sic.]. To which is added, Blanche of Aquitaine. A tale of the days of Charlemagne. London 1844.

²³⁵ Crespigny, Caroline de: My Souvenir, or Poems. London/ Heidelberg 1844.

selbst handelt es sich nicht im durchkomponierten Sinne um ein Gedicht oder ein Lied der Schlangen, sie äußern jedoch deutlich eine repetitive, ihre Bewegung und ihr Zischen onomatopoetisch bzw. auch bewegungsabbildende Wortfolge, die in ihrer Musikalität durchaus als eine Art von Lied wahrgenommen werden kann. Sie sei an dieser Stelle zur Erinnerung kurz wiedergegeben:

Zwischendurch – zwischenein – zwischen Zweigen, zwischen schwellenden Blüten, schwingen, schlängeln, schlingen wir uns – Schwesterlein – Schwesterlein, schwinde dich im Schimmer – schnell, schnell herauf – herab – Abendsonne schießt Strahlen, zischelt der Abendwind – raschelt der Tau – Blüten singen – rühren wir Zünglein, singen wir mit Blüten und Zweigen – Sterne bald glänzen – müssen herab zwischendurch, zwischenein schlängeln, schlingen, schwingen wir uns Schwesterlein.²³⁶

Da es sich um ein verhältnismäßig kurzes Übersetzungszeugnis handelt, soll an dieser Stelle der in den anderen Fällen wegen der schier Textmasse nicht mögliche Vergleich von Original und Übersetzung gewagt werden. Das Gedicht Crespigny wird an dieser Stelle dem Original zur besseren Verdeutlichung genau gegenübergestellt, da es den wenigsten Lesern bisher bekannt sein dürfte:

Out and in – about – between / elder bloom, and branches green, / sport, and play, and sing, and twine, / living Emerald – Sister mine! / wind in endless coil and play, / in the many-twinkling ray, / hasten, loved one, lest the sun / sink, before our day is done. / Hark! Amid the blossomed trees, / whispes low the evening breeze, / List again! Oh! List anew / tinkles silver-toned the dew. / Sing the flowers from stem to stem, / gently stirring, sing with them. / Haste thee! Or the stars will glance / on our intertangled dance: / out, and in, about, between / elder blooms and branches green, / sport, and play, and sing, and twine, / living Emerald – Sister mine!²³⁷

Es zeigt sich bereits deutlich an der Anordnung in Verse, die sich am leichtesten mit deutschen regelmäßigen 4-hebigen Volksliedversen vergleichen lassen, dass es sich nicht mehr um eine direkte Übertragung aus Hoffmanns Text handeln kann. Wo Hoffmann auf ein regelmäßiges Metrum verzichtet und die lautliche und motorische Bewegung der grünen Schlangen nur lautmalerisch abbildet, indem er eine unverhältnismäßige Ansammlung zischend klingender Alliterationen einführt und mit zahlreichen Repetitionen arbeitet, macht Crespigny die Worte der Schlangen zu einem gebetsmühlenartigen Kinderreim, der zwar von einer repetitiven Refrainstruktur gerahmt wird, in sich aber keinerlei Unregelmäßigkeiten in der Betonungsabfolge mehr aufweist und auf die lautmalerischen Elemente bei Hoffmann sogar weitgehend verzichtet. Die bei Hoffmann eher fragmentarischen Aussagen der Schlangen, sind in der englischen Version zu grammatikalisch

²³⁶ E.T.A. Hoffmann: Der Goldene Topf. In: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M. 2006 [Deutscher Klassiker Verlag TB 14]. S. 233.

²³⁷ Crespigny. Poems. S. 279f.

geordneten, vollständigen Sätzen geworden, in denen sich die Schlangen sogar selbst darstellen und ihre Farbigkeit erwähnen. Der Charakter des in Sprache übergehenden Säuselns des Windes, in dessen Nähe gerade die Schlangen im Holunderbusch zunächst gerückt werden, weil sich in genau dieser Art von auch sprachlich fließendem Übergang das Verwischen von bürgerlicher Realität und poetisch-wunderbaren Kosmos zeigt, verliert sich so bei der Dichterin völlig. Insgesamt kann daher nicht von einer Übersetzung von, sondern nur von einer Anlehnung an Hoffmann gesprochen werden. Crespigny ist insofern ein Beispiel für die Übersetzungspraxis im 19. Jahrhundert, bei der es den Übersetzern nicht auf eine werkgetreue oder literarische Übersetzung ankam, sondern auf eine Angleichung des fremden Materials an den eigenen oder den beim Publikum antizipierten Geschmack. In dieser Sichtweise spielen eher kommerzielle und nationale Interessen eine Rolle als der Wunsch nach der Rezeption anderer Autoren und Kulturen.

John Oxenford und C. A. Feiling: Tales from the German

Weitaus ergiebiger hinsichtlich der direkt geäußerten Übersetzungsprinzipien ist die Textsammlung von John Oxenford und C. A. Feiling aus dem gleichen Jahr. Sie erschien unter dem Titel „Tales from the German. Comprising specimens from the most celebrated authors“²³⁸. Beide Herausgeber betätigten sich auch als Übersetzer und es wird bereits am Untertitel deutlich, dass sich die Auswahl mit der Bekanntheit und Beliebtheit der deutschen Autoren begründen lässt. Es ist auffällig, dass im Inhaltsverzeichnis sehr genau per Initiale gekennzeichnet ist, welcher der beiden für welche Erzählung verantwortlich war. Auch hier soll ein Überblick darüber gegeben werden, welche Erzählungen sich im Sammelband finden, die Übersetzerkennzeichnung wird ebenfalls übernommen werden, auch wenn bereits an dieser Stelle erwähnt werden soll, dass alle Hoffmann-Texte ausschließlich von Oxenford übersetzt worden sind. Über C. A. Feiling lässt sich nicht einmal herausfinden, welche Vornamen sich hinter den Initialen verbergen, während über John Oxenford bekannt ist, dass er ein englischer Theaterautor und Kritiker war, dessen übersetzerische Tätigkeit zwar schwerpunktmäßig auf deutschen Texten lag, der aber auch Calderón und Molière übertrug. Oxenford adaptierte zahlreiche französische Dramen in sein eigenes Werk, das im 20. Jahrhundert zum Teil in Musicals weitere Verwendung fand. Die Sammlung deutschsprachiger Erzählungen enthält:

²³⁸ Oxenford, J. and C. A. Feiling: Tales from the German. Comprising specimens from the most celebrated authors. London 1844.

J. H. Musäus: „Libussa“ (Oxenford); Friedrich Schiller: „The criminal from lost Honour“ (Oxenford); Wilhelm Hauff: „The cold Heart“, „Nose, the dwarf“, „The severed hand“ (alle von Feiling); Karl Immermann: „The wonders in the Spessart“ (Oxenford); C. F. Van der Velde: „Axel“ (Feiling); E. T. W. Hoffmann: „The Sandman“, „The elementary Spirit“, „The Jesuits' Church in G.“ (alle von Oxenford); Heinrich von Kleist: „Michael Kohlhaas“, „St. Cecilia; or the Power of Music“ (beide von Oxenford); Ludwig Tieck: „The Klausenburg“ (Feiling); Jean Paul Friedrich Richter: „The Moon“ (Oxenford); Johann Wolfgang Goethe: „The new Paris“ (Oxenford); Adam Oehlenschläger: „Ali and Gulhyndi“ (Feiling); Heinrich Tschokke: „Alamontade“ (Feiling).

Es zeigt sich anhand der Auswahl, wie bereits am Untertitel der Sammlung, deutlich, dass zwar immer noch eine größere Menge der Texte an die englische Wahrnehmung der deutschen Romantik geknüpft ist, sich langsam aber auch eine Blickrichtung in die stärker frührealistisch ausgeprägte Sparte entwickelt. Das Kriterium, das auch die Übersetzer in ihrem Vorwort selbst benennen, ist vor allem der mögliche Unterhaltungswert, den deutsche Autoren für ein englisches Publikum haben können. Insofern sollte der Mischung der Autoren seitens der Übersetzer intentional kein besonderes Kriterium zugrunde liegen.

Im Vorwort bestätigt sich dieser gewonnene Eindruck bereits nach wenigen Sätzen. Was hingegen auch im Vergleich mit anderen Sammlungen auffällt, ist, dass die Übersetzer auf eine große Vielfalt von Texten setzen, um einen möglichst breiten Eindruck der deutschen Literatur zu vermitteln. Sie bezeichnen zudem alle Texte der Sammlung explizit als „tales“ nicht als „novels“, was ein zunehmend differenziertes Verständnis des Romans im 19. Jahrhundert in Absetzung von der Erzählung nahelegt. Sie verweisen bildungshungrige Leser, deren Interesse über das der bloßen Unterhaltung hinausgeht, auf deutsche Bildungsromane wie Goethes „Wilhelm Meister“, versichern aber, dass etwa Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehre“ oder Hauffs „Kaltes Herz“ durchaus ebenfalls moralische Lehren enthielten. Hinsichtlich der Schiller-Erzählung befinden sich die Übersetzer damit in Einklang mit Holcrafts Einschätzung aus den 1820er Jahren. Hoffmanns Texte erfahren an dieser Stelle ebenfalls eine deutliche Aufwertung, wenn es heißt, sie steckten bei aller Fantasie voller psychologischer Wahrheit.

Insgesamt zeigen sie sich zudem als Vertreter einer möglichst werk- und wortgetreuen Übersetzungspraxis und stellen detailliert dar, dass sie eher sprachliche

Unebenheiten als Glättungen zugelassen und nur in absoluten Ausnahmefällen zu winzigen Veränderungen gegriffen hätten. Zudem erläutern sie, dass sie zwar getrennt für einzelne Übersetzungen verantwortlich zeichneten, wie hier bereits erwähnt, dass sie sich jedoch gegenseitig überprüft hätten. Das Vorwort als solches hätten sie auf Bitten des Herausgebers hin verfasst, es sei aber wegen seiner Knappheit nicht aussagekräftig genug, was einzelne Autoren und die Charakteristika ihres Schreibens angehe. Dennoch finden sich zu jedem in der Sammlung aufgenommenen Autor kurze biographische Informationen, eine Beschreibung seines Werks, seines Stils, seiner Bekanntheit und seiner Schaffensabsichten, sowie zur Publikationsform seiner Werke. Es ist explizit nicht der Anspruch der beiden Übersetzer eine vollständige und neue Übersicht zu den Autoren und ihrem Werk zu liefern, die Informationen richten sich lediglich an den gewöhnlichen englischen Leser ohne nähere Vorkenntnisse zur deutschen Literatur. Im Gegensatz zu den Sammlungen der 1820er Jahre versammeln Oxenford und Feiling nicht mehr intentional solche Texte, die sich in einem romantischen Sinne als „german romances“ verstehen lassen, sondern sie versammeln eher schlaglichtartig Texte der letzten 90-100 Jahre. Ihre Auswahl muss deshalb als noch weit zufälliger gelten, als die ihrer Vorgänger. Es zeigt sich deutlich, dass es den beiden Übersetzern auch nicht mehr um eine genaue Begründung oder Rechtfertigung ihrer Auswahlprinzipien geht, sie verweisen lediglich etwas lapidar auf die große Beliebtheit der von ihnen vorgestellten Autoren. Ihre Sammlung ist daher das, was man heute als „best of“ bezeichnen würde. Rechtfertigungsbedarf besteht von daher auch nicht mehr, da es sich um bereits etablierte, den Lesern bekannte Namen handelt. Die Informationen zu den Werken und Autoren sind daher auch nicht als subjektive Sichtweise der Übersetzer zu verstehen, sondern als Reproduktionen gängiger Meinungen, die im eigenen Land und in anderen europäischen Ländern weiter Verbreitung erfahren haben. Es überrascht daher auch nicht, dass Hoffmann nun als beliebter und bekannter Autor präsentiert wird, dessen Texte in zahlreichen Versionen ins Englische übersetzt worden seien und dessen unnachahmlicher Stil Oxenford und Feiling veranlasst habe, gleich drei Erzählungen des Autors in die Sammlung aufzunehmen. Sie geben aber zu, dass das englische Publikum Hoffmann weniger Begeisterung entgegengebracht habe als das französische. Die europäische Rezeption ist zu diesem Zeitpunkt also bereits zu einer das Werk Hoffmanns kontextualisierenden Zusatzinformation geworden, der neuerliche Übersetzungen

beigegeben werden können, um den Lesern den Autor als etablierten Standard und damit als Teil des allgemeinen Bildungsgutes zu präsentieren.

Zwar klingt auch bei Oxenford und Feiling noch deutlich die Idee der deutschen Literatur als romantischer oder Volksliteratur an, mit Immermann zeigt sich aber eine weiterer Hinweis auf die zunehmende Öffnung des bis zu diesem Zeitpunkt engen romantischen Fokus, ohne dass allerdings bereits eine neue Einschätzung der deutschen Literatur erfolgt wäre. Wesentlich gedämpfter erscheint auch die Stil- und Inhaltskritik, die frühere Sammlungen an den deutschen Autoren relativ flächendeckend äußern. Stattdessen erfahren die Erzählungen auf unterschiedlichen Ebenen Lob. Insbesondere Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehre“ wird wegen seines gelungenen Stils und Verlaufs positiv hervorgehoben.

Mrs. Johnstone: The Edinburgh Tales

Im Jahr 1845 ist eine weitere Erzählsammlung zu verzeichnen, in der sich eine neue Version des „Goldenen Topfes“ befindet. Sie wird hier gesondert erwähnt, weil es sich um eine Übersetzung aus der Feder einer Frau handelt. Die meisten Forschungstexte erwähnen ausschließlich die Übersetzungen der Männer, begründen dies damit, dass diese bekannter und einflussreicher geworden seien, was damit zusammenhängt, dass eben traditionell keine Frauen bekannt werden konnten. Die Sammlung ist die einer Intellektuellen und Schriftstellerin: Mrs. Christian Isobel Johnstone. Sie hat drei Bände und trägt den Titel „The Edinburgh Tales“²³⁹. Mrs. Johnstone, die in den Bänden sowohl ihre eigenen Erzählungen als auch die wichtiger weiblicher Autorinnen und einige Übersetzungen versammelte, soll hier kurz vorgestellt werden, wenn es schon nicht möglich ist, zu ihrer Übersetzung erschöpfend Details zu liefern. Sie ist eine gebürtige Schottin (1781-1857). Nach einer ersten Ehe mit einem M'Leish, die geschieden wurde, heiratete sie John Johnstone, zunächst ein Schulleiter, später mit ihr zusammen Herausgeber einiger liberaler Zeitschriften. Johnstone unterstützte seine Frau, die zur ersten Zeitschrift der beiden, dem „Iverness Courier“, viele Beiträge schrieb. 1815 veröffentlichte sie anonym ihren ersten Roman „Clan Albyn, a national Tale“. Die Zurückhaltung bei der Publikation ihres eigenen Namens ist für ihr ganzes Leben belegbar, männliche Zeitgenossen schildern sie wohlwollend als bescheidene, schüchterne, feminine Dame, deren Talent unbestritten sei, aber deren weiblicher Charakter dadurch nicht

²³⁹ Johnstone, Mrs Christian Isobel: *The Edinburgh Tales*. 3 Volumes. London/ Edinburgh/ Dublin 1846. (Vol II enthält „The golden pot“)

gelitten habe. Sie wird als Wohltäterin wahrgenommen, die sich vieler Schützlinge annimmt und ihren Werdegang positiv beeinflusst, allerdings stets so, dass der Begünstigte von ihrem Einfluss auf seinen Erfolg kaum etwas bemerken konnte. Neben ihren zahlreichen Beiträgen zu den Zeitschriften, die sie, ihr Mann, Blackwood aus London und Tait in Edinburgh betreuten, schrieb sie vor allem Erzählungen, die beinahe vollständig in den „Edinburgh Tales“ enthalten sind. Die Auflage der ersten Bände war für die damalige Zeit sehr hoch, belegt sind 30.000 Exemplare. Weitere Romane sind: „Elisabeth de Bruce“ (1827) und „Nights of the Round Table“ (1832) sowie ein Kinderbuch „Diversions of Hollycot. A Book for children“. Wenig bekannt war zunächst auch Ihre Verfasserschaft für ein eher konventionelles Haushaltsbuch, das sich großer Beliebtheit und großen Absatzes erfreute und das sie ganz bewusst zur Finanzierung des „Iverness Courier“ geschrieben hatte. Es warf einen beständigen Gewinn ab. 1858 erschien bereits die zehnte Auflage. Es ist nicht belegt, welches Interesse Mrs. Johnstone an der deutschen Literatur hatte, es lässt sich nur festhalten, dass sie eine Übersetzung Hoffmanns publizierte.

James Burns: Beauties of German Literature

1847 findet sich eine weitere Sammlung von aus dem Deutschen übersetzten Erzählungen. Sie erschien bei James Burns in London unter dem Titel „Beauties of German Literature“²⁴⁰. Sie enthält eine Übersetzung der Erzählung „Meister Martin, der Küfer“ von E. T. A. Hoffmann. Der Titel der Sammlung deutet bereits an, dass bei der Auswahl der in der Sammlung enthaltenen Texte offenbar nicht mehr an eine Einordnung zu einer Epoche gedacht wird. Ebenso wenig steht ein Volkscharakter im Vordergrund. Die Bezeichnung „Beauties“ lässt eher anklingen, dass eine stark begrenzte Auswahl gemäß der Schönheit einzelner Texte getroffen wurde. Leider existiert kein Vorwort des Herausgebers, das über Prinzipien der Übersetzung und der Textauswahl Aufschluss geben könnte – dieser Umstand und die Tatsache, dass der Band reich mit Bebildern der Erzählungen geschmückt ist, lässt allerdings erahnen, dass die Zielgruppe der Sammlung ein breiteres Lesepublikum gewesen sein könnte, dem es auf den Unterhaltungsfaktor und nicht auf die Kriterien der Übersetzung angekommen sein wird. Hier sollen der Vollständigkeit halber die

²⁴⁰ Burns, James: *Beauties of German Literature. Selected from Various Authors with Short Biographical Notes* London 1847.

Erzählungen, in deren Kontext die Hoffmann-Übersetzung gesetzt wird, erwähnt werden:

Hoffmann: „Master Martin the Cooper and his Workmen“; Richter: „The Death of an Angel“; Pichler: „Johannes Schoreel“; Zschokke: „The Broken Cup“; Tieck: „Camoens: or the Death of the Poet“.

Der Herausgeber verzichtet im Inhaltsverzeichnis und zu Beginn der Erzählungen selbst auf die Nennung der Vornamen der Autoren, was deutlich macht, dass er davon ausgeht, dass es sich jeweils um dem Lesepublikum bereits bekannte, d. h. etablierte deutsche Autoren handelt. Der Eindruck, den bereits die Ausstattung des Bandes und ihr Titel erweckt haben, bestätigt sich auf diese Weise also. Jeder Erzählung ist dennoch eine biographische Notiz zum jeweiligen Autor beigegeben (hier mit vollständiger Namensnennung; „Earnest Theodore Wilhelm Hoffmann“). Die Ausführungen zu Hoffmann sollen hier knapp betrachtet werden. Im Wesentlichen wird in der biographischen Notiz auf das verwiesen, was bereits aus den Ausführungen Hitzigs, so wie sie von Carlyle und auch von Scott übernommen wurden, bekannt ist. Der Herausgeber verlegt sich auf eine knappe Darstellung von Kindheit und Jugend Hoffmanns, stellt aber, im Unterschied zu seinen Vorgängern, eher den schalkhaften Charakter Hoffmanns, der durch seine vielen Talente gespeist worden sei, heraus, so dass sich ein insgesamt eher komischer und sympathischer Eindruck der Autorpersönlichkeit ergibt. Erwähnung findet auch seine Karriere als Jurist, wobei seine Berufung zum Künstler, sowohl als Maler, Musiker und Autor immer im Vordergrund steht, wenn seine vielfältigen Talente beschrieben werden. Natürlich fehlt der Darstellung aber nicht der Hinweis auf die Wechselfälle, die Hoffmann zeitlebens in finanzieller, künstlerischer, psychischer und gesellschaftlicher Sicht begleitet haben. So wird erwähnt, dass er die Kunst über Politik und Geselligkeit stellte, indem er politischen Situationen gegenüber unempfindlich stets weiter seiner Kunst frönte, seine Armut, die Satiren auf Zeitgenossen und seine Abneigung gegenüber feinen Berliner Gesellschaften zugunsten des Wirthauses – all diese bereits zum Allgemeinplatz in der Darstellung Hoffmanns gewordenen Umstände werden geschildert. Allerdings muss hier erwähnt werden, dass auf genaue Details aus benannten Quellen wie etwa der Hitzig-Biographie verzichtet wird. Keine konkreten Namen, Briefe oder sonstigen Zeugnisse werden mehr für die Darstellung angeführt. Die Informationen stammen sehr wahrscheinlich aus dem Fundus dessen, was man hinsichtlich des Autors für

allgemein bekannt hielt. Diese Tendenz der Verflachung bzw. stereotypen Darstellung Hoffmanns wird ebenfalls daran ganz offensichtlich, dass auch das Pathologische oder der Mangel an Maß etc. nicht mehr in der Schärfe einer anzuprangernden Schwäche zum Ausdruck kommt, sondern in höchst abgemilderter Form nur noch als ein Wesensmerkmal, das den begabten Autor unerklärlich und vorzeitig an einer Krankheit habe sterben lassen. Lebenswandel, Charakter und Krankheitsbild werden dabei immer noch als eine Kausalkette ineinander geschrieben, d. h. Hoffmanns Krankheit und sein früher Tod werden direkt seinem Innenleben angelastet (hier häufig mit dem Terminus „intemperance“ bezeichnet). Die durchaus positive Wertung des Autors könnte man auf die zu diesem Zeitpunkt nach England strömende Hoffmann-Begeisterung Frankreichs zurückführen, allerdings finden sich dazu zu wenige Hinweise auf die in Frankreich besonders aufgewertete Komponente des Übernatürlichen bzw. Fantastischen in Hoffmanns Texten. Allenfalls betont die biographische Notiz Hoffmanns Affinität zum Grottesken-Künstler Callot, in dessen Manier er, wie erwähnt wird, gern geschrieben habe. Erstmals finden sich explizite Hinweise auf die Kenntnis des Herausgebers von anderen Schriften und Schriftsammlungen Hoffmanns. Die Wahl der Erzählung Hoffmanns gerät demgegenüber aber wieder recht britisch konventionell, wenn man die zuvor durch die anderen Herausgeber geäußerten Beurteilungsmaßstäbe anlegt. Der Herausgeber entscheidet sich für den von Hoffmann selbst als etwas langweilig empfundenen „Meister Martin“. Eingeführt wird er mit den Worten:

But we must desist from the task of finding epithets of Hoffmann's numerous and varied productions, and content ourselves with introducing to the notice of English readers a tale of this writer's, which we trust they will agree with us in praising for its quiet and winning gracefulness.²⁴¹

Hier klingt erneut das alte Spektrum der Bewertungskriterien an, das sich noch auf die schon bestehenden Maßstäbe rückbezieht. Neu ist der Einführung Hoffmanns zwar, dass sein Einfallsreichtum betont und der Variantenreichtum seines Werks als außergewöhnlich gewürdigt wird, allerdings ist auffällig, dass gerade für die in der Sammlung enthaltene Erzählung „Meister Martin“ eben nicht das Fantastische, Facettenreiche und Bruchstückhafte kennzeichnend sind, sondern die „quiet and winning gracefulness“, die an die Forderung des klaren, einfachen Stils und der einsträngigen Erzählführung der Handlung erinnert. Gewählt wird also kein Text, der

²⁴¹ Burns: Beauties. S. iv.

in der gothic-novel Tradition gesehen werden kann, sondern einer, den der Herausgeber offenbar für anschlussfähig an aktuelle Tendenzen und Moden hält. Insgesamt ist also zu beobachten, dass viele Werturteile über Hoffmann in ihrer Systematik einfach als allgemeine Informationen zum Autor übernommen werden. Es verändert sich hingegen die Art und Schärfe der Kritik an vermeintlichen Schwächen Hoffmanns: Sein Talent wird gelobt, seine vielgestaltige Ausrichtung auf unterschiedliche Wissensgebiete und Künste lobend hervorgehoben und seine Krankheit bzw. sein kurzes Leben auf die Nähe des Talentes zum Unmaß zurückgeführt, allerdings ohne diese moralisch zu verurteilen, vielmehr ergibt sich aus dieser außergewöhnlichen Konstellation von Talent und Schicksal nun eine gewisse dem Publikum nahegebrachte Faszination. Die ästhetischen Leitlinien bzw. der Publikumsgeschmack scheinen sich also unverändert zu zeigen, während aber die moralische Beurteilung der Autorpersönlichkeit bei allem gebliebenen Interesse an seiner Persönlichkeit entfallen ist. Hoffmann lässt sich offenbar als eine Art Garant und Marke für das Publikum kommerziell vermarkten. Eine kritische Auseinandersetzung mit seinem Werk oder den Prinzipien der Übersetzung und der Textauswahl tritt in den Hintergrund. Das Interesse an Hoffmanns Erzählkonzept ist daher offenbar in der gebildeten Schicht erloschen, weil er nicht mehr in aktuelle Diskurse passt, die zunehmend vom Realismus und einer vollständig anderen Konzeption von Wirklichkeit geprägt sind.

Anonym: The Strange Child

Die letzte für den Zeitraum 1820-1860 belegte Übersetzung eines Hoffmann-Textes stammt aus dem Jahr 1852. Es handelt sich um die Erzählung „The Strange Child. A Fairy Tale“, die in London bei F. und J. Rivington verlegt wurde. Ein Übersetzer wird nicht genannt, weshalb die Erzählung hier nur der Vollständigkeit halber verzeichnet werden kann.

3.1.4. Ausblick: Über 1860 hinaus

Nach den 1850er Jahren ist zunächst ein Einbruch in der Übersetzungstätigkeit zu Hoffmann zu verzeichnen. Erst gegen Ende des Jahrhunderts, in den 1880er und 1890er Jahren erscheinen wieder zahlreichere Publikationen auch von Texten, die zuvor noch nicht in Übersetzungen vorlagen. Zu nennen wäre hier zum Beispiel „Nußknacker und Mausekönig“, „Meister Martin, der Küfer“ und auch die gesamte

Übersetzung der Sammlung „Die Serapionsbrüder“; besonders letzteres ist bemerkenswert, da zuvor ja nur Auszüge aus Erzählensammlungen Hoffmanns übersetzt worden waren.

3.1.5. Zusammenfassung

Die Vorstellung der Übersetzungen und ihrer Vorworte als Voraussetzungen, aber auch als ihrerseits lenkende Elemente der Rezeption lässt zwei Phasen erkennen: Eine frühe Phase bis in die 1820er Jahre hinein, die von einer Ansiedlung hoffmannscher Erzählungen im Kontext deutscher romantischer Erzählungen und der gothic-novel-Tradition bestimmt ist, und eine zweite, in der die von der frühen Kritik gefassten Urteile in ihrer Struktur erhalten bleiben, ihr inhaltlicher Gehalt jedoch noch weiter zum Stereotyp verflacht. Fallen Übersetzern der frühen Phase noch einzelne Elemente des Schaurigen auf, benennen sie Motive wie einsame Wälder, Ruinen, Elemente des Märchenhaften und beschreiben sie noch die Struktur einzelner Erzählungen im Detail, so nimmt der Detailreichtum der Beschreibungen und die Fülle der aufgezählten Motive in ihrer individuellen Ausgestaltung in der zweiten Phase der Übersetzungen stark ab. Es genügt das Aufrufen eines Katalogs von Elementen, die an der jeweiligen Erzählung abgeklopft, aber nicht mehr im Detail beachtet oder in ihrer konkreten Ausgestaltung berücksichtigt werden. Diesen Prozess kann man als Festschreibung von Klischeebildern, der Verfestigung rezeptiver Muster schildern. Charakteristisch dafür ist, dass die inhaltliche Auseinandersetzung und Hinterfragung der ursprünglichen Urteile dabei immer mehr aus dem Blick gerät, das ursprüngliche Urteil zwar an unmittelbarer Schärfe verliert, aber immer mehr zum gängigen Einordnungshorizont verflacht. Die kritischen Muster sollen nun anhand der literaturkritischen Rezeptionszeugnisse zu E.T.A. Hoffmanns deutlich gemacht werden.

3.2. Kritische Schriften zu E.T.A. Hoffmann

3.2.1. Verstreute Rezensionen in britischen Zeitschriften und Journalen und ihre Einordnung durch die Forschung

Zur Hoffmann-Rezeption Scotts bzw. zum Verhältnis englischer und schottischer Kritiker zu E.T.A. Hoffmann ist bisher zwar in einigen Aufsätzen, nicht aber in ausführlicheren Studien gearbeitet worden. Der Beginn der Beschäftigung mit dem Verhältnis der Briten zu E.T.A. Hoffmann lässt sich auf die frühen zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts datieren. Es finden sich seither kontinuierlich Forschungsbeiträge, die, nicht immer unter Bezugnahme aufeinander, unterschiedliche Aspekte der Rezeption fokussieren. So zeichnet sich einerseits deutlich die frühe Tendenz ab, die wichtigsten literaturkritischen Rezeptionszeugnisse zusammenzutragen, knapp vorzustellen und die Bewertung Hoffmanns durch seine englischsprachigen Kritiker aus der Perspektive der Forschung zu evaluieren. Arbeiten dieses Formats, wie etwa der Aufsatz Erwin Guddes²⁴², zeichnen sich häufig dadurch aus, die weniger positiven Einschätzungen des hoffmannschen Werks zu relativieren oder gar als Diffamierung eines begabten und zu Unrecht verrissenen, unverstandenen Künstlers darzustellen. Die Sammlung der kritischen Texte erfolgt dabei als Auswahl, da die Forschung besonders gut greifbare oder wirkmächtig gewordene Texte bearbeitet. Keine der bisherigen Arbeiten widmet sich der Gesamtheit der Texte, allenfalls werden Teile von Kritiken paraphrasiert. Im Anhang zu dieser Arbeit findet sich daher erstmals eine chronologische Übersicht zu allen auffindbaren Rezensionen und Kritiken, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in England und Schottland erschienen, und die, soweit möglich, neben dem Publikationsort und -jahr auch Angaben zur anonymen oder zur vermuteten Verfasserschaft sowie zu den Textausgaben und Übersetzungen, auf die sich die kritischen Texte beziehen, macht.

Das berühmteste Beispiel eines Rezeptionszeugnisses, das praktisch in keinem Forschungsbeitrag fehlt, ist die Rezension Scotts „On the supernatural in fictitious composition“ in der *Foreign Quarterly Review* von 1827. Vielfach wird in Scotts Wertungen und seiner schematischen und polemischen Kritik an Hoffmann, die sich

²⁴² Gudde, Erwin G.: E.Th.A. Hoffmann's Reception in England. In: *PMLA* 41 (1926). H. 4. S. 1005-1010.

in Teilen an der Biographie Julius Eduard Hitzigs²⁴³ orientiert, die Vorlage für viele weitere kritische Texte gesehen. Scotts Wirkmacht in Bezug auf die deutsche Rezeption wird oft damit belegt, dass Goethe Teile des Essays aufgriff und überspitzte und dass die Kritik auch in Frankreich aber unter umgekehrten Vorzeichen, die Wertschätzung Hoffmanns betreffend, aufgegriffen wurde. Den frühen Aufsätzen zur Thematik geht es dabei allerdings nicht um das nähere Verständnis von Rezeptionsprozessen, die Darstellung von Deutungsmustern oder die Frage nach ihren über die bloße zufällige Faktenlage hinausgehenden Ursachen, sondern um bloße faktuale Darstellungen, deren Auswertung hier, eingebettet in den Kontext der Erforschung der Rezeptionsmuster der Hoffmann-Rezeption, vertiefend vorgenommen werden soll.

An dieser Stelle seien die Befunde der ersten Forschungsäußerung zur Hoffmann-Rezeption in England seitens Guddes knapp vorgestellt, beziehen sich doch weitere Forschungspositionen auf ebendiese, auch wenn sie analytisch deutlich über sie hinausgehen. Erwin G. Gudde setzt sich bereits 1926 mit „E.Th.A. Hoffmann’s Reception in England“ auseinander.²⁴⁴ Er betont, dass es sich europaweit gesehen bei Hoffmann um einen der meistgelesenen und am häufigsten nachgeahmten deutschen romantischen Autor handele. Er akzentuiert die unterschiedlichen Nuancen der europäischen Hoffmann-Rezeption im 19. Jahrhundert auf wenig originelle Weise: Deutschland als das Land, in dem die breite Masse ihn schätzt, während viele Literaten ihn kritisieren; England als ihm feindlich gesonnen; Frankreich als Hoffmann-enthusiastisch; und stellt dann differenziert einzelne Kritiken zu Hoffmann-Texten dar, wobei er sie nach ihrem Bezug auf bestimmte Werke Hoffmanns („Die Elixiere“, „Das Majorat“ u. a.) und nach der Chronologie der Erscheinungsjahre der Kritiken ordnet.

In einer herausragenden Position für die Kritik sieht Gudde Hoffmanns Roman „Die Elixiere des Teufels“, da dieser Text 1824 als einer der ersten von Robert Pierce Gillies ins Englische übersetzt wurde. Gudde zeigt sich der Auswahl dieses Textes als erste Übersetzung gegenüber kritisch, da er es offenbar für bemerkenswert hält, dass „not one of his more realistic stories, but his wildest and most confusing novel“²⁴⁵ diesen Status in England erhält und auf ein solches Interesse beim

²⁴³ Hitzig, Julius Eduard: E.T.A. Hoffmanns Leben und Nachlaß. Mit Anm. zum Text und einem Nachwort von Wolfgang Held. Frankfurt a. Main 1986. [Zuerst 1823].

²⁴⁴ S. Gudde, Erwin G.: E.Th.A. Hoffmann’s Reception in England. In: PMLA 41 (1926). H. 4. S. 1005-1010.

²⁴⁵ Ebd.

Lesepublikum stößt. Es zeigt sich bereits hier eine doppelte Akzentuierung der Einzelaspekte der Rezeption, sowohl im England des 19. Jahrhunderts als auch in Guddes Forschungsaufsatz: Es wird für das 19. Jahrhundert als selbstverständlich angenommen, dass „realistische“ Texte in Mode kommen und besprochen werden. Dies zeigt, dass Gudde selbst eine Wertung vornimmt, wenn er den Umstand der Übersetzung des Hoffmann-Romans einerseits als erstaunlich („curiously enough“²⁴⁶) charakterisiert und zweitens den Roman selbst als Hoffmanns „wildest and most confusing novel“²⁴⁷ einordnet, eine Einschätzung, in der er den Kritiken des 19. Jahrhunderts unreflektiert folgt. Drittens wählt Gudde aus einer lobenden Kritik gerade die Textstelle aus, die sich auf das Phänomen des Übernatürlichen in Hoffmanns Roman bezieht und leitet diese auch bereits entsprechend ein:

The reviewer defends the supernatural elements when he says: “‘Nothing that is a part, a real essential part, of human nature, can ever be exhausted – and in the regions of fear and terror never will be’. Ghosts, spirits and dwarfs ‘have taken such a place in the imagination, and indeed in the hearts of men, that their total banishment from thence must remain for ever [sic!] an impossibility’ - a statement to which the enlightened twentieth century will probably take exception.”²⁴⁸

Die Auswahl dieses thematischen Zusammenhangs seitens Guddes verstärkt den Eindruck, dass er die Übersetzung der „Elixiere“ als unzeitgemäß für das 19. Jahrhundert einschätzt (so wie er die Themen des Romans und der dazugehörigen positiven Kritik auch dadurch abwertet, dass er ihre Relevanz für das 20. Jahrhundert, also „sein“ Jahrhundert, wiederum aus heutiger Perspektive etwas vorschnell, abstreitet). Zudem lenkt sie den Blick stark auf einen Diskurs um das Phänomen des Übernatürlichen in literarischen Texten, der im 19. Jahrhundert in vielfältiger Weise im Gange war und sich gerade auf dem Gebiet der literarischen Kritik niederschlägt. Es wird noch zu zeigen sein, dass sich auch einer der wirkungsmächtigsten Kritiker dieser Zeit, Walter Scott, innerhalb dieses Diskurses bewegt.

Es wäre jedoch zu eindimensional, Guddes Blick auf die literarischen Kritiken des 19. Jahrhunderts nur in der oben dargestellten Verengung zu sehen, liefert er doch hinsichtlich der in Auszügen bereits zitierten Kritik in „Blackwood’s Magazine“ auch noch knappe Informationen nach, die die Erwähnung der technischen Fähigkeiten Hoffmanns beinhalten. Hier fällt auf, dass die Kritik des 19. Jahrhunderts unter technischer Fertigkeit offenbar eher die Fähigkeit der

²⁴⁶ Ders. S. 1005.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Ebd.

thematischen Verknüpfung von unheimlichen Elementen mit alltäglichen Elementen meint, als eine detaillierte Besprechung sprachlicher oder struktureller Merkmale des Romans. Dies fällt auch Gudde auf, der daraufhin dem lobenden Kritiker seine Fähigkeit zur seriösen Literaturkritik, womöglich aus literaturwissenschaftlicher Perspektive nicht ganz zu Unrecht, abspricht²⁴⁹. Die Konstatierung dieser mangelnden Fähigkeit zum professionellen Urteil fügt sich nahtlos in Guddes sich im Verlaufe seiner Darstellung immer stärker erweisenden Verehrung Hoffmanns, dessen Werk er auch professionell wertgeschätzt sehen möchte.

Die Darstellung weiterer, weniger positiver Kritiken zu Hoffmann fällt dementsprechend auch relativ knapp aus. Insgesamt erwähnt Gudde nun noch eine Reihe von übersetzten Erzählungen im 19. Jahrhundert in England, geht aber nicht sehr ausführlich auf weitere Rezensionen dazu ein, sondern konstatiert eine deutliche Abnahme des Interesses an Hoffmann in England, die nur durch einige positive Kritiken unterbrochen werde. Diese hebt Gudde nun wieder hervor und verortet den Ursprung der lobenden Einschätzungen in einem unzweifelhaft französischen Einfluss, da die Kritik an Hoffmann in diesem Land insgesamt vollkommen anders ausfalle. Die hier beobachtete höchst unterschiedliche nationale Rezeption Hoffmanns und ihre Ursachen werden an anderer Stelle noch Thema sein.

An Guddes Darstellungen schließen hinsichtlich des Zugangs der zunächst präsentierten faktualen Lage in England/Schottland im Wesentlichen zwei Forschungspositionen aus den 1990er Jahren an: eine der Äußerungen stammt, wenig überraschend, von einem der bis heute aktivsten Hoffmann-Forscher: Hartmut Steinecke. Die andere, zeitlich früher liegende, Position ist die Hartmut Mangolds, dessen Ausführungen von Steinecke entsprechend gewürdigt werden. Für beide Positionen ist anzumerken, dass sie sich schwerpunktmäßig mit dem Verhältnis von Walter Scott zu Hoffmann beschäftigen. Die Gründe dafür mögen hier wohl darin liegen, dass Scotts Kritik an dem Autor ausführlicher ausfiel als andere und zudem besonders wirkmächtig wurde.

Hartmut Mangold²⁵⁰ knüpft an die positivistischen Zusammenstellungen Guddes methodisch an, erweitert dessen Darstellungen und Datensammlungen allerdings um eine stärkere Fokussierung auf den ersten Band von Thomas Carlyles

²⁴⁹ Vgl. Gudde. S. 1006.

²⁵⁰ Mangold, Hartmut: „Proper culture might have done great things“. E.T.A. Hoffmann in der Kritik seiner britischen Zeitgenossen. In Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann Gesellschaft 1 (1992/1993). S. 159-166.

Übersetzungssammlung „German Romance“²⁵¹, die neben Erzählungen von Tieck auch eine häufig für ihre Qualität gelobte Übertragung von Hoffmanns „Goldenem Topf“ beinhaltet. Zu Recht betont Mangold, dass die Aufnahme eines Autors in einem anderen Land unter anderem abhängig davon ist, welche Texte dort Verbreitung finden, mithin: welche Texte aus der Ursprungssprache übersetzt werden und wie diese Übersetzungen schließlich präsentiert werden. In ebenso prominenter Position sieht er aber auch, im Einklang mit Gudde und Gerhard Kaiser (dessen Position hier noch gesondert vorgestellt werden soll), die Biographie Julius Eduard Hitzigs, die insbesondere den Blick auf die Autorpersönlichkeit geprägt hat, fand die Rezeption doch im Wesentlichen nach dem Tod des Autors statt, so dass man sich für einen Eindruck des Charakterlichen nur auf schriftliche Zeugnisse des Umfeldes Hoffmanns, nicht auf einen direkten Kontakt, verlassen konnte. Dieser Umstand schafft den idealen Raum für Projektionen eigener Werturteile, die stärker auf die Denkmuster und Vorprägungen des Wertenden denn auf den tatsächlichen Autor verweisen (so sieht es auch Kaiser). Für den „Fall“ Hoffmann macht auch Mangold, in guter Tradition seiner Vorschreiber stehend, die beiden Kritiken Walter Scotts und Thomas Carlyles als die zentralen Achspunkte der Rezeption Hoffmanns in England aus, an denen entlang sich alle anderen Werturteile und Kritiken gruppieren. Den zentralen Unterschied der beiden Kritiken entdeckt er, und dies ist die innovative Beobachtung Mangolds, trotz aller Orientierung beider Texte an Hitzigs Biographie und der jeweiligen Tendenz zur Überspitzung der bereits dort im Kern angelegten Darstellung des Risses in der hoffmannschen Persönlichkeit, darin, dass Carlyle eher moralisierende Urteile über den pathologischen Autor fälle, während sich Scott um eine Psychologisierung und Motivierung der mit dem Bild eines britischen Gentleman unvereinbaren „Exzesse“ Hoffmanns bemühe. So verurteile Carlyle Hoffmanns Umgang mit dem ihm gegebenen Talent, mit dem er zu wenig brauchbare Werke erschaffe und macht etwa den Alkoholkonsum und eine schlechte Vorprägung durch eine wenig vorbildhafte Vaterfigur dafür verantwortlich, während Scott Hoffmann zwischen bürgerlicher und poetischer Existenz gefangen sieht, eine Depression attestiert, die aus der Unlösbarkeit dieses Verhältnisses resultiere und aus der Hoffmann mittels Alkohol immer wieder eine Flucht versucht habe, um den Alltag überhaupt ertragen zu können. Sowohl die moralische als auch

²⁵¹ Carlyle, Thomas: German Romance. Specimens of its chief authors. With biographical and critical notes. By the translator of Wilhelm Meister, and the author of the life of Schiller. In four volumes. Vol. II. Containing Tieck and Hoffmann. Edinburgh 1827.

die psychologische Aburteilung Hoffmanns, ebenso wie der Verweis auf die charakterlichen Mängel des älteren Hoffmann seien bereits in der Biographie Hitzigs angelegt, wenn auch zum Teil in weniger drastischen Bewertungen, handelte es sich bei Hitzig doch bei allen Differenzen um einen Freund Hoffmanns, dessen postumes Vermächtnis Hitzig der Nachwelt erhalten wollte²⁵².

Mangold bedenkt in seinen Ausführungen insgesamt zwar durchaus auch andere Zeugnisse der Rezeption Hoffmanns in Großbritannien und stellt deutlich heraus, dass die Rezeption zum Teil eben auch einen zufälligen Verlauf nehmen kann²⁵³, so habe das Werk Hoffmanns ursprünglich eine recht positive Aufnahme seitens der Literaturkritik erfahren, eine genauere Analyse anderer Rezeptionszeugnisse bleibt Mangold jedoch schuldig. Es ist an dieser Stelle bemerkenswert, dass Mangold die Ausführungen Gerhard R. Kaisers²⁵⁴, die zeitlich früher liegen als seine eigenen Darstellungen zum gleichen Thema, kaum oder gar nicht zur Kenntnis genommen hat. Anders ist kaum erklärlich, weshalb er eine ausführliche Analyse der Rezeptionszeugnisse, wie Kaiser sie in sehr differenzierter Weise vornimmt, schuldig bleibt und nicht einmal Ansätze dieser Analysen thematisiert oder Alternativen zu dessen Argumentation entwirft. Er bleibt daher innerhalb der Diskussion der Forschung deutlich hinter dem Detailreichtum und der Präzision der Analyse eines vielfältig-gewundenen europäischen Rezeptionsweges an Komplexität zurück. Sein Aufsatz kann angesichts der Tatsache, dass er, abgesehen vom bereits eingangs eingeführten und schon in den 1990er Jahren durchaus als positivistisch und veraltet zu bezeichnenden Gudde-Aufsatz, keine vorherigen Arbeiten zur britischen

²⁵² Selbstverständlich müsste man bei der Beurteilung der Biographie Hitzigs und der Einschätzung der Motivation für ihr Entstehen auch persönliche Motive zur Positionierung Hitzigs im kulturellen Feld in Betracht ziehen, zumal sich Hitzig in der ursprünglichen Version ja nicht einmal direkt mit Namen als Autor zu erkennen gibt, sondern unter Verweis auf andere eigene Publikationen implizit durchaus auch für diese wirbt. Diese Untersuchung würde aber zu weit von den eigentlichen Betrachtungen dieser Studie wegführen. Es sei der Vollständigkeit halber nur noch erwähnt, dass Hitzig womöglich auf diese selbstreferenzielle Weise durchaus ebenso einen Bezug auf das Werk des von ihm vorgestellten Autors schafft, zu dessen poetologischen Prinzip es ja gehört immer wieder mit seiner Autorschaft zu spielen. Man denke hier nur an die Untertitelung der „Nachtstücke“ mit dem Zusatz „herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callot's Manier“ oder an die vielfältigen Ineinanderschreibungen der Herausgeberfiktionen und Figuren wie dem „reisenden Enthusiasten“ oder dem „Kapellmeister Kreisler“, die das Gesamtwerk Hoffmanns als poetologisch verweisender „roter Faden“ durchziehen oder aber an die Tatsache, dass Hoffmann selbst Zeichnungen und Schriftstücke mit Pseudonymen signierte, die den Namen seiner eigenen Figuren entsprachen.

²⁵³ Vgl. Mangold: „Proper culture“. S. 159.

²⁵⁴ Kaiser, Gerhard R.: „impossible to subject tales of this nature to criticism“. Walter Scotts Kritik als Schlüssel zur Wirkungsgeschichte E. T. A. Hoffmanns im 19. Jahrhundert. In: Deutsche Literatur in der Weltliteratur. Kulturnation statt politischer Nation? Hrsg. von Franz Norbert Mennemeier und Conrad Wiedemann. Tübingen 1986. (= Akten des internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Kontroversen, alte und neue. Hrsg. Von Albrecht Schöne. Bd. 9). S. 35-47.

Hoffmann-Rezeption verwendet, nur als nicht auf der Höhe seiner Zeit bewertet werden.

Die eigentümliche Ausblendung des Kaiser-Aufsatzes setzt sich weiter bei einem der bis heute engagiertesten Experten in der Hoffmann-Forschung und -edition fort. Hartmut Steinecke hat sich zum deutsch-englischen Verhältnis der beiden Autoren schwerpunktmäßig in den 1990er Jahren geäußert²⁵⁵. Er knüpft direkt an Gudde und Mangold an, rückt aber im Unterschied zu ihnen einen poetologischen Aspekt deutlich in den Vordergrund. Ihm ist es darum zu tun, Hoffmanns erzählerisches Werk in den Kontext der europäischen Romantradition zu stellen. Nachdem er dies ausführlich zunächst aus gattungstypologischer und komparatistischer Sichtweise in den „Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann Gesellschaft“ getan hat, geht er in seinem Aufsatz in der Festschrift für Helmut Koopmann intensiver auf das Verhältnis von Hoffmann und Scott ein. Dabei löst er zunächst das durch die Betitelung anzunehmende Versprechen, es handele sich um eine weitere Arbeit zur Literaturkritik, nicht ein, insofern er den Forschungsstand²⁵⁶ lediglich knapp referiert und explizit auf seine eigenen vorhergegangenen Arbeiten zum Romanwerk Hoffmanns eingeht. Deutlicher als bei den vorherigen Arbeiten Guddes und Mangolds wird in Steineckes Darstellung der Kampf der beiden Autoren um eine prägende Vormachtstellung in der literarischen Prosawelt Europas akzentuiert, wobei sich dieser „Kampf“ eher mittelbar bei den Autoren selbst zeige. Auffällig sei nur, so Steinecke, dass entscheidende Romanwerke sowohl von Scott als auch von Hoffmann im genau gleichen Jahr – 1817 – erschienen und sich großen Erfolgs erfreuten, so dass viele literaturkritische Organe genau diese Koinzidenz als Argument nutzen, um einen Vergleich des Werkes der beiden Autoren zu lancieren. Die Urteile seien dabei stets abhängig von dem jeweiligen auch transnationalen Verständnis poetologischer Konzepte und ihrer jeweiligen Anerkennung. Als eine besondere Folie nimmt sich für Steinecke dabei der Antagonismus der Strömungen Klassik/Klassizismus, mit ihrem Verständnis von Harmonie, Evolution, Ruhe und Einsträngigkeit, und Romantik mit einem eher die Einheit in der Vielheit und das Schaffen im Chaos fokussierenden Schaffensbegriff, aus. Vor diesem Horizont

²⁵⁵ Steinecke Hartmut: E.T.A. Hoffmann und Walter Scott, die „Coryphäen der jetzigen Romandichter“. Romanmodelle um 1820.. In: „In Spuren gehen...“. Festschrift für Helmut Koopmann. Hrsg von Andrea Bartl u. a. Tübingen 1998. S. 193-209., Und: Ders.: E.T.A. Hoffmanns Romanwerk in europäischer Perspektive. In: E.T.A. Hoffmann. Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 1(1992/1993). S. 21-35.

²⁵⁶ Auch Steinecke erwähnt nicht Kaisers Aufsatz, sondern nur die in der Tradition Guddes stehende Arbeit Mangolds.

gewönnen sowohl die Kritik Scotts an Hoffmann nach dessen Tod, als auch die Unterschiede in den Romankonzepten, die die beiden Autoren jeweils voneinander kannten, in Teilen auch verstanden und schätzten, die sie aber letztlich voneinander trennten, klarere Konturen. Zudem erkläre sich aus diesem größeren Rezeptionskontext heraus auch der literarische Erfolg der beiden Autoren oder eben dessen Abebben in Abhängigkeit von literarischen Moden.

Eine Verbindung der Reflexion über Hoffmanns poetologische Konzepte und deren mutmaßliches, aus zeitgenössischen Kritiken abzuleitendes Verstehen oder Nicht-Verstehen Hoffmanns, das eher Spiegel der literarischen Konzepte bzw. der konkurrierenden und jeweils unterschiedlich auf das „Bild Hoffmanns“ projizierten Autorenbilder der Zeit zwischen 1817 und 1835 in England, Deutschland und Frankreich sei, und der Analyse der vorliegenden literaturkritischen Zeugnisse der Hoffmann-Rezeption, schafft die bereits erwähnte Arbeit Gerhard R. Kaisers²⁵⁷.

Bei Kaiser steht zunächst ebenfalls Walter Scotts Essay „On the supernatural“ und seine Wirkmächtigkeit für die Etikettierung des Autors Hoffmann im Vordergrund. Er deckt dabei sehr deutlich die duale Zuordnungsstruktur, die Hoffmanns Werken sowohl durch sich selbst, aber auch im Urteil von Vertrauten und Kritikern wie Walter Scott oder Baudelaire widerfahren ist, in all ihren unterschiedlich ausgerichteten Facetten auf. Dabei wird rasch erkennbar, dass zwar in beinahe jeder Sichtweise des 19. Jahrhunderts eine deutliche Zweiteilung durch das Werk Hoffmanns verläuft, dass hingegen vollkommen unterschiedlich ist, welche Texte wo eingeordnet und mit einem Wertungsetikett versehen werden. Hoffmann selbst hat wohl vor allem diejenigen Werke hoch geschätzt, in denen er den Konflikt bürgerlicher Realitäten und fantastischer Weltansicht nicht nur thematisch, sondern auch ästhetisch verwirklicht fand und zwar in möglichst skurriler, humorvoller Weise (genannt werden hier vor allem „Der goldne Topf“, der Hoffmann ein Lieblingstext war, „Klein Zaches genannt Zinnober“ oder „Prinzessin Brambilla“), während ihm in thematischer oder ästhetischer Hinsicht zu „gemütliche“ Texte wie der „Meister Martin“ oder das wenig humorvolle Nachtstück „Der Sandmann“ weniger bedeuteten. Kaiser belegt diese Einschätzungen anhand hoffmannscher Tagebucheintragungen, in denen er bezüglich seines eigenen Werkes die Kategorien „pièces fugitives – Taschenbuch-Journal-Zeug“, also weniger geschätzte Texte und „nahmhafte Pièces“, eher ernsthaft als künstlerisch wertvoll wahrgenommene Texte,

²⁵⁷ Kaiser, Gerhard R.: „impossible“.

benennt. Kaiser weist auch darauf hin, dass „Hoffmanns Hunger nach künstlerischer Selbstverwirklichung [jedoch; R. B.] bis zu seinem Lebensende ungestillt“ geblieben sei²⁵⁸. Hoffmann zeigte sich mithin also als ein selbstkritischer Autor, der über die Qualität seines eigenen Schaffens durchaus kritische Überlegungen anstellte.

Freunde Hoffmanns, besonders Julius Eduard Hitzig, dessen Stimme für die Hoffmann-Rezeption im Ausland bedeutsam geworden ist, schrieb er doch die erste postume greifbare Biographie Hoffmanns, mit Hilfe derer sich zahlreiche Autoren im europäischen Ausland über den Autor vermeintlich zuverlässig informierten, stimmten jedoch keineswegs mit Hoffmanns eigenen Einschätzungen seiner Texte überein. Nach eigener Aussage versuchte Hitzig sogar, Hoffmann hinsichtlich seines Schaffens auf einen weniger starken „Abweg“ zu bringen. So schätzte Hoffmann beispielsweise selbst seine „Prinzessin Brambilla“ und bat den Freund um ein Urteil, woraufhin ihm dieser „mit größter Offenheit“ sagte, „daß er ihn hier auf einem schon oft, aber noch nie so entschieden, betretenen Abwege zu erblicken glaube, nämlich dem des Nebelns und Schwebelns mit leeren Schatten, auf einem Schauplatz ohne Boden und ohne Hintergrund“²⁵⁹. An weiteren Stellen der Biographie Hitzigs zeigt sich, dass dieser sich um eine kategoriale Beurteilung des Werks Hoffmanns, soweit er damit vertraut war, bemühte. Diese fällt gemäß Kaiser insgesamt stark dualistisch aus: für ihn stehen auf der einen Seite Werke, die ein „objektives Gepräge haben“ und in denen „nichts Gräßliches und Fratzenhaftes (...) vorkommt“²⁶⁰ und auf der anderen Seite die skurrilen, schauervollen, subjektiv von dem von ihm beschriebenen Wesen Hoffmanns durchdrungenen Erzählungen. Diesem Dualismus, so gibt Kaiser zutreffend wieder, korrespondieren in Hitzigs Einschätzung die Wahrnehmungen Hoffmanns zu seinen eigenen Werken in umgekehrt reziproker Weise²⁶¹. Kaiser sieht in der zweigeteilten Anlage der Wertungen die Basis der Urteilsanlage in Scotts berühmten Essay „On the supernatural“, deren Wertungen die Einschätzungen Hitzigs ja nachweislich zur Grundlage haben und diese in ihrem Schematismus eher noch übersteigern und vertiefen. Kaiser stellt nun exemplarisch die Wirkmächtigkeit der Scott-Kritik vor, indem er ihre Umwertung in Frankreich, ihre partielle Übersetzung durch Goethe und die Wiederaufnahme der schematischen Wertungen zu Hoffmanns Persönlichkeit und ihren als schädlich angesehenen Einfluss auf sein

²⁵⁸ Vgl. Kaiser: „impossible“. S. 40f.

²⁵⁹ Hitzig, Julius Eduard: E.T.A. Hoffmanns Leben. S. 336.

²⁶⁰ Ebd. S. 440.

²⁶¹ Vgl. Kaiser: „impossible“. S. 39f.

Schaffen in Gervinus' „Geschichte der deutschen Dichtung“²⁶² kurz skizziert. Immer wieder wird zudem der Kontrast Frankreichs zu England und Deutschland bezüglich der Bewertung der schematischen Kritik deutlich: Gilt in Deutschland und England der poetologisch-ästhetische Zugang Hoffmanns, der besonders stark vom Verschwimmen fantastischer und alltäglicher Elemente in literarischen Texten geprägt ist, als wahnhaft und als Werk eines pathologischen Falles für die Mediziner, so sind es genau diese Texte, die in Frankreich eine Aufwertung erfahren. Dies zeigt Kaiser exemplarisch an den Ausführungen Jules Champfleury's in seinen der Ausgabe der Übersetzung postumer Erzählungen Hoffmanns beigegebenen Charakterisierungen des Autors Hoffmann und seines Werkes²⁶³. Insbesondere werde, so Kaiser, anhand der Einschätzungen Champfleury's zur Rezeption Hoffmanns in Frankreich und Deutschland deutlich, dass der Herausgeber den Deutschen Neid auf Hoffmanns Erfolge in Frankreich attestiere²⁶⁴. Weitere, ähnlich positive Wertungen Hoffmanns finden sich bei Baudelaire. Aus Kaisers Darstellungen wird ersichtlich, dass es sich beim dualistischen Wertungsansatz, wie er bei Hitzig und in der Nachfolge auch bei Scott zu finden ist, um ein strukturelles Deutungsmuster des hoffmannschen Werkes handelt, das sich auch in Frankreich weiter fortsetzt, wenn auch inhaltlich mit genau umgekehrten Vorzeichen. Schließlich bemüht sich Kaiser um ein Erklärungsangebot für die negativen Bewertungen Hoffmanns in Deutschland und England, deren Ursache er in einem anderen Konstrukt und Verständnis von „Wirklichkeit“ ausmacht; ästhetisch manifestiere sich dies in Hoffmanns Werken unter Verzicht auf traditionelle Erzählmuster²⁶⁵. Der Aspekt der unterschiedlichen Wirklichkeitskonstruktion muss hinsichtlich seiner Belastbarkeit für die unterschiedliche Aufnahme der Werke Hoffmanns und als ein Merkmal nationaler literarischer Moden noch näher untersucht werden.

1996 äußert sich ein ebenfalls prominenter Hoffmann-Kenner, Wulf Segebrecht, zum Themenkomplex „Hoffmann und die englische Literatur“²⁶⁶. Sein Aufsatz bezeichnet

²⁶² Georg Gottfried Gervinus: Geschichte der Deutschen Dichtung. 4. Auflage. Leipzig 1853.

²⁶³ Champfleury, Jules: Contes posthumes d'Hoffmann. Traduits par Champfleury. Paris 1856.

²⁶⁴ Vgl. Kaiser: „impossible“. S. 38.

²⁶⁵ Vgl. Kaiser: „impossible“. S. 41f.

²⁶⁶ Segebrecht, Wulf: Hoffmann und die englische Literatur. In: Ders.: Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk, und Wirkung E. T. A. Hoffmanns. Frankfurt a. M. 1996 (= Helicon. Beiträge zur deutschen Literatur Bd. 20). S. 183-201. Dieser Artikel stellt weitgehend eine Übersetzung des Beitrages Segebrechts zum „Third Symposium on Literature and the Arts“ im Jahr 1981 dar: Segebrecht, Wulf: E. T. A. Hoffmann and English Literature. In: Deutsche Romantik and English Romanticism. Papers from the University of Houston. Third Symposium on Literature and the Arts:

einen weiteren Schwerpunkt der Beschäftigung mit dem englisch-deutschen Verhältnis: die Frage nach Hoffmanns Vertrautheit mit der englischen Literatur und der Rückwirkung dieser Vertrautheit oder Fremdheit auf die Aufnahme seines Werkes in der Literaturkritik Englands oder Schottlands. Dieser Ansatz geht davon aus, dass besonders diejenigen literarisch-poetologischen Positionen, die einander verwandt sind oder als einander verwandt erkannt werden, mit einer positiveren Aufnahme durch die gegenseitige Kritik rechnen können, während solche, die als einander nicht annäherungsfähig empfunden werden, auch eher abgelehnt werden. Genaugenommen handelt es sich also bei aller Anmutung eines Ansatzes der nicht näher zu beschreibenden „Einflussforschung“ bei Segebrechts Überlegungen eher um einen ergänzenden Aspekt der Ideen zum Verhältnis und zur Konkurrenz ästhetisch-poetologischer Positionen in unterschiedlichen Nationen. Der Segebrechts Vorstellung vermutlich unbeabsichtigt zugrundeliegende Ansatz seiner These verweist ebenfalls deutlich auf die Annahme, dass Vertrautes und Fremdes für eine Nation auch im kulturellen Kontext Konstrukte zur Bestimmung und Versicherung der eigenen Identität sind. Das, was als vertraut der eigenen Identität zugeführt werden kann, wird akzeptiert, mithin als Teil des eigenen Selbst angenommen, während das Fremde abgestoßen, in diesem Fall abgewertet, wird. Segebrecht reflektiert allerdings recht unzureichend über die Ursachen der Akzeptanz oder Zurückweisung von kulturellen Mustern, die immer Teil eines größeren Feldes sind. Ihm geht es um einen einfachen Abgleich der poetologischen Konzepte, wie sie sich in Textzeugnissen bei beiden Autoren, Scott und Hoffmann, in England und in Deutschland abzeichnen.

Segebrecht beginnt seine Ausführungen mit der Frage nach den Englisch-Kenntnissen Hoffmanns, der Frage also, ob Hoffmann in der Lage war, englischsprachige Texte im Original zu rezipieren, wie sehr sie ihn interessiert haben könnten u. s. f. Dieser Ansatz positioniert Segebrecht deutlich im Bereich der sogenannten „Einflussforschung“. So stellt Segebrecht heraus, dass Hoffmann, nach allem, was aus seiner Biographie bekannt ist, kein Englisch, wohl aber einige klassische Bildungssprachen, sprach²⁶⁷ und las, dass aus diesem Faktum hingegen

„English and German Romanticism. Cross-Currents and Controversy. Hrsg. von Theodore G. Gish und Sandra G. Frieden. München 1984 (= Houston German Studies 5). S. 52-66.

²⁶⁷ An dieser Stelle (bereits im zweiten Satz des Aufsatzes) ist es Segebrecht bereits wichtig, aus Hoffmanns Unkenntnis kein Kennzeichen seiner allgemeinen kulturellen und sprachlichen Unkenntnis zu machen, sondern ihn als „gebildeten Mann“ zu skizzieren. Auch Segebrecht fällt also in das

nicht abzuleiten sei, dass die Beschäftigung mit dem Thema Hoffmann und England unergiebig sei. Einerseits könne dennoch nach der Bedeutung der englischen Literatur für Hoffmann, nach dessen Kenntnis von Übersetzungen gefragt werden, ebenso wie nach der Aufnahme des Werkes Hoffmanns in England, also nach der Rezeption des hoffmannschen Werkes ebendort. Damit fügt er sich in den Diskurs um den Antagonismus zweier künstlerischer Konzepte, die in den beiden Blickrichtungen deutlich sichtbar werden. Auch Segebrecht setzt also einen poetologischen Schwerpunkt, der sich von den bereits referierten dadurch unterscheidet, dass er Hoffmanns persönlichen England-Bezug integriert. Explizit verwehrt er sich der vollständigen Bestandsaufnahme aller Rezeptionszeugnisse, da ihm eine exemplarische Bezugnahme auf ausgewählte Zeugnisse zur Demonstration der sich dahinter verbergenden Poesieauffassungen genüge²⁶⁸. Es erfolgt nun ein Überblick über die möglichen Belege für Hoffmanns Sprachkenntnisse und seine „erstaunlich[e; R. B.]“²⁶⁹ Belesenheit. Als englische Lieblingsdichter macht er besonders Shakespeare und Lawrence Sterne, den insbesondere Jean Paul sehr schätzte, und dessen Einfluss bei Hoffmann deutlich erkennbar sei, aus²⁷⁰. Bezüglich der Frage, was genau Hoffmann gelesen und in seiner Bibliothek besessen habe, gibt es, das gibt Segebrecht zu, kaum ein zuverlässiges Urteil. Die stärker belastbaren Befunde in dieser Hinsicht, und diese rückt Segebrecht deutlich in den Vordergrund, sind diejenigen, die durch eine Vielzahl von Äußerungen des Autors in Briefen und Tagebüchern oder Vorworten sowie durch weitere „Zeugenaussagen“ im Autorumfeld einigermaßen belegbar scheinen. Die Vorstellung dieser Zeugnisse und die genaue Analyse der Zeugnisse hinsichtlich der möglichen Lektüren Hoffmanns seien aber an dieser Stelle Anderen – etwa Segebrecht – überlassen. Selbst dieser zeigt zwar auf, dass Hoffmann aufgrund seines Zugangs zu einer bereits in ihren Beständen genau katalogisierten Leihbibliothek in Bamberg, bei deren Einrichtung er seinem Freund und Verleger Kunz geholfen hatte, einen potenziellen Zugang zu umfangreichen englischen Werkbeständen hatte, gesteht aber doch auch ein, dass sich daraus noch keine belastbaren Erkenntnisse über Hoffmanns tatsächliche Lektüren ergeben. Stattdessen merkt er an, dass man mit einiger Sicherheit vor allem davon ausgehen könne, dass Hoffmann „mit seinen romantischen

Schema der „ihren“ Autor gegen alle möglichen Vorwürfe präventiv oder rückwirkend verteidigenden, sie mithin also deutlich lobend hervorhebenden, Forscher, ebenso wie Gudde.

²⁶⁸ Vgl. Segebrecht (1996). S. 183.

²⁶⁹ Ebd. S. 184.

²⁷⁰ Vgl. Ebd.

Generationsgefährten (...) die Liebe zum dramatischen Werk Shakespeares, das er auf Grund seiner praktischen Theatererfahrung und durch wiederholte Lektüre hervorragend kannte und oft zitierte²⁷¹ geteilt habe. Hinsichtlich der Verehrung Shakespeares seitens Hoffmanns ordnet Segebrecht das möglicherweise für Hoffmann spezifisch „Romantische“ an Shakespeare näher ein, indem er Hoffmanns Aussagen zum Shakespeare'schen Werk seinen Einschätzungen und Äußerungen der von ihm als lobenswert und romantisch angesehenen Werke anderer Autoren gegenüberstellt. Auch hier zeigen sich Grenzen des Verfahrens der Rekurrenz auf Autoräußerungen: Segebrecht zeigt zwar, dass es Hoffmann offenbar um eine besondere „somnambule“ Stimmung, in die ihn das Lesen der Werke anderer Autoren versetzen konnte, auch um einen besonderen Sinn für Humor, den „Witz“ eines Autors zu tun war, Aussagen, die ja bereits bei den Darstellungen zu Hoffmanns Poetologie deutlich geworden sind, hingegen geht es ihm hier eher um Hoffmanns Verständnis von Shakespeare als romantischem Autor innerhalb seines gesamten Werkverständnisses, als um eine genaue Bestimmung des Romantikbegriffs an sich, wie er sich bei Hoffmann zeigt. Dies bedeutet, dass Segebrechts Bestimmung der hoffmannschen Poetologie nicht aus dem Werk Hoffmanns abgeleitet, sondern aus seinen Aussagen zu anderen Autoren rekonstruiert wird. Eigentlich sind beide Faktoren aber nicht voneinander zu trennen. In ähnlicher Weise verfährt Segebrecht nun mit der Einordnung Sternes in Hoffmanns Romantikverständnis. Zu den Aspekten des Humors und der Ironie tritt nun das Moment der bürgerlichen Behaglichkeit und viel zitierten romantischen Geselligkeit wie sie ja tatsächlich in den Kreisen der Frühromantiker gelebt worden ist. Segebrecht weist darauf hin, dass es allerdings ebenfalls Parallelen in den Werken beider Autoren gebe, die bereits erforscht worden seien²⁷², ein Hinweis, der sich wieder eindeutig auf die Bedeutung der „Einflussforschung“ bezieht.

Schließlich kommt Segebrecht auf das Verhältnis Hoffmanns und Scotts zurück, das in nahezu keinem Forschungstext zum Thema Hoffmann und England unerwähnt bleibt. Neu ist hier, dass Segebrecht zunächst (bevor er dann doch auch die Scott'sche Kritik thematisiert) die umgekehrte Blickrichtung auf das Verhältnis wählt: Wie stand Hoffmann zu Scott? Scott wird, so die Ausführungen in aller Kürze, im literarischen Werk Hoffmanns in den „Serapionsbrüdern“ explizit erwähnt und zwar, kennzeichnenderweise, als ein Autor, dessen Werk es an etwas fehle,

²⁷¹ Segebrecht (1996). S. 187.

²⁷² Vgl. ebd. S. 189.

nämlich am „Brillantfeuer des tiefen Humors, der aus Sternes und Swifts Werken hervorblitzt“²⁷³. Segebrecht skizziert an dieser Stelle Hoffmanns spezifischen und vom allgemeinen deutschen Verständnis durchaus deutlich abgegrenzten Begriff des Humors, den er nicht mit „Altersweisheit“ und „Heiterkeit“ habe verwechselt sehen wollen²⁷⁴. Aus Hoffmanns Humorverständnis und seiner Unterscheidung von Humor und Ironie ergeben sich Segebrecht zufolge die vielfältigen Formen in Hoffmanns Werk, wie etwa die Arabeske, das Capriccio und das Fragment, die alle durch eine Integration der Zerrissenheit der Teile bestimmt seien²⁷⁵.

Aus diesen Überlegungen bestimmt Segebrecht nun Hoffmanns Verhältnis zu Scott. Dieser sei dem Verständnis des hoffmannschen Humors und seinen sich daraus ableitenden Formen der Vielheit entgegengesetzt gewesen. Hoffmann habe an dem einzigen Roman Scotts, den er nachweislich las, „Guy Mannering“, die einsträngige und ruhige Abwicklung der Erzählhandlung gestört. Die äußere Wirkung beider Autoren habe sich hingegen, hier zitiert Segebrecht ebenso wie zuvor bereits Steinecke²⁷⁶, die Kritik aus der Vossischen Zeitung²⁷⁷, bei Berücksichtigung der wahrgenommenen Unterschiede aber auch der gemeinsamen Ursprünge gleichermaßen entfaltet. Beide Autoren seien von einem breiten Publikum gelesen worden. Diesen Schluss zieht man im Allgemeinen aus Aussagen von Autoren wie Chamisso oder der berühmten Witwe Schillers. Im Wesentlichen attestiert Segebrecht der Kritik in der Zeitschrift *Treftsicherheit* und fasst Hoffmanns Verhältnis zu Scott nun so zusammen: In Abhängigkeit von seinem romantisch-poetologischen Verständnis sei Hoffmann besonders zu den Autoren affin, die seinen Vorstellungen einer romantischen Poetologie und eines romantischen Autor-konzeptes am besten entsprächen, so Sterne und Shakespeare. Hinsichtlich des Schotten habe Hoffmann sich sowohl literarisch als auch in Briefen und Tagebüchern lobend geäußert, vor allem was die „realistisch“ und lebendig gestalteten Figuren und Handlungsabläufe (mit Ausnahme der bereits auch durch die Forschung vielfach kritisierten „flachen“ Frauenfiguren) beträfe. Hingegen habe er sich selbst, seine eigene Unruhe, seine poetologische Vorstellung in Opposition zu Scott gesehen und sich daher den Ratschlägen von Freunden, Scott zu lesen und sich schriftstellerisch

²⁷³ Hoffmann „Serapionsbrüder“. S. 1114.

²⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 189.

²⁷⁵ Vgl. Segebrecht (1996). S. 190.

²⁷⁶ Vgl. Steinecke (1998).

²⁷⁷ Schnapp, Friedrich (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten. München 1974. S. 549f.

an ihm zu orientieren, nicht unterworfen. Insbesondere das an Scott vermisste Element des fehlenden Humors und die daraus resultierenden formalen Konsequenzen seien in dieser Hinsicht entscheidend gewesen²⁷⁸.

Abschließend geht Segebrecht nun auf die umgekehrte Perspektive, also Scotts Verhältnis zu Hoffmann ein. Auch er stellt zunächst die Übersetzungslage der Hoffmanntexte in England dar, konstatiert hinsichtlich der Darstellung der Hoffmannrezeption im frühen 19. Jahrhundert in England ein Desiderat (der Schwerpunkt habe bislang immer auf Frankreich gelegen, da die Aufnahme Hoffmanns dort freundlicher erfolgt sei) und verweist auf den Essay Scotts in der „Foreign Quarterly Review“. Er leitet aus der bereits früh verhältnismäßig umfangreichen Anzahl der übersetzten Texte ein verstärktes Interesse des englischen Lesepublikums an Hoffmanns Texten ab, das er mit Hilfe einiger zeitgenössischer Darstellungen in Rezensionen sowohl historisch als auch systematisch auf den in England bereits günstig vorbestellten Boden der an Gothic Novels gewöhnten Leser erklärt, die dieses Genre in Hoffmanns Texten und ihren schaurigen Elementen wiedergefunden hätten. Auch die Tatsache, dass „The Devil’s Elixiers“ die früheste Übersetzung gewesen sei, habe diese Parallel-Wahrnehmung begünstigt. Den Umschlagpunkt in der Rezeption Hoffmanns in England macht nun auch Segebrecht, so wie alle Forscher vor ihm, in den kritischen und polemischen Anmerkungen Carlyles und Scotts aus, die auf Hitzigs Bewertungen fußen. Auch hier wird wieder auf die Vermischung moralischer und ästhetischer Werturteile, die biographistische und selektive Deutung der Texte Hoffmanns verwiesen. Etwas deutlicher als etwa Steinecke oder Mangold stellt Segebrecht heraus, inwieweit Scott mit der Wahl der Reihenfolge der Präsentation von Hoffmanns Texten die Leserschaft beeinflusst und wie stark seine Vorstellung einer historisch angelehnten Darstellungsweise in der Literatur sein Urteil über Hoffmann prägt. Darüber hinaus setzt Segebrecht schwerpunktmäßig auf die Präsentation Scotts als psychologisch urteilenden Kritiker. Am Ende steht die Darstellung der Rückwirkung der Scott’schen Kritik nach Deutschland, die insbesondere von Goethe dominiert wurde, wie bereits bekannt ist. Auch die Übernahme der psychologisch-moralisierenden Urteile durch Literarhistoriker des 19. Jahrhunderts bleibt nicht unerwähnt, ebenso wenig wie eine Darstellung der Wirkmacht des Goethe’schen Urteils in diesem Zusammenhang, wobei betont wird, dass Goethe anders als Scott nicht rein psychologisierend,

²⁷⁸ Vgl. Segebrecht (1996). S. 192ff.

sondern phänomenologisch argumentiere²⁷⁹. Dabei seien die übernommenen Wertungskategorien des Kranken und Gesunden bei Scott für Goethe nicht Instrumente zur Abwertung von Autoren, sondern Ansätze zu Kriterien für die Bestimmung von Texten weltliterarischen Ranges. Damit ziehen Merkmale der allgemeinen Natur des Menschen ästhetische Kategorien nach sich, insofern sie „das [betreffen; R. B.], was allen Menschen gemeinsam ist“²⁸⁰. Damit sei Goethes Position im Gegensatz zu der Scotts nicht von einer Vorstellung des Mangels gekennzeichnet, er argumentiere nicht naturwissenschaftlich-medizinisch.

Schließlich seien für diesen Überblick noch zwei vertiefende Richtungen der Forschung erwähnt, die sich auf die Rezeption Hoffmanns in England beziehen und an die älteren Forschungsbeiträge anschließen. Einerseits gibt es Arbeiten, die Goethes Übernahme der Wertungen Scotts näher beleuchten und in das kulturelle Leben in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einzubetten versuchen. Andererseits werden auch einzelne Aspekte der poetologischen und ästhetischen Wertungskategorien, die als Folie für die Aufnahme der Texte Hoffmanns in England ästhetisch relevant gewesen sein könnten, genauer analysiert. So klingt in einigen älteren Forschungsbeiträgen bereits an, dass das Verhältnis Deutschlands zur englischen Gothic Novel und das in England umgekehrt als deutsche Mode wahrgenommene Genre insgesamt noch wenig erforscht seien, allerdings für die Bewertung der Texte Hoffmanns durchaus wirksam geworden sein könnte, was sich in einzelnen Rezeptionszeugnissen tatsächlich widerspiegelt. Jüngere Untersuchungen knüpfen dort an und fragen nach der Relevanz der Einordnung hoffmannscher Texte als „gothic“ für die Bewertung ihrer ästhetischen Qualität, können doch die Urteile, die für ein ganzes Genre bereits bestehen, leicht auf weitere Erzählungen abfärben, die allgemein unter das Genre subsumiert werden. Die Wahrnehmung der Erzählungen wird in diesem Fall in der Weise gelenkt, dass textuelle Merkmale, die der Zuordnung zum Genre widersprechen, kaum noch Berücksichtigung finden.

Das Genre der „gothic novel“ ist dabei keineswegs so unerforscht, wie die deutschen Forschungsbeiträge der 1990er Jahre glauben machen wollen. In der Anglistik erweist sich der Begriff und die sich dahinter verbergenden Texte als stark überfrachtet, wobei richtig ist, dass es an übersichtlichen Überblicken fehlt. Eher zeigt sich die Forschung auf diesem Gebiet in viele Teilbereiche ausdifferenziert.

²⁷⁹ Vgl. Segebrecht (1996). S. 199f.

²⁸⁰ Vgl. ebd.

Daher sei an dieser Stelle nur exemplarisch auf die Aufsätze verwiesen, die den Terminus und das Genre der „gothic novel“ auf E. T. A. Hoffmann und seinen Bezug zur englischen Literatur bzw. seine Wahrnehmung als Autor von „gothic novels“ in Großbritannien anwenden. Ein recht aktuelles Beispiel ist der Aufsatz Victor Sages: „Scott, Hoffmann and the Persistence of the Gothic“²⁸¹.

Sage, bereits durch zahlreiche Publikationen zum Bereich der „Gothic Literature“ bekannt, schreibt in dieser Arbeit über das spezifische Verhältnis Scotts zum Kernbereich der gotischen Literatur, die er bei ihm mit dem Bereich der „supernatural fiction“ als identisch erkennt. Er weist auf die Diskontinuität des „gothic“-Phänomens zu Anfang des 19. Jahrhunderts hin, die der Kampagne Scotts gegen das Übernatürliche in der Literatur korrespondiere. In seiner Kritik an Hoffmann wie auch in Vorworten oder Kommentaren zu Werken von Horace Walpole, Clara Reeve, Ann Radcliffe, Mary Shelley und Charles Maturin habe sich sein „manifesto“²⁸² deutlich gezeigt. Bestandteil desselben sei seine Vorstellung von einer altmodischen, das Übernatürliche als das Wunder an sich präsentierenden Literatur, die von seiner eigenen „new, improved, modernized, and sanitized historical romance“²⁸³ überholt worden sei. Sage erläutert, dass die Positionierung Scotts mit seiner eigenen Literatur, also sein ästhetisches Programm, zwar nicht ohne Brüche zwischen programmatischem Anspruch einerseits und praktischer Ausführung andererseits möglich sei (hier meint Sage Scotts schwieriges und in der Forschung umstrittenes Verhältnis zum Übernatürlichen oder zur romantischen Schreibweise in seinen eigenen literarischen Erzeugnissen und den Kontrast von lyrischem und epischem Schaffen, sowie zwischen Früh- und Spätwerk, ohne aber genauer darauf einzugehen). Es entspräche aber in seinem Anspruch auf geradlinige Gestaltung und Fokussierung eines „plot“ deutlich der heute als „realistisch“ und „mimetisch“ wahrgenommenen Literatur, wenn auch Zeitgenossen Scotts diese Bezeichnung noch nicht gewählt hätten, sondern eher die Rekurrenz auf die klassische Tragödie und Aristoteles‘ Werke, die den „plot“ in den Vordergrund stellten, erkannt hätten²⁸⁴. Sage stellt Scott damit klar in den Kontext der auf den Klassizismus bezogenen Autoren des 18. Jahrhunderts, was insofern einleuchtet, als

²⁸¹ Sage, Victor: Scott, Hoffmann and the persistence of the gothic. In: Popular revenants. The German gothic and its international reception 1800-2000. Hrsg. Von Andrew Cusack. Rochester 2012. S. 76-86.

²⁸² Ebd. S. 77.

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Vgl. ebd.

in England anders als in Deutschland kein starker Bruch mit klassizistischen Denkweisen in der Romantik geschieht, sondern wesentlich deutlichere Kontinuitäten bestehen.

Hinsichtlich seiner zeitgenössischen Schriftstellerkollegen bescheinigt Sage Scott für den gotischen Aspekt die Rolle des Zensors²⁸⁵. Die Opposition Hoffmanns (wie auch Maturins und Hoggs) zu Scott sieht Sage wiederum in deren literarischen Werken verarbeitet, wenn er etwa Hogg und Maturin unterstellt, in den in ihren Erzählungen auftretenden Herausgeber-Figuren Parodien auf den Kritiker Scott geschaffen zu haben, der für seine unnachgiebige Strenge berühmt gewesen sein soll, wenn es darum ging ein ästhetisches Konzept zu verteidigen. Sage sieht demnach in Scotts Praxis der literarischen Kritik den Versuch der Etablierung seiner ästhetischen Grundsätze und noch weiter darüber hinaus, wenn er andere ästhetische Positionen öffentlich diffamiert, eine Strategie zur buchstäblichen Einpflanzung seiner Poetologie in die Köpfe seiner Zeitgenossen. Damit erklärt er, wenn auch nicht explizit, Scott zum Strategen des eigenen Machtausbaus in einem kulturell heterogenen System und somit zu einem bewussten Machtstrategen bei der Anhäufung symbolischen Kapitals bzw. dessen Schaffung.

Auch Hoffmann habe literarisch seiner Opposition zu Scott Ausdruck verliehen, wenn er im „Öden Haus“ Protagonisten in reflektierenden Gesprächen das Konzept des historischen Romans ablehnen lasse. Diese Ablehnung habe, so vermutet Sage, einen Affront für den Leser Scott bedeuten müssen, sei doch die Kritik Scotts an Hoffmann auch auf die „Nachtstücke“ bezogen. Dieser Befund ist weniger interessant, weil er Scotts und Hoffmanns Differenzen im poetologischen Verständnis aufzeigt, sondern weil er sich als einer der ersten zur Ableitung der hoffmannschen Poetologie in Bezug auf Scott nicht auf die „Serapionsbrüder“ beruft, die Sammlung, die zwar besonders deutlich, weil tatsächlich den Namen Scotts gebrauchend (hier übrigens aber nicht vollkommen ablehnend, sondern differenziert zwei unterschiedliche ästhetische Theorien gegenüberstellend), eine Einschätzung zu Scott formuliert, sondern auf die „Nachtstücke“ und hier spezifisch auf eine von der Forschung nicht allzu häufig herangezogene Erzählung. Allerdings fällt auf, dass Sage die in den Erzählungen gefällten Urteile als beleidigend und polemisch darstellt. Als Grund für diese Darstellungen nennt er Hoffmanns Bedürfnis, Scott als Autor zu diffamieren. Eine solche Polemik gibt die in den Fokus genommene

²⁸⁵ Vgl. ebd.

Textstelle der Erzählung allerdings kaum her, sie muss als von Sage deutlich überbeanspruchte und in den Dienst seiner oppositionellen Darstellung genommene Interpretation gesehen werden. Der Eindruck der Bemühtheit verstärkt sich noch, wenn man die weiteren Deutungen Sages zu Hoffmanns Begriffen in den Blick nimmt. Zwar bleibt er akkurat bei seinen Beobachtungen zu Hoffmanns poetologischem Konzept, das er auch in der „Jesuiterkirche in G.“ im Maler Berthold porträtiert zu finden glaubt, in einer Erzählung Hoffmanns, die in der Tat eine stark auf die Opposition zweier Schaffens- und Künstlerkonzepte hin orientiert ist, hingegen entgeht Sage in seinem offenbar starken Wunsch, Hoffmanns poetologisches Konzept als bruchlos und „hostile to the idea of mimesis“²⁸⁶ darzustellen, dass auch die von ihm herangezogene Beispielfigur Berthold keineswegs die reine und unproblematische Verkörperung des romantischen Künstlers darstellt. Vielmehr ist in Berthold auch die Gefährdung der Künstlernatur durch ihre Offenheit gegenüber den dunklen Seelenvermögen beinahe ebenso deutlich wie in der Figur des Nathanael im „Sandmann“ skizziert. Diesen Aspekt scheint Sage auch bei seiner weiteren Analyse nicht zu bemerken. Ihm stellt sich zwar deutlich die frühe Geschichte des Malers dar, die den Streit um den Wert und die Vormachstellung von Landschafts- und Historienmalerei im 18. und 19. Jahrhundert umfasst und die sich bei Berthold darin zeigt, dass er ein zunächst rein mimetisches, im Sinne von die Natur abschreibendes und dementsprechend naives Verständnis seines Berufs mitbringt, sich aber in Zwischenstufen hin zu einem umfassenderen, Sage nennt dies leider nicht so, „sehnsuchtsvollen“ (und damit beinahe frühromantisch zu nennenden) Schaffensverständnis entwickelt. Sage sieht in der Figur des Maltesers, die diese Entwicklung von einem bestimmten Punkt an begleitet, den Eintritt des „Uncanny“²⁸⁷, des Unheimlichen in die Erzählwelt und stellt fortan auch die Entwicklung Bertholds unter dem Vorzeichen einer möglicherweise diabolischen Bestimmung dar, die ihn letztlich in die Nähe des Verbrechers rücke. Kein Wort verliert Sage hingegen über die durchaus ebenfalls nicht rational erklärbare erste Erscheinung der inspirierenden Muse Bertholds, die, anders als der Malteser, nicht nur die Sehnsucht nach der „richtigen“ Kunstproduktion weckt oder unheimliche Visionen und Angstzustände evoziert, sondern erst den eigentlichen Impuls für die Umsetzung der bis zu diesem Zeitpunkt ersehnten, nicht greifbaren inneren Bilder schafft.

²⁸⁶ Ebd. S. 79.

²⁸⁷ Ebd. S. 79.

Sage erklärt zwar, sich hinsichtlich der Interpretation der Erzählung neben allen anderen möglichen Deutungen auf den Aspekt Verführung des Diabolischen und ihre „gothic consequences“²⁸⁸ zu beschränken, es bleibt aber nicht zu übersehen, dass er nicht nur verschiedene Deutungen unberücksichtigt lässt, sondern ganze Textteile ausschließt, was sein Ergebnis denn auch nicht vollkommen überzeugen lässt. Seine Deutung fügt sich vor allem nahtlos in seine Überlegungen zu grundlegenden ästhetischen Kategorien Scotts das Gotische betreffend. Sein Verständnis des Gotischen betreffe die aufklärerische Tabuisierung des Abergläubischen („the taboo on superstition“²⁸⁹), die für Scott die ästhetische Konsequenz hat, dass Literatur das Abergläubische ablehnen müsse, es mithin so darstellen müsse, dass es rational reflektierbar sei. Scotts Kritik Hoffmanns stößt sich daher auch an der Vermischung zweier Kategorien und ihrer Parodisierung und Vermischung. Die in Hoffmanns „Ödem Haus“ diskutierten Begriffe, das Wunderbare („the miraculous“; „fantastic“; „le singulier“), das dem Katholizismus und seinem tatsächlichen Wunderglauben verwandt sei und das Wunderliche („the marvelous“; „le merveilleux“), das sich auf der rationalen, protestantischen Seite bewege²⁹⁰, habe Scott noch teilen können, doch dass „he (...) had his characters refer to it in irreverent terms (...) must have made Scott's neoclassical hair curl“²⁹¹. Bei Hoffmann verschwimmt nämlich die Grenze beider Termini dahingehend, dass der Erzähler Theodor im „Öden Haus“ andeutet, „daß das anscheinend Wunderliche aus dem Wunderbaren sproßt, und daß wir oft nur den wunderbaren Stamm nicht sehen, aus dem die wunderlichen Zweige mit Blättern und Blüten hervorsprossen“²⁹². Hier wird also die Existenz des Wunderlichen eng geführt mit der Existenz des Wunderbaren, eine Übersteigerung der menschenmöglichen Wahrnehmung wird so nahegelegt. Dies ist nicht im Sinne Scotts, der, der binären Struktur der hoffmannschen Kategorien folgend, das Wunderliche, als das rational Erklärliche, der Aufklärung und dem Protestantismus verpflichtete und Gesunde, dem Wunderbaren, Exaltierten, Abergläubischen, Katholischen und Kranken gegenüberstellt oder, wie Sage es formuliert:

²⁸⁸ Ebd. S. 80.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Hoffmann zitiert nach Sage. S. 81.

This is the healthy text; the healthy text, the essay [die Kritik an Hoffmann, R. B.] argues, is, to use Hoffmann's terms, „wunderlich“, not „wunderbar“; or as Scott put it, the imagination of the reader is to be excited, if possible, without being gratified.²⁹³

Während sich diese Vorstellung der Position des Übernatürlichen oder „gothic“ in der Literatur bei Scott mit dessen Wahrnehmung historisch vergangener Vorstellungen insofern verknüpft, als sich für Scott das Abergläubische als historisch vergangen präsentieren muss, was sich in einem komplexen Rahmensystem zur Unterscheidung vergangener und gegenwärtiger Zeit in seiner Prosa niederschlägt, setzt Hoffmann gerade auf die Darstellung der Kontinuität des Vergangenen, auch des Wunderbaren im Gegenwärtigen. Dies geschieht, indem er Figuren darauf hinweisen lässt, dass die Wahrnehmung vergangenen Wunder- und Aberglaubens in der Gegenwart, sich in der Zukunft durchaus auch auf die eigene Zeit erstrecken könne, in der man sich der Anwesenheit und des Wirkens des Wunderbaren womöglich einfach nicht bewusst sei. Dieses mangelnde Bewusstsein bedeute aber eben nicht die Abwesenheit des Wunderbaren, sondern nur eine neue, der gegenwärtigen Zeit angepasste Gestalt, die es zu entdecken gälte²⁹⁴.

Sage geht noch auf einen weiteren poetologischen Aspekt im Schaffen beider Autoren ein, der von der Ausgangslage her Ähnlichkeiten aufweist, aber vollkommen unterschiedlich ausgeführt ist. Sowohl Scott als auch Hoffmann bemühten für die Plausibilisierung der Geschehnisse beim Leser Figuren, die Zeugen des Geschehens seien. Die Verwendung dieser „Zeugen“ der beiden außerliterarisch als Juristen ausgebildeten Autoren sei für sie auch in anderen Diskursen beobachtbar gewesen und habe sich auf ihr Schaffen übertragen. Vollkommen unterschiedlich sei aber, welche Art von Figur jeweils als narrativer Gewährsmann gelte. Hoffmann inszeniert die gesellschaftlich und psychologisch abweichenden Figuren als Hauptzeugen, während Scotts „Zeugen“ das gewöhnliche Auge („ordinary eye“²⁹⁵) darstellten.

Für Sage bilden hinsichtlich des Scott'schen Verständnisses des Gotischen und seiner Bewertungen deutscher literarischer Texte als krank einige systemtische theoretische Aspekte den Hintergrund. Einerseits liegt einige Ironie darin, dass der selbst ständig physisch gebrechliche Scott 1827 zum Symbol gesunder Poesie, Tugend und Männlichkeit aufgestiegen war. Umso wichtiger war eine eigene Kampagne zur Absetzung von der „kranken“ deutschen Literatur für ihn, um seine

²⁹³ Sage, S. 81.

²⁹⁴ Vgl. ebd. S. 82.

²⁹⁵ Vgl. ebd. S. 83.

eigene Position zu festigen. Sage argumentiert hier wieder im besten, wenn auch ungenannten, Einklang mit der Idee der Machtfestigung in einem kulturellen Umfeld und zieht zur Veranschaulichung einige Selbstaussagen Scotts und Aussagen der Biographen und Forscher heran²⁹⁶, die hier nicht weiter erläutert werden sollen.

Erwähnt sei hier nur der letzte Befund Sages, der die Wirkung der Struktur der Scott'schen Kritik besonders stark in den Vordergrund rückt. Wesentlich deutlicher als der deutschen Scott-Forschung gelingt es hier auf knappem Raum, darzustellen, dass Scott sich auf strukturelle Taktiken einlässt, die sich innerhalb der Rezeption seiner Rezension gerade als das Element erweisen, das die positive Rezeption Hoffmanns entgegen der Scott'schen Absicht befeuert. Mehrfach bezeichnet Sage den Text Scotts als „massively overdetermined“²⁹⁷. Seine Taktik ist leicht durchschaubar: Auf der Basis eines breit angelegten Überblicks über die europäische Literatur, die sich mit dem Übernatürlichen befasst, wird Hoffmann vom Traditionsstrang exkludiert und auf das aus Scotts Sicht nicht zukunftssträchtige Subgenre des von ihm als „fantastic“ bezeichneten spezifisch deutschen Schreibstils verwiesen. Gerade diese strukturelle Herleitung Scotts aber gibt bereits die europäische Anschlussfähigkeit, die die Franzosen bei Hoffmann sehen und die ihn denn auch als Erschaffer der „Contes fantastique“ sehen, vor oder, wie Sage es formuliert: „The overdetermination of this argumentative maneuver, as we know, backfired in a spectacular way.“²⁹⁸ Den Grund für die außerordentlich enthusiastische Rezeption, insbesondere in Frankreich und Russland, macht er darin aus, dass Scott übersehen habe, dass sich Hoffmann eben nicht als nicht anschlussfähig an die Tradition der „marvellous literature“ zeigte, sondern bereits auf seine Weise darüber hinaus ging, indem er den Status des der innerliterarischen Wirklichkeit hinsichtlich des Übernatürlichen bewusst in der dem 20. Jahrhundert aus Tvetan Todorovs Theorie zur fantastischen Literatur wohlbekannten Schwebelage hielt. Als weiterer Beleg für Scotts unfreiwilliges Patentum der gotischen Literatur gilt Sage ebenso das Fortwirken hoffmannscher Elemente in den Erzählungen Edgar Allan Poes. Einzig in Deutschland habe man mit Goethe den Autor und seine Kritik im negativen Lichte der Scott-Kritik gesehen und ihn im 19. Jahrhundert daher weitgehend verschmäht²⁹⁹.

²⁹⁶ Vgl. ebd. S. 83.

²⁹⁷ Ebd. S. 83ff.

²⁹⁸ Ebd. S. 84.

²⁹⁹ Vgl. ebd. S. 85.

Als Beispiel für die eingangs erwähnten Arbeiten zur Übersetzung der Scott-Kritik ins Deutsche durch Goethe sei auf John Hennings editionsphilologische Betrachtung „Goethe’s Translation of Scott’s Criticism of Hoffmann“³⁰⁰ verwiesen, da sie einen der wenigen Einzelfälle eines derartigen Schwerpunktes bezeichnet. Henning entwirft auf der Basis eines genauen, lexikalisch-editionsphilologischen Vergleichs der unterschiedlichen Fassungen der Goethe-Übersetzung mit dem Original Scotts das Verhältnis Goethes zur deutschen Romantik und befragt seine Texte auf seine Kenntnis der englischen Literaturlandschaft und Sprache hin. Viele Befunde bleiben dabei auf der Ebene der semantischen Rückversicherung stehen, andere scheinen den besonderen Umgang Goethes mit der deutschen Sprache verdeutlichen zu wollen. Bei allen Detailuntersuchungen kristallisiert sich für Henning heraus, dass Goethe die negativen Darstellungen Scotts entschärft und relativiert habe, nicht, indem er den Autor Hoffmann, den er nicht sehr schätzte, rehabilitiert, doch die Kategorien des Gesunden und Kranken, die Scott entwickelt, passen nicht in Goethes literarisches Verständnis, weshalb er in diesen Punkten eine neutralere Darstellungsweise wählt. Dieser Befund scheint sich mit den Überlegungen Segebrechts zu decken, in denen er die beiden poetologischen Konzepte Scotts und Goethes gegenüber stellt.

3.2.2. Thomas Carlyle „German Romance“: „proper culture might have done great things“³⁰¹

Der bereits vorgestellten Übersetzungssammlung „German Romance“ von Thomas Carlyle, die 1827 erschien, ist insofern weitere Beachtung zu schenken, als sie einen ausführlichen, etwa 20-seitigen Kommentar Carlyles zu E. T. A. Hoffmann enthält, der die Rezeption deutlich beeinflusste und im gleichen Jahr von Walter Scott aufgegriffen wurde. Viele spätere Kritiken zu Hoffmann stützten sich in der Folge entweder auf Carlyles oder auf Scotts Einschätzungen zum Autor, so dass beide Stimmen ausführlicher vorgestellt und hinterfragt werden sollen.

Carlyle beruft sich bei seiner Darstellung explizit auf eine Quelle, die ihm die wesentlichen Informationen zu Hoffmann geliefert habe, womit er Hitzigs biographische Schrift zu Hoffmann meint. Dessen Stimme wird denn auch bereits zu

³⁰⁰ Henning, John: Goethe’s translation of Scott’s criticism of Hoffmann. In: Modern Language Review 51 (1956). S. 369-377.

³⁰¹ Carlyle Thomas: German Romance. Translations from the German. With Biographical and Critical Notes. In Two Volumes. Vol. II. Hoffmann. Richter. New York 1969. S. 17.

Beginn nahezu wörtlich übersetzt, wenn es darum geht, die familiären Umstände zu schildern, unter denen Hoffmann in Königsberg aufwuchs. In enger Anlehnung an Hitzig betont auch Carlyle die Unordnung von Moral und Lebensumständen Hoffmanns, die zudem von Verweisen auf die durch Verwandtschaft entstandene Veranlagung Hoffmanns zur unsteten Lebensführung gespickt ist. Carlyle schildert den Haushalt, in dem er aufgewachsen ist, in Übereinstimmung mit Hitzig. Beide gelangen zu dem Schluss, dass Hoffmann eine strenge und geregelte Hand gefehlt habe. „Young Hoffmann“ habe „cut off from his guardians and directors“ gelebt und keine „adequate compensation“³⁰² für diesen Mangel erhalten.

Er sei in der Folge vom Onkel zu stark, aber in nutzloser Weise, reglementiert und von der Tante zu sehr verzärtelt worden („she loved the little rogue too well“³⁰³) und habe daher im Grunde einfach jeder seiner Eingebungen folgen können. Im Grunde sei er in großer Isolation von Altersgenossen oder prägenden Lehrpersonen aufgewachsen und sei in der Schule wie auch in der Stadt nur als musikalischer und künstlerischer Spross aufgefallen, ohne dass ihn jemand in Bahnen gelenkt habe. Die Gedanken Kants und anderer Denker hätten ihn gelangweilt. Zu seinen Neigungen sei sein auffälliges, weil kindliches Aussehen (geringe Körpergröße etc.) gekommen: „His tiny stature (for in youth as in manhood, he was little, and „incredibly brisk“) giving him an almost infantile appearance“³⁰⁴. Angesichts der vielen besorgniserregenden Auffälligkeiten in Charakter und Neigung Hoffmanns habe es seinen Onkel beruhigt, dass er sich letztlich als Genie, nicht als Verbrecher herausgestellt habe:

(...) and so young Earnest became a musical and pictorial-prodigy; to the no small comfort of Justizrath Otto [der Onkel Hoffmanns; Anm. R.B.], who delighted to observe that the little imp who had played him so many sorry tricks, and so often overset the steady machinerie of his household economy, was turning out not a blackguard, but a genius.³⁰⁵

Carlyles weitere Ausführungen beschreiben die Stationen von Hoffmanns Leben bis hin zu seinem Tod, insbesondere in Bezug auf seine berufliche Tätigkeit, seine Leidenschaft für gleich drei Künste und seinen privaten Lebenswandel. Ziel der Darstellung ist offenkundig nicht eine sachliche Information für den Leser, sondern eine Art psychologisches Persönlichkeitsporträt des Autors, das seine Texte und Themen näher erklären soll. Die Argumentation, die dabei an Hitzig angelehnt ist,

³⁰² Ebd. S. 4.

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ Ebd. S. 5.

³⁰⁵ Ebd.

erfolgt in Form einer oppositionellen Gegenüberstellung der sehr guten, ja herausragenden Anlagen und Talente Hoffmanns, dem durchaus geniehafte Züge zugesprochen werden und andererseits des Mangels an erst fremder, später dann eigener Zucht und Ordnung oder Tugend, auch an eigenem Anspruch und an Gesellschaftsfähigkeit³⁰⁶, die aus ihm einen wahrhaftigen Künstler hätte formen können. Carlyle erkennt also in Hoffmann einen durch sich und seine Umwelt selbst verhinderten geniehaften Künstler, dessen Werk zwar unterhaltsam, aber nicht anspruchsvoll und in sich harmonisch ist. Carlyle konstatiert, dass Hoffmann weder an einem Mangel an Talent noch an Willen zur Umsetzung seiner Talente, sondern schlicht an einem Mangel an Prinzipien gelitten habe:

Hoffmann's was a mind for which proper culture might have done great things: there lay in it the elements of much moral worth, and talents almost of the highest order. Nor was it weakness of Will that so far frustrated these fine endowments; for in many trying emergencies he proved that decision and perseverance of resolve were by no means denied him. Unhappily, however, he had found no sure principle of action.³⁰⁷

In seinem Urteil zeigen sich nur an der Oberfläche Kriterien zur Beurteilung der ästhetischen Qualität von Hoffmanns Schaffen, ein Muster, das sich auch für die Übersetzungssammlungen und Kritiken schon erwiesen hat. Carlyle folgt vielmehr der Strategie, Hoffmanns Persönlichkeit zu beleuchten und das Werk in ihrem Licht zu betrachten, i. e. in diesem Fall, Carlyle stellt Hoffmann als einen an sich selbst Gescheiterten dar, einen Mann, dessen Dasein vom Mangel an „culture“ gekennzeichnet war und dessen Werk daher am Ende in ähnlicher Weise an einem Mangel leidet, in letzter Konsequenz daher nie zur Perfektion gelangen konnte. Die Darstellung erfolgt noch weniger psychologisch als später bei Scott und sie zeigt sich ebenfalls weniger pathologisierend, ist daher der Hitzig-Vorlage noch recht verbunden, obwohl Carlyle um einiges radikaler als Hitzig, dessen Stimme bisweilen wenigstens Mitgefühl transportiert, einen moralisch-gesellschaftlichen Standpunkt einnimmt. Die Struktur des dargestellten Mangels aber bzw. die Darstellung Hoffmanns als eines Menschen, der zwischen Juristenberuf, i. e. bürgerlicher Existenz und Künstlertum (in gleich drei Richtungen) schwankte, hat die Rezeption des Autors weitreichend geprägt.

³⁰⁶ Hier verweist Carlyle mit Hitzig auf Hoffmanns gesellschaftliches Auftreten in Tee-Salons während der Berliner Zeit. Hitzig schildert Hoffmanns Benehmen als gelangweilt und insofern unbeherrscht, als er nicht imstande gewesen sei, seine gelangweilte Mimik und sein Gähnen gegenüber gesellschaftsfähigen Alltagsgesprächen angemessen und höflich zu verbergen. Er sei in seinen Kommentaren zu rüde und im schlimmsten Falle vollends wortkarg gewesen.

³⁰⁷ Ebd. S. 17.

Dabei ist Carlyles Wahrnehmung aber nicht allein von seinen Vorstellungen eines sittlich vertretbaren Lebenswandels gekennzeichnet, sondern ebenso von literarischen Vorstellungen. Zum Teil beruhen diese Vorstellungen auf seiner Beschäftigung mit Goethe'schen Ideen einer harmonisch ausgeglichenen Literatur, die den Menschen nicht allein unterhalten, sondern erbauen soll, andererseits muss in Betracht gezogen werden, dass auch Carlyles Verständnis der romantischen englischen Autoren wie Coleridge eine größere Rolle gespielt hat. Dabei geht es Carlyle aber keineswegs (und gänzlich anders als später Scott) um eine Diskussion über Hoffmanns Umgang mit dem Übernatürlichen, sondern über seine Art der künstlerischen Komposition, die Intensität der Ausführung und das Element des Humors oder der Groteske.

Immer wieder betont er, dass die Ausführung der hoffmannschen Werke in rasanter Geschwindigkeit stattgefunden habe, dass Hoffmann eher zufällig und umständehalber zum Literaten wurde und dass seinen Werken zu sehr das Bestreben innewohne, Spott mit der ihn umgebenden Gesellschaft und ihren Vertretern zu treiben. Es ist insbesondere dieser wieder als Mangel an sittlich-moralischem Anstand empfundene Hohn, der Carlyle abstößt und nicht als ein Mittel zeitgenössischer Kritik eingeschätzt wird. Wie einem Katalog gesellschaftlich akzeptabler Maßstäbe folgend, hakt Carlyle Punkt für Punkt ab, weshalb es sich bei Hoffmann um keinen englischen Gentleman handeln kann oder, um es mit den Worten Harmut Mangolds zu sagen, „man mißt den Autor ganz selbstverständlich an der gesellschaftlichen und moralischen Werteskala des britischen gehobenen Bürgertums“³⁰⁸.

In the practical concerns of life he felt no interest: in religion he seems not to have believed, or even disbelieved; he never talked of it, or would hear it talked of: to politics he was equally hostile, and equally a stranger.³⁰⁹

Religiöses Gespür und politisches Interesse formen also in Carlyles Sichtweise ebenfalls das Fundament für eine ausgeglichene Persönlichkeit. Die puritanisch anmutende Betonung der Notwendigkeit, in der täglichen Arbeit Erfüllung zu finden, spielt ebenfalls eine Rolle:

Yet the wages of daily labour, the solace of his five senses, and the intercourse of social or gregarious life, were far from completing his enjoyment: his better soul languished in these barren scenes, and longed for some worthier home.³¹⁰

³⁰⁸ Mangold: „proper culture“. S. 160.

³⁰⁹ Carlyle: Romance. S. 17.

³¹⁰ Ebd.

Es ist aber nicht allein Hoffmanns Unfähigkeit, sich mit den Dingen des alltäglichen Lebens zu arrangieren und zu bescheiden, die Carlyle letztlich zwingen, Hoffmann milde zu verdammen³¹¹, sondern eine grundsätzlich unterschiedliche Auffassung davon, was höhere Kunst zu leisten habe. Carlyle erkennt Hoffmann durchaus als einen Künstler an, der seine eigentliche Berufung in der Transzendierung des alltäglichen Lebens durch die Kunst sucht und in dieser Kunst seiner Seele ein Zuhause finden will. Dieses eindeutig romantische Künstlerverständnis wird in Carlyles Kommentar nicht nur angedeutet, sondern teilweise expliziert, teilweise durch die Wortwahl nahegelegt. Hoffmanns „better soul (...) longed for some worthier home“. Diese Formulierung weist Hoffmann als den Suchenden aus. Jedoch kann aus Carlyles Perspektive diese Suche nicht erfolgreich verlaufen, weil Hoffmann mit dem falschen Ziel sucht. Denn seine Liebe zur Kunst sei keine „pure love“³¹² gewesen. Hoffmanns Schaffen habe sich auf kein anderes Ziel als die temporäre Befriedigung seiner Launen und Gemütszustände bezogen und habe so keinem höheren Ziel, womöglich dem der Schönheit („Beauty“³¹³), dienen können. Hier wird Carlyles zu diesem Zeitpunkt bereits an deutschen idealistischen Denkweisen geschultes Kunstverständnis³¹⁴ deutlich: Schönheit ist der höchste Zweck der Kunst und kann einer künstlerischen Seele ein Zuhause bieten, wohingegen das prinzipienlose Schaffen nicht dem überzeitlichen Transzendenten der Kunst verpflichtet ist, sondern dem rein Temporären und der Befriedigung des Unterhaltungsbedürfnisses, als Quelle feinerer Unterhaltung („fountain of refined Enjoyment“³¹⁵). Hier lässt sich exemplarisch sehr direkt der bereits im theoretischen Kapitel im Zusammenhang mit Sabine Bucks Arbeit angesprochene Gegensatz von moralischem, im Sinne eines funktionalistischen, und ästhetischem Anspruch an „höhere“ Kunst verdeutlichen: Carlyles Verständnis einer höheren Kunst will diese grundsätzlich an ihren eigenen Regeln messen. Sie dient einem höheren Zweck in einem überzeitlich-transzendentalen Sinne und dies ist nicht, und zwar weder für den Kunstschaffenden noch für den Rezipienten (Leser, Kritiker etc.), die Unterhaltung oder die Befriedigung eines unmittelbaren Reizes oder Dranges, sondern die

³¹¹ Vgl. ebd. S. 18

³¹² Ebd. S. 17.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Carlyle hatte zu diesem Zeitpunkt zwar noch keinen so großen schriftstellerischen Erfolg wie sein Kollege Walter Scott, aber er hatte sich bereits für eine Karriere als Autor entschieden und sein erstes Buch „Life of Schiller“ veröffentlicht. Zudem stand er bereits in direktem Kontakt mit Goethe und beschäftigte sich mit den Schriften Kants und Fichtes.

³¹⁵ Ebd.

Schönheit („Beauty“³¹⁶). Der Begriff wird innerhalb des Kommentars eng geführt mit der „Liebe zur Kunst“ und dem „himmlischen Frieden“, so heißt es: „he [Hoffmann; Anm. R. B.] demanded from it [der Kunst; Anm. R. B.] not heavenly peace, but earthly excitement“³¹⁷. Die selbstverständliche Verwendung des Begriffs „Beauty“ zeigt, dass Carlyle hier ein bestimmtes Konzept von Kunst und Kunstwahrnehmung im Sinne hat, das er zwar nicht näher erläutert, das aber gerade in der Oppositionsstruktur zum Gegenbegriff „enjoyment“ deutlich auf die Funktion und Beschaffenheit von Kunst abzuheben scheint, auch wenn auf diese Weise noch keine konkrete inhaltliche Füllung sichtbar ist. Dennoch handelt es sich um einen axiologischen Maßstab, den der Kritiker anführt und der den Unterschied von funktionsbezogener, „ethischer“ Kunst und der dem höheren Zweck verpflichteten Kunst betont. Auffällig ist jedoch, dass für Carlyle offensichtlich mehr als gute Anlagen und Talente zur Schöpfung höherer Kunst gehören, dass eben nicht nur die künstlerische Neigung und Befähigung des Autors über die Qualität des Erzeugnisses entscheidet. Zusätzlich braucht es offenbar den Dienst eines höheren, überzeitlichen Zweckes im Unterschied zu dem der Unterhaltung oder Befriedigung bloßer Launen. Paradoxe Weise geht diese Verpflichtung gegenüber dem Höheren aber mit der puritanischen Forderung eines gemäßigten, fleißigen und undramatischen Lebensstiles nach klaren moralischen und gesellschaftlichen Prinzipien einher. Für Carlyle ist also nur der dem Wertekatalog des englischen Bürgers als nützlichem und integrativem Teil der Gesellschaft entsprechende und ausreichend talentierte und dem höheren Zweck der Kunst verpflichtete Autor in der Lage, qualitativ hochwertige Kunst auszuüben. Und so erklärt er Hoffmann für immer dann besonders ausgeglichen, wenn sich dieser innerhalb seiner Biographie gerade in einer gemäßigten staatlichen Tätigkeit als Jurist befindet. Seine Verfehlungen moralischer, gesellschaftlicher und charakterlicher Natur hingegen erhärten für Carlyle das Urteil gegen Hoffmann noch, da er, wie bereits gezeigt, aus Carlyles Sicht gegen seine vorhandene geniehafte Neigung gehandelt und sich kein festes Prinzip im Leben oder in der künstlerischer Schöpfung angeeignet habe.

Diese Einschätzung zeigt, insbesondere im Lichte der poetologisch komplex gestalteten Erzählungen Hoffmanns und ihrer vielfältigen Verwebung miteinander, dass Carlyle ebenso wie seine Zeitgenossen diese Bezüge zum einen nicht erkannt hat, weil er Hoffmanns Erzählungen nur in kleinen Auszügen kannte und zum

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Ebd.

anderen, weil seine ästhetischen Prinzipien nicht von Hoffmann erfüllt wurden. Carlyles Ansprüche stoßen vor allem im Felde des Humors und bewussten poetologischen Spiels bei Hoffmann an ihre Grenzen und können für Carlyle, offensichtlich, nur aus dessen Lebenswandel begründet werden.

3.3. Die wirkmächtige Sonderrolle: Sir Walter Scotts Verhältnis zu E.T.A. Hoffmann

3.3.1. Sir Walter Scotts Doppelfunktion: Literat und literarischer Kritiker

Sir Walter Scott nimmt in England eine zentrale Rolle als Literaturkritiker ein. Seine Versuche, die eigenen poetologischen Vorstellungen nicht nur innerhalb seiner Literaturproduktionen, sondern ebenfalls in theoretischen Abhandlungen, in Vorworten zu selbst herausgegebenen Werken anderer Autoren oder in kritischen Rezensionen umzusetzen, sind auch über die Grenzen Englands hinaus bekannt geworden. Der Bedeutung der theoretischen Schriften Scotts wird die heutige Forschung allerdings meist nicht gerecht, wenn sie sich schwerpunktmäßig mit den ebenfalls bei den Zeitgenossen berühmten historischen Romanen und ihren Dimensionen befasst. Lediglich ein kleiner Kreis von Wissenschaftlern widmet sich auch der literaturkritischen Tätigkeit des Schotten, wobei eine Analyse häufig nur bis an die nationalsprachlichen und disziplinären Grenzen heranreicht.³¹⁸ Die französische und russische Rezeption der Kritik Scotts an E.T.A. Hoffmann lässt eine genauere Betrachtung der theoretischen Schriften jedoch auch über fachliche und sprachliche Grenzen hinaus als sinnvoll und wichtig erscheinen. Das Hauptaugenmerk muss dabei auf dem maßgeblichen Essay „On the supernatural in fictitious composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann“³¹⁹ liegen, der in der *Quarterly Review* im Jahre 1827 erschien und die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen auf sich zog und zum Teil deutlich beeinflusste. Bis heute ist hingegen weder eine kritische Ausgabe noch eine deutsche Übersetzung

³¹⁸ Zu nennen sind z. B. Morgan, Peter F.: Scott as Critic. In: *Studies in Scottish Literature* 7 (1970). S. 90-101. Oder Robertson, Fiona: *Legitimate Histories. Scott, Gothic and the Authorities of Fiction*. Oxford 1994.

³¹⁹ Scott, Walter: On the supernatural in fictitious composition and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann. In: *The Foreign Quarterly Review* 1 (1827). H. 1. S. 60-98.

des Textes, geschweige denn eine genaue Analyse veröffentlicht worden³²⁰, die tatsächlich das Textzeugnis und Scotts Strategien der rhetorischen Selbstvermarktung in den Vordergrund stellt. Der Text wird lediglich immer wieder als einer der Schlüsseltexte der europäischen Hoffmann-Rezeption benannt. Die Diskrepanz von Bedeutungszuschreibung und Forschungslage allein macht eine intensivere Betrachtung des Falls bereits reizvoll, einer Zusammenschau der englisch-schottischen Hoffmann-Rezeption muss die Analyse hingegen Verpflichtung sein.

Diese Analyse soll nicht die Befunde der Forschung reproduzieren, allerdings sei gesagt, dass sich aus bisherigen Betrachtungen durchaus Kategorien zur Analyse ergeben. Soll gezeigt werden, wie sich Deutungsmuster zur späteren weiteren Reproduktion bzw. Rezeption anbieten, bietet sich ein Vorgehen an, das bereits anschlussfähige Kontexte für die Rezeption aufzeigt. Das Feld der literarischen Kritik ist dabei nicht allein vom kritischen Text und seinem immanenten Bewertungsentwurf bestimmt, sondern auch vom außertextuellen Kontext, in den er gestellt wird und zu dem die Bewertungsgrundlage des Autors (eigenes ästhetisches Konzept, Verhältnis zum textkritischen Medium und seinen sozialen Repräsentanten) ebenso gehört, wie seine Absichten hinsichtlich der Durchsetzung einer eigenen Machtposition, i. e. einer Deutungshoheit im literarischen Feld. In diesem Zusammenhang ist die Frage von Bedeutung, in welchem Verhältnis Walter Scott zur englischen und europäischen Romantik steht. Die Ansichten des Autors zur Gothic-Novel-Tradition seines eigenen Landes sowie zu englischen Romantikern wie Samuel Coleridge, William Wordsworth und Thomas Carlyle und die Positionierung seines eigenen Werks zwischen Romantik und historischem Realismus, den er selbst erst prägte, werden dabei immer wieder unterschiedlich eingeordnet. So heißt es einerseits, Walter Scott stehe für einen klaren und präzisen Schreibstil ohne romantische Verklärungen, mit einem präzisen zeitlichen Aufbau im Sinne eines harmonischen, in sich geschlossenen Gesamtkunstwerkes³²¹. Andererseits erklären

³²⁰ Eine Ausnahme stellt Davina Hölls Masterarbeit unter der Betreuung von Jutta Osinski und York-Gothart Mix am Institut für Neuere deutsche Literatur an der Philipps-Universität Marburg aus dem Jahr 2014 dar, die jedoch nicht öffentlich zugänglich ist. Höll übersetzt in ihrer Arbeit den literaturkritischen Essay Scotts und kommentiert Teile des Textes. Gleichzeitig unternimmt sie eine Auswertung der rezeptionsgeschichtlichen Bedeutung des Textes. Die Publikation der Auswertung, bedauerlicherweise jedoch nicht der Übersetzung selbst, ist in nächster Zeit unter dem vorläufigen Titel „Literaturkritik als Literaturpolitik. Walter Scotts Kritik an E.T.A. Hoffmann.“ im Rückert-Jahrbuch geplant.

³²¹ Vgl. z. B. Morgan (1970).

Scott-Forscherinnen wie Fiona Robertson³²², dass das Werk Scotts nicht ohne Brüche sei. Der traditionellen Ansicht, das lyrische, frühe Werk Scotts sei der Romantik verhaftet, während das spätere Prosawerk eher die innovativen Tendenzen des historischen Realismus ausprägen, will sie hingegen nicht folgen. Vielmehr sieht sie Scott noch gänzlich als romantischen Autor. Diese Einschätzung hängt gerade mit dem Aspekt zusammen, der für Scotts literaturkritische Tätigkeit von großer Bedeutung ist: dem Verhältnis Scotts zum Übernatürlichen in der Literatur. Für Robertson ist gerade der Umstand, dass Scott auch in seinem Prosawerk magische Gestalten auftreten lässt, ein relevanter Faktor für die Beurteilung seines Werkes als der romantischen Tradition verhaftet. Zu dieser Einschätzung Robertsons kann es nur deshalb kommen, weil sie den Kategorien von Scott selbst folgt, anstatt den Romantikbegriff zu reflektieren. Die Kategorien Scotts allerdings erweisen sich als problematisch, weil sie keine neutralen Beschreibungsmuster für die Beurteilung von Literatur bereitstellen, sondern in sich höchst flexibel mit unterschiedlichsten Inhalten belegt werden, je nachdem, welche Art von Wertung Scott vornehmen will. Ein einziger Begriff kann auf verschiedene, auch widersprüchliche Inhalte verweisen. Für Scott selbst ist das Gotische in vielen Fällen das Romantische, zumindest genau dann, wenn das Gotische gleichzeitig das Übernatürliche bezeichnet. Diese „Schreibweise“³²³, man müsste eigentlich zutreffender von einem Inhalt oder Gegenstand sprechen, dem Übernatürlichen, i. e. in diesem Fall dem Romantischen, wird von ihm in vielen Fällen abgewertet oder als veraltet dargestellt. Dies ist besonders dann der Fall, wenn mit dem Gotischen das Romantische gemeint ist. Er bezieht seine Wertungen selten auf die stilistische Ebene. Wenn ihn Forscher heute als der Romantik verhaftet bezeichnen, so beziehen sich diese vor allem vor allem auf Scotts Art des Schreibens und nicht auf seine Inhalte. Nur so ist es möglich, dass Scott selbst sich nicht als Romantiker begreift. Seine Kritik ist eine vor allem auf die Darstellung von Wirklichkeitsebenen bezogene. Die Romantik steht in England um 1800, anders als in Deutschland, nicht gegen den Klassizismus. Die Modelle und Denkweisen des Klassizismus schreiben sich daher weiter fort. Die neue Epoche Romantik zeigt sich vorwiegend an einer neuen Motiv- und

³²² Vgl. Robertson (1994).

³²³ Es handelt sich hier um eine freie Übersetzung oder Umschreibung der von Scott in seinem Essay verwendeten Begriffe „style of writing“ (S. 65), „Species of writing“ (S. 71), „fantastic mode of writing“ (S. 72).

Themenwahl und ihrer Behandlung. Auch dieser Umstand ist die Ursache von Scotts eher themen- und inhaltsbezogener Diskreditierung.

Es ist daher immer wieder als bemerkenswerter Umstand hervorgehoben worden, dass Scotts Werk doch auch inhaltlich noch von Themen durchzogen ist, die er und seine Zeitgenossen eigentlich der Romantik zuschreiben, obwohl er gerade diese ja kritisiert. Folgerichtig findet Scott Ausnahmen in der Kritik des Gotischen. Er findet einige Fälle, in denen sich der übernatürliche Gegenstand in der Literatur als gerechtfertigt zeigen kann. In der Beurteilung etablierter „gothic novels“ wie dem „Castle of Otranto“ von Horace Walpole etwa sieht Scott den historischen Bezug zum Ritterroman in innovativer Weise gestaltet und hebt den Text daher lobend hervor. Beurteilt Scott hingegen E.T.A. Hoffmann, so sind es gerade die gotischen, „deutschen“ Schreibweisen und das überbordend Fantasivolle, die ihm unangenehm auffallen. Die Kategorie des „Gotischen“ ist bei Scott, und auch heute noch in der Forschung, eine überaus flexible Kategorie, die dem Versuch, sie an ein einzelnes Genre zu knüpfen, in den meisten Fällen widersteht. So gelten heute auch Versuche, die „gothic novel“ zu bestimmen oder die „schwarze Romantik“³²⁴ zu beschreiben, als gescheitert. Als eine Kategorie zur Bestimmung textueller Merkmale oder Eingrenzung einer Strömung eignet sich der Begriff nicht. Ebendies aber sollte nicht zu der Schlussfolgerung führen, dass sich mit dem Begriff als solchem nicht arbeiten ließe, vielmehr muss die Frage gestellt werden, was der Begriff eigentlich in welchem Fall bezeichnet hat. Das Beispiel Scotts zeigt gerade in der Ambivalenz und Kontextabhängigkeit der Begriffsverwendung, dass bestimmte Wertungen und Zuordnungen, die wenig mit der Textbeschaffenheit eines literarischen Erzeugnisses zu tun haben, mit dem Etikett „gothic“ versehen werden, das je nach Kontext das Übernatürliche als Thema in literarischen Texten bezeichnet oder aber eine bestimmte Schreibweise oder die Herkunft eines Textes aus einem bestimmten

³²⁴ Der Terminus „Schwarze Romantik“ oder „Schauerromantik“ „geistert“ teilweise buchstäblich noch durch die Forschungsliteratur. Eine genaue Bestimmung fällt hingegen schwer. Ursprünglich auf Mario Praz' reine Motivstudie „Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik“ zurückgehend, entpuppt sich der Terminus nicht als eine Bezeichnung des Forschers selbst, sondern als eine Erfindung des deutschsprachigen Verlages. Der zuerst auf Italienisch erschienene Titel war „La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica“. Praz, Anglist und Komparatist, ist mit diesem Standardwerk bekannt geworden. Nur wenige aber berücksichtigen bei der Verwendung des Begriffs „Schwarze Romantik“, dass dieser nur ein Marketingprodukt ist, und erkennen ebenfalls nicht die Systematik, die Praz' Werk zugrunde liegt: Es handelt sich um ein Werk, das einen weiten Begriff der „Romantik“ zugrunde legt und über Epochengrenzen hinaus anhand von Motiven und Motivkombinationen einzelne Werke vergleichend zu Komplexen zusammenfasst, die in sich weder mit Strömungen wie dem „Gotischen“ oder der „Romantik“ als Epoche zu tun haben. Es ist daher problematisch, den Begriff überhaupt und noch dazu auf tatsächliche Strömungen anzuwenden.

fremden Land. Die Bezeichnung steht damit weniger für eine genaue Definition oder Zuweisung von Eigenschaften, sondern sie beinhaltet als Wertungsetikett kontextuell abhängige Zuschreibungen. Gleiches gilt für weitere von Scott wiederkehrend verwendete Begriffe, unter anderem „supernatural“, „romance“, „romantic“, „marvelous“ und „chivalry“.

Zutreffend ist, dass sich Scotts ambivalente oder gänzlich flexibel gehandhabte Bezeichnungsstrukturen unter anderem aus seinen Bemühungen erklären, das eigene Schaffen möglichst geschickt zu vermarkten. Sein Schaffen steht nicht nur aus der heutigen Perspektive zeitlich gesehen zwischen der Romantik und dem Realismus, sondern ist auch bereits von Scott selbst zu Lebzeiten als ein schwierig zu positionierendes Werk begriffen worden. In England, dem in europäischer Perspektive frühesten romantischen Land, klingt das romantische Schaffen bereits aus, es wird von neuen literarischen Bemühungen überlagert. Das Bedürfnis nach Innovationen ist groß. Dies führt für einige Autoren zu der Notwendigkeit, sich möglichst deutlich von den bekannten romantischen Strömungen und allem, was sich mit ihnen verbinden könnte, abzugrenzen. Andererseits stehen Autoren wie Scott gerade mit ihrem frühen Schaffen der Romantik noch sehr nahe und werden genau in diesem Paradigma gelesen und verortet. Um deutliche Absetzungen zu schaffen, bedarf es deshalb strategischer Rechtfertigungen der noch vorhandenen romantischen Spuren im eigenen Werk und der geschickten Kennzeichnung und Hervorhebung des innovativen, der Romantik entgegenstehenden eigenen Potenzials. Gerade bei Scott lassen sich, und dies ist durch die Forschung auch bereits in großem Umfang geschehen, stilistisch durchaus noch romantische Elemente finden, auch wenn Struktur, Anspruch und realistisch-beschreibender Anteil seiner Romane deutlich in Richtung Realismus verweisen. Diese Elemente sind es nicht, die Scott rechtfertigt (sofern er sie überhaupt als solche wahrnimmt). Vielmehr setzt Scott gerade inhaltliche und strukturelle Merkmale seines Werkes von den als romantisch wahrgenommenen Texten ab. Es kommt ihm strategisch darauf an, dass gerade das von ihm neu Geschaffene zum literarisch Besseren in der Wahrnehmung seiner Zeitgenossen wird. Alles seinem Werk Entgegenstehende wird abgewertet. Da es ihm im Kern aber um eine Absetzung von der Romantik geht, wird in seinen Kritiken alles Romantische zum literarisch Schlechteren. Wie bereits erwähnt, bleibt aber Scott selbst faktisch dem Romantischen verhaftet. Diesen Widerspruch gilt es daher für ihn aufzulösen. Seine Lösung besteht zumeist darin, bestimmte Themenbereiche

der Romantik zuzuschreiben und abzuwerten, andere aber, nämlich die, die er selbst noch verwendet, erhalten eine Rechtfertigung dadurch, dass ihnen innerhalb des Werkes eine Funktion zukommen muss: Im Rahmen seiner historischen Romane sind daher Darstellungen des Übernatürlichen immer als Teile des religiösen Glaubens oder als Aberglaube gekennzeichnet. Scotts Lösung ist, anders ausgedrückt, also stets das Historische: etwas Unrealistisches erhält seine Rechtfertigung dadurch, dass es in der Vergangenheit als abergläubisches oder religiöses Phänomen existiert hat. Die Distanz des zeitgenössischen Lesers zum Aberglauben ist bereits dadurch gewährleistet, dass es zum Prinzip von Scotts historischen Romanen gehört, dass mindestens 60 Jahre zwischen der fiktiven Handlung und der Gegenwart des Lesers liegen.

3.3.2. Scotts poetologisches Verständnis des Übernatürlichen: Das Vorwort zu Horace Walpoles *gothic novel* „The Castle of Otranto“

Scott literaturkritisches Schaffen ist außerhalb der bereits vorgestellten Aufsätze bisher wenig zusammenhängend erforscht worden. Für eine Einbettung und Analyse des viel bemühten Essays „On the supernatural“ erscheint es als wichtig, zunächst den Boden, auf dem die Kritik erwächst, zu untersuchen. Hier bieten sich eine Reihe von Einzelanalysen der sonstigen literaturkritischen Aussagen Scotts an. Da bislang nur zu den literarischen Werken Scotts kritische Ausgaben verfügbar sind, sollen hier einige greifbare Erzeugnisse zusammengestellt und analysiert werden. Es bieten sich dabei Vorworte Scotts zu romantischen literarischen Erzeugnissen wie zu Horace Walpoles „The Castle of Otranto“ an. Die Analysen sollen im Ergebnis zeigen helfen, wie Scotts Verhältnis zur englischen und deutschen Romantik bzw. übergeordneter Literatur ist und wie sich innerhalb dieses Verhältnisses sein Verständnis der beiden Genres „gothic novel“ und „historischer Roman“ äußert. Aus Scotts eigenen Aussagen soll also ein Verständnis der eigenen Poetologie gefolgert werden. Der Essay zeigt sich im Kontext des Gesamtwerks als ein Teil des poetologischen Programms Scotts, wird aber andererseits auf diese Weise in seinen spezifisch auf Hoffmann, einen fremden Autor also, gemünzten und daher auch strategisch als Diffamierung zu sehenden Dimensionen besser einschätzbar, kann doch so genau gezeigt werden, welche Aussagen sich mit Scotts Programm decken und welche Aspekte des hoffmannschen Werks er, womöglich bewusst, missverstand

oder zugunsten der besseren intellektuellen Platzierung seiner eigenen Poetologie abwertete, obwohl sie sich mit seinen Vorstellungen hätten berühren können.

Doch bereits vor Erscheinen des Essays gibt es literaturkritische Äußerungen Scotts, die sich auf sein Verhältnis zum Übernatürlichen in der Literatur beziehen lassen und deren Auswertung sich bereits deshalb lohnt, weil sie zugleich den Kontext der „gothic novel“ aufrufen, mit dem auch die Beurteilung Hoffmanns Berührungspunkte ausweist. Diese sehr frühe und offiziell publizierte Äußerung Scotts zum Übernatürlichen stammt aus dem Jahr 1811. Scott schreibt ein kommentierendes Vorwort zum „Castle of Otranto“ von Horace Walpole.

Der Roman gilt als einer der Vorläufer der „gothic novel“. 1811 ist er bereits zu einem „Klassiker“ der englischen Literatur avanciert und wird mit Scotts begleitendem Vorwort, in dem er Autor und Roman analysiert, neu aufgelegt. Zu diesem Zeitpunkt handelt es sich beim Genre der „gothic novel“ bereits um ein etabliertes Unterhaltungsmuster, in dem Elemente des Übernatürlichen schematisch eingesetzt und vom Lesepublikum erwartet werden. Auch für Scott sind das Werk und seine Tradition keineswegs neu. Seine Kritik fällt insgesamt höchst vorteilhaft für Walpole aus.

Nach einem kurzen historischen Abriss über die Mode der „Rittererzählungen“ („ancient romances of chivalry“³²⁵), in deren moderner Nachfolge Scott Walpole sieht, liefert Scott Informationen zu den Verschrobenheiten des Autors und analysiert schließlich seine Erzählung. Es fällt bereits zu Beginn auf, dass Scott ein historisches Bewusstsein für Genres, Themen und Gattungen hat, das er auf seine Analyse von Literatur bezieht. In diesem Fall äußert es sich darin, die alten Rittererzählungen als ein der höheren, gebildeteren Gesellschaftsschicht ursprünglich zugängliches und angenehmes Genre zu präsentieren, das aber im Zuge der Renaissance und der Schwemme italienischer Texte und schließlich unter der Herrschaft Elisabeths I in die weniger gebildeten Schicht abgedrängt („were banished to the kitchen or nursery“³²⁶) worden sei. Diesen Umstand scheint Scott zu bedauern, was sich darin zeigt, dass er die Wiederaufnahme des Genres als „modern“ seitens Walpoles honoriert.

Die besondere Leistung Walpoles liegt für Scott, nachdem er Walpole eigentlich als einen dilettantischen Autor begreift, dessen Eitelkeiten sich in seiner Wahrnehmung der Kritik zu seinem Werk gespiegelt hätten, in der Schaffung einer Verbindung von

³²⁵ Scott: Otranto. S. III.

³²⁶ Scott: Otranto. S. IV.

alten, historischen Ritterstoffen mit einer modernen Erzählweise. Scotts Einstufung der Erzählweise als modern verrät viel darüber, welche literarischen Elemente er als selbstverständlich für die Literatur seiner Zeit begreift, stuft er doch Walpole gleichzeitig als einen Autor ein, der seiner Zeit mit seinem Schaffen weit voraus war. Walpole selbst habe diese Einschätzung bereits geteilt, wie sich aus seinen Kommentaren zur zeitgenössischen Kritik entnehmen lasse. Dabei werde deutlich, dass er weniger die Beliebtheit seines Werkes bei der Leserschaft, die sich in den stetigen Forderungen immer neuer Auflagen seines Werkes gezeigt habe, als Maßstab für den eigenen Erfolg begriffen habe, sondern eher die Stimmen professioneller Kritiker, die sein Werk angegriffen hätten. Walpole selbst habe seine Unbeliebtheit darin begründet gesehen, dass seine Zeitgenossen noch nicht bereit für sein Werk gewesen seien. Dieser Einschätzung schließt sich Scott an.

Zu seiner eigenen Zeit bereits ein „role model“³²⁷ für einen bestimmten literarischen Schreibstil geworden, womit er die Tradition der „gothic novel“ meint, greife der Leser zu kurz, das Werk nur innerhalb dieses engen Rahmens zu betrachten. Es sei eben nicht Walpoles Absicht gewesen, nur die in jedem Leser verborgene Faszination durch das Übernatürliche anzusprechen, sondern ein höchst genaues, historisches Bild von den Gepflogenheiten eines ritterlichen Haushaltes und all seiner Bewohner zu zeichnen, in dessen Rahmen das übernatürliche Geschehen als ein Element eingefügt sei, das den Aberglauben der damaligen Zeit als historische Gegebenheit repräsentiere. Die beiden Elemente ergänzten einander wechselseitig. Es ist das, heute vielleicht als authentisch zu bezeichnende, Bild von den Gewohnheiten und Sitten der Ritterschaft, das Scott als „modern“ kennzeichnet. Die Grundlage für die historische Genauigkeit der Darstellung sieht er in Walpoles umfangreichen Freizeitbeschäftigungen gelegt: So habe Walpole sich in ausgedehnter Weise mit allem befasst, was sich als „gothic tradition“ bezeichnen lasse, habe Listen und Studien mit allen historischen Details der Zeit geführt und seiner Liebe zu diesen Traditionen auch praktisch dadurch Ausdruck verliehen, dass er sein Anwesen in Strawberry Hill zunehmend mit architektonischen Elementen der ihn faszinierenden Zeit ausgestattet habe. So seien stets weitere Buntglasfenster, gotische Steinbögen, Türmchen und Gänge dem Anwesen hinzugefügt worden – und

³²⁷ Vgl. Scott: Otranto. S. XVI.

dies nicht im Sinne einer Modeerscheinung, sondern nur im Rückgriff auf den eigenen Geschmack³²⁸.

Scott merkt an, dass gerade im Gegenteil die Schreibweise, die man als „gothic romance“ im Sinne einer Rittererzählung aus alter Zeit begriffen habe, als ein Zeichen besonders schlechten, literarischen Geschmacks gegolten habe. Und so sieht er gerade in der der literarischen Mode entgegengesetzten Ausgestaltung der Erzählung Walpoles ein Zeichen seiner Unabhängigkeit. Die Kombination der Verwendung alter Stoffe mit der historisch authentischen Erzählweise ist es, die er als beispielhaft begreift und aus der sich für ihn der Umstand erklären lässt, dass der Text wirklich als Grundstein einer neuen literarischen Mode hat gelten können.

Die Kunst, in den Menschen, die eher einen „kühleren Geist der Vernunft“ („cooler reason“³²⁹) als Maßstab der Realitätswahrnehmung bevorzugten³³⁰, dennoch „terror“³³¹ angesichts übernatürlicher Erscheinungen auszulösen, sei Walpoles Darstellungstechnik zu verdanken. Die wesentlichen Elemente dieser Technik bleiben, so ist es größtenteils in Scotts Literaturkritiken, allerdings eher in Andeutungen ausgeführt. Auf diese Weise beschwört er das Gefühl herauf, das seiner Ansicht nach den Menschen in eine besonders für abergläubische Phänomene offene Gemütsverfassung bringen könne: eine Nacht in einem alten Gemäuer, noch ausgestattet mit der ursprünglichen alten Einrichtung, seinen vielfältigen befremdlichen Geräuschen und Schattenwürfen. Eine solche Nacht sei imstande, die Ahnung der Existenz des unheimlichen Übernatürlichen zu wecken und eine unbestimmte Furcht zu schüren. In ähnlicher Weise gelinge dies dem Text Walpoles, der also in der authentischen und detailreichen Art der Schilderung der Schlossumgebung ebenfalls diese Stimmung erzeuge und so Historisches, Atmosphärisches und Gemütvollnes geschickt miteinander verwebt:

It is in such situations, when superstition becomes contagious, that we listen with respect, and even with dread, to the legends which are our sport in the garish light of sun-shine, and amid the dissipating sights and sounds of every-day life. Now, it seems to have been Walpole's object to attain, by the minute accuracy of a fable, sketched with singular attention to the costume of the period in which the scene was laid, that same association which might prepare his reader's mind for the reception of prodigies congenial to the creed and feelings of the actors.³³²

³²⁸ Vgl. Scott: Otranto. S. IXf.

³²⁹ Scott: Otranto. S. XVIIIf.

³³⁰ Hier klingt bereits an, dass Scott die Aufklärung als ein wesentliches Element im Wandel des menschlichen Denkens begreift.

³³¹ Scott: Otranto. S. XVIIIIf.

³³² Scott: Otranto. S. XIX.

Es ist demnach nicht etwa das Thema des Übernatürlichen, das Scott im Vordergrund sieht, sondern die detailgetreue, historisch akkurat ausgestaltete Szenerie, die die abergläubische Stimmung vergangener Zeiten heraufbeschwören kann. In der authentischen Schilderung des Historischen liegt für ihn Walpoles ganze Kunst. In ihr (dieser Aufgabe) liege „no little learning, no ordinary degree of fancy, no common portion of genius“³³³. Scott sieht andere Autoren bei dem Versuch, ähnliche Texte wie den Walpoles zu schreiben, scheitern, weil ihr Ergebnis schlicht nicht die gleiche Atmosphäre beim Leser zu erzeugen imstande sei. Die Erzählungen gerieten zu imposant oder düster, erzeugten zwar womöglich melancholische oder überraschende Ideen, die Ahnung des Übernatürlichen aber könnten sie nicht hervorrufen. Zur Bebilderung seiner Einschätzung vergleicht Scott das „Castle of Otranto“ mit anderen „gothic novels“, deren vordergründige Abwertung also folglich in mangelnder Kunstfertigkeit bei der Detailgestaltung und dem Erzeugen eines authentischen Lesergefühls begründet liegt. Anderen „gothic novels“ unterstellt Scott, immer wieder wenig überzeugende, die Illusion der Schilderung einer „echten“ Rittererzählung durchbrechende, Elemente einzuführen, die den Eindruck einer „ill-sustained masquerade, in which ghosts, knight-errant, magicians, and damsel gen, are alle quipped in hired dresses from the same warehouse in Tavistock-Street“^{334 335} erweckten.

Hinsichtlich der Authentizität von Erzählungen unterscheidet Scott zwei unterschiedliche Formen, wobei bemerkenswert ist, dass er die „gothic fashion“ nunmehr mit „romantic narrative“ gleichsetzt. Beide Erzählformen scheinen sich durch ihren übernatürlichen Inhalt auszuzeichnen, wobei die eine Form zu jedem historischen Zeitpunkt glaubhaft, weil möglich, ist, während die andere, in einem aufgeklärten Zeitalter nicht mehr glaubhaft sein kann, obwohl sie es zum Zeitpunkt ihrer Entstehung, einer Zeit, in der der Glaube an das Übernatürliche zum Menschen hinzugehörte, gewesen ist³³⁶. Diese Unterscheidungen zeigen sich als grundsätzliche Vorstellungen Scotts im Hinblick auf das Übernatürliche in der Literatur, wie sich auch in seiner Rezension zu E.T.A. Hoffmann noch einmal erweist.

³³³ Scott: Otranto. S. XX.

³³⁴ Scott: Otranto. S-XXII.

³³⁵ Die Tavistock Street ist eine Londoner Straße in der Nähe von Covent Garden. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war sie für ihre zahlreichen Geschäfte, insbesondere Modegeschäfte bekannt, wie sie sich heute in der Bond Street finden.

³³⁶ Vgl. Scott: Otranto. S. XXII.

Walpoles Erzählung ordnet Scott der letzten der beiden geschilderten Formen zu, während Ann Radcliffe, eine der heute zum Standard der „gothic novel“-Tradition gehörenden Autorinnen, versucht habe, eine Mischung beider Formen anzustreben. Die Mischung bestehe darin, der Leserschaft zwar ein übernatürliches Geschehen zu bieten, dies aber zum Ende der Erzählung hin als zurückführbar auf eine natürliche Ursache aufzulösen. Scott sieht in dieser erzählerischen Methode vor allem zwei zu kritisierende Aspekte: zum einen werde dem Leser so das Gefühl vermittelt, er selbst habe sich die gesamte Erzählung über täuschen lassen und sein erwachtes Interesse an dem möglicherweise doch existenten Übernatürlichen sei lächerlich. Er werde auf diese Weise vorgeführt. Zudem verhindere dieses analytische Erzählverfahren einen zweiten Lese Genuss, da das Überraschungsmoment nur ein einziges Mal funktioniere. Die Befreiung des Geistes von angenommenem übernatürlichem Schreckens sei zudem schlicht sinnlos, weil dem Leser ja ursprünglich bereits deutlich sei, dass dieser nicht existiere und letztlich seien die Mechanismen der Auflösung, die als Ursache der Illusion ins Feld geführt würden, in keiner Weise überzeugend. Sie glichen den „German phantasmagoria“³³⁷. Das modern „Gotische“ wird hier also in die Nähe deutscher Erzählungen gerückt, ein Aspekt, der deshalb erstaunlich ist, weil aus deutscher Sicht das Gotische aus England herübergewandert ist. Es hat in Deutschland zu einer literarischen Mode geführt, die dann offenbar wiederum in England als typisch deutsch wahrgenommen wird³³⁸. Das Fazit von Scott betont dabei, die Vereinbarkeit der übernatürlichen Erscheinung im literarischen Text als ein Phänomen der Ritterzeit als deutlich akzeptabler wahrzunehmen als den Versuch, das übernatürliche Phänomen mit modernen Mitteln als Täuschung zu enttarnen. Dies bedeutet hingegen nicht, dass er bei Walpole alle erzählerischen Elemente gelungen findet. Er weist darauf hin, dass es historisch weniger plausible Einzelheiten in der Erzählung gebe. So sei es nicht glaubhaft, dass es zur dargestellten Zeit bereits Ganzkörperporträts gegeben habe, die sich hätten verlebendigen können. Darüber hinaus stört Scott sich an der Frequenz des Erscheinens übernatürlicher Phänomene, ebenso wie an der Tatsache, dass dies zu häufig bei Tageslicht geschehe. Die Beschreibung der riesenhaften Gliedmaßen des Heiligen sei zu detailliert und nehme sich dadurch einen Teil ihrer schrecklichen

³³⁷ Scott: *Otranto*. S. XXVI.

³³⁸ Vgl. Steinecke in Hoffmann: *Die Elixiere*. S. 558f.; Hughes, William; Punter, David und Andrew Smith (Hrsg.): *The Encyclopedia of the Gothic*. Chichester 2013.; Bridgwater, Patrick: *The German Gothic Novel in Anglo-German Perspective*. Brill Academic Publishers online 2013.

Wirkung selbst. Diese Mängel nähmen sich aber gegenüber der klugen Handlungsführung, in der ein übernatürliches Phänomen mit dem anderen verbunden sei, weil sie alle die Prophezeiung zum Untergang des Hauses ankündigten, eher unscheinbar aus. Viele Schilderungen vermögen Scott auch zu überzeugen. Neben einigen exemplarischen Szenengestaltungen gehören hierzu auch die Figurenkonstellation, das dramatische Talent, die Handlung zu entfalten und die Fähigkeit, anhand der eher typisierten Figuren, ein genaues Bild der Feudalherrschaft zu zeichnen. Die Gestaltung der einzelnen Charaktere weiß Scott ebenfalls zu überzeugen. Er kommt in Bezug auf die Handlung zu folgendem Schluss:

In other respects, making allowance for the extraordinary incidents of a dark and tempestuous age, the story, as far as within the course of natural events, is happily detailed, its progress is uniform, its events interesting and well combined, and the conclusion grand, tragical, and affecting.³³⁹

Scott bewertet außerdem auch den Sprachstil Walpoles positiv, wenn er ihn rein, klassisch und authentisch nennt und lobend hervorhebt, dass er auf die durch Samuel Johnson eingeführten komplexen, aber nicht hilfreichen lateinischen Hilfskonstruktionen verzichte. Damit markiert er Walpoles Werk in gewisser Weise ebenfalls als innovativ und nicht der Mode seiner Zeit folgend. Zur narrativen Wirkung trage zudem bei, dass Walpole auf Beschreibungen um ihrer selbst willen verzichte, sondern sie entweder funktionalisiere oder aber starke Dialoge schreibe, die die Unmittelbarkeit der Handlung verstärkten. In der Dialogführung wird insbesondere hervorgehoben, dass sich Walpole in Perfektion des alten ritterlichen Sprachstils bediene, der keinerlei Bezüge mehr zum modernen Sprechen aufkommen lasse. Er sei also die Nachbildung des authentischen Stils der Zeit, die er abzubilden versuche.

Scotts Anerkennung kulminiert in außerordentlich hohen Belobigungen:

We have only to add, in conclusion to these desultory remarks, that if Horace Walpole (...) has been surpassed by some of his followers in diffuse brilliancy of description (...) more will yet remain with him than the single merit of originality and invention. The applause due to chastity and precision of style, to a happy combination of supernatural agency with human interest, to a tone of feudal manners and language, sustained by characters strongly drawn and well discriminated, and to unity of action producing scenes alternately of interest and of grandeur;— the applause, in fine, which cannot be denied to him who can excite the passions of fear and pity, must be awarded to the author of the Castel of Otranto.³⁴⁰

³³⁹ Scott: Oranto. S. XXXII.

³⁴⁰ Scott: Otranto. S. XXXVf.

Anders als in seiner Kritik an Hoffmann führt Scott seine Bewertung der Erzählung Walpoles recht präzise aus, indem er gemäß den Forderungen seiner Zeit an einen literarischen Kritiker vor allem sachlich die einzelnen Bereiche der narrativen Konstruktion und stilistischen Ausführung thematisiert und kommentiert. Rein geschmackliche Urteile sind dabei nicht so häufig zu finden wie später in der Rezension Hoffmanns, allerdings steht hinter Scotts Beurteilungen bereits an dieser Stelle ein sichtbar werdendes eigenes poetologisches Verständnis, das sich nicht unbedingt am Geschmack der eigenen Zeitgenossen zu orientieren versucht, sondern eine eigene literarische Idee transportiert. Es handelt sich um die Vorstellung von der Einbettung historischer Gegebenheiten in literarische Texte und damit um eine Vorstellung von dem Verhältnis, in dem Literatur und Wirklichkeit stehen. Dies wird deutlich, wenn Scott der Literatur genaue Vorschriften darüber macht, in welcher Weise sie übernatürliche, und das sind aus seiner Perspektive nachaufklärerisch nicht-wirkliche, Phänomene zu thematisieren habe. In ihrem faktischen Gehalt nicht wahr, dürfen sie auch nicht als wahr durch die Literatur eingestuft werden, es sei denn, sie bezöge sich damit auf einen übergeordneten Wahrheitsanspruch. Dass nämlich übernatürliche Phänomene schon immer zum menschlichen Kosmos gehört hätten (vom Mythos, der Religion über Spukgeschichten ist hier an alles zu denken), leugnet Scott dabei nicht. Nur geht er davon aus, dass der Wahrheitsgehalt nicht in der Faktizität der Geschehnisse, sondern in ihrer Funktion für den Menschen und seine Gesellschaft und Kultur besteht. Dies bedeutet, dass nach der Aufklärung, an deren Möglichkeit der wahren, faktischen Welterkenntnis Scott offensichtlich glaubt, keine übernatürliche Erscheinung mehr für wahr gehalten werden kann. Der Mensch muss sich aber in seinem historisch-kulturellen Dasein bewusst machen, dass in der noch unaufgeklärten Vergangenheit die Sphäre des Übernatürlichen und die des Irdischen im menschlichen Verständnis eins gewesen seien, weil der prä-aufgeklärte Mensch an die Faktizität des Übernatürlichen geglaubt habe. Wenn ein literarischer Text daher das Übernatürliche darstelle, könne er das nur aus der historischen Distanz: Soll der Erzählzeitpunkt im Jetzt liegen, muss das erzählte Geschehen sehr deutlich markiert weit vor dem Erzählzeitpunkt liegen und die nicht aufgeklärte Welt so authentisch wie möglich erfassen. Misslingt die authentische Darstellung, so misslingt auch die Wirkung, die der Text entfalten kann. Die zweite Möglichkeit ist ein Versetzen des Erzählzeitpunktes in die weit zurückliegende Vergangenheit. Diese Möglichkeit sieht Scott bei Walpole realisiert und zwar deshalb auf so treffende und

authentische Weise, weil er ein großer Kenner historischer Details war und sie daher in seinen Text glaubhaft einbetten konnte. Die Wirkung, die der literarische Text übernatürlichen Inhalts dabei entfalten kann, besteht dennoch für einen aufgeklärten Leser nicht darin, dass er durch den Text veranlasst würde, nun an das übernatürliche Geschehen zu glauben (dazu ist jeder literarische Text leicht erkennbar ohnehin Fiktion und nicht Wirklichkeit), sondern darin, dass das ursprünglich Authentische der Erfahrung übernatürlichen Glaubens mit der damit einhergehenden Wirkung des Schreckens oder Schauers wieder erahnbar werde. Dies allerdings ausschließlich zu Unterhaltungszwecken, denn Scott bezeichnet die Schauerliteratur und auch Walpoles Text immer wieder als „lighter literature“.

Es ließe sich insofern darüber streiten, ob das an Walpole gerichtete technische Lob Scotts durchgehend als Lob gelten kann, wenn es zugleich die Einschränkung vornimmt, die Erzählung gehöre zwar zum Kanon, sei aber hinsichtlich der möglichen Funktionen und des Ansehens, das Literatur einnehmen könne, eher geringer einzustufen.

Die Leitlinien, denen das Vorwort zur Walpole-Ausgabe folgt, zeigen sich auch in der Jahre später verfassten Kritik an Hoffmann, sie sind dort zum Teil aber in anderen Ausprägungen und mit Ergänzungen zu finden. Insgesamt ergibt sich ein ähnliches Bild, das für die Rezeption Hoffmanns in Europa in hohem Maße wirkmächtig und der Grundstein für die Wahrnehmung, Einordnung und Erforschung fantastischer Literatur wurde.

3.3.3. Moralkritik als marktstrategische Diskreditierung?: Scotts Essay „On the supernatural in fictitious composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann“³⁴¹

Grundlegendes zur Wirkung

Der sechzehn Jahre nach dem Walpole-Vorwort erschienene literaturkritische Aufsatz Scotts entfaltete eine außerordentlich weitreichende Wirkung im Rezeptionsprozess E.T.A. Hoffmanns und prägte stark das Bild, das von Autor und Werk ständig weiter tradiert wurde. Dabei fokussieren die meisten Rezipienten insbesondere den Teil des Essays, der sich auf E.T.A. Hoffmann und einen sehr geringen Teil seines Œvres sowie einer der ersten deutschen Biographien zu ihm widmete. Scotts Einschätzungen und insbesondere seine literaturkritische Strategie

³⁴¹ Scott: On the supernatural. 1827.

wurden allerdings selten in ihrem Gesamtzusammenhang betrachtet. Auffällig ist darüber hinaus, dass trotz der starken Wirkung des Textes bis heute keine zuverlässige kritische Ausgabe in der Originalsprache existiert. Genauso wenig findet sich eine veröffentlichte deutschsprachige Übersetzung des Gesamttextes. Die tatsächlich bis heute einzigen Auszüge aus dem Essay in deutscher Sprache stammen aus den Notizen Goethes und sind insofern keineswegs besonders aktuell zu nennen. Zudem spitzte Goethe die Auszüge durch eigene Äußerungen inhaltlich zu, vertrug sich doch sein poetologisches Konzept eines harmonischen, genealogischen Schaffens ohnehin kaum mit dem eklektizistisch wirkenden Hoffmann. In Frankreich isolierte man ebenfalls Teile aus dem Aufsatz und verwendete sie als Vorwort zur 20-bändigen Werkausgabe von 1829-1833³⁴², wohl in der Absicht, Scotts allgemein als abwertend wahrgenommene Position zu Hoffmann als gegenteilige Reaktionen evozierende provokative Beigabe zu nutzen, so zumindest nimmt es Hartmut Steinecke in gängigen Kommentaren zur Rezeption Hoffmanns an³⁴³, während Leslie Brückner in Ihrer Darstellung Loève-Veimars³⁴⁴ im Kontext der kommerziellen Absichten der französischen Ausgaben davon ausgeht, dass so ein den Absatz steigernder Bezug zu Scotts historischem Roman geschaffen werden sollte. Dies ist jedoch aufgrund der abwertenden Argumentation Scotts fraglich. Diese Wege der unterschiedlichen Wiederaufnahme und Modifizierung der ursprünglichen Kritik Scotts haben, das lässt sich festhalten, in einer Amalgamierung mit anderen Faktoren des kulturellen Feldes in den jeweiligen Nationen die Wahrnehmung Hoffmanns stark geprägt. Um diese Prozesse der Wahrnehmung Hoffmanns in der intellektuellen Welt verfolgen zu können, erscheint eine genaue Betrachtung des Ausgangstextes hinsichtlich a) seines Potenzials, stark polarisierend und meinungsbildend zu wirken, b) der Haltung Scotts, wie sie sich hier ohne

³⁴² E.T.A. Hoffmann: Contes fantastiques de E.T.A. Hoffmann. Traduits de l'allemand par M. Loève-Veimars, traducteur de Van der Velde et de Zschokke, et précédés d'une notice historique sur Hoffmann par Walter Scott. Bde. 1-12. Paris: Renduel 1830. [Band 1-4 erschienen im November 1929 vordatiert auf 1830]. Euvres complètes – Contes nocturnes de E.T.A. Hoffmann. Bd. 13-16 Paris: Renduel 1830. Euvres complètes d'Hoffmann – Contes et fantaisies. Bd. 17-20. Paris: Renduel 1832/33.

Eine kommerziell konkurrierende Ausgabe entstand noch im gleichen Jahr 1830 und gab durch die Nummerierung der Bände vor, die Fortsetzung der Renduel-Ausgabe zu sein: E.T.A. Hoffmann [Details s. bei Leslie Brückner): Euvres Complètes de E.T.A. Hoffmann. Traduites d'allemands par M. Théodore Toussenet et par le traducteur des romans des Veit-Wéber. Bde 5-12. Paris: Lefebvre 1830.

³⁴³ Steinecke in Hoffmann: Nachtstücke. S. 948f.

³⁴⁴ Brückner, Leslie: Adolphe François Loève-Veimars (1799-1854): Der Übersetzer und Diplomat als interkulturelle Mittlerfigur. Berlin 2013.

wertende äußere Einflüsse darstellt und c) der Aussage, die sich aus dem Gesamtumfang der Kritik ergibt, als ein wichtiges und notwendiges Unterfangen.

Zur Detailanalyse des Essays

Der Artikel wirkt auf den ersten Blick, beinahe wie alle Scott-Texte, sehr präzise und klar geschrieben, der Tonfall ist angesichts des Erscheinungskontextes, der „Foreign Quarterly Review“, an vielen Stellen heiter und unterhaltsam polemisierend gestaltet und doch äußert sich hier ein prominenter Literaturkritiker, so scheint es zunächst, recht sachkundig. Bereits zu Beginn werden die literarischen Erzeugnisse angegeben, auf die sich der Kritiker mit seinen Äußerungen beziehen will, nämlich „Hoffmann’s *Leben und Nachlass*“, „Hoffmann’s *Serapionsbrüder*“ und „Hoffmann’s *Nachtstücke*“³⁴⁵ und der Aufbau des Artikels legt ebenfalls den Schluss nahe, dass es sich um ein Schriftstück handelt, das akademischen Gepflogenheiten in seiner Gestaltung folgt. Scotts Tagebucheinträgen hingegen lässt sich entnehmen, dass sich der Autor, der die kritische Schrift nicht aus eigenem Antrieb, sondern als Gefallen für Robert Pierce Gillies³⁴⁶ verfasste, durchaus Schwierigkeiten mit der Anfertigung hatte und keineswegs viel Zeit und Reflexion auf das Werk verwandte. So markiert am Mittwoch, den 2. Mai 1827 der folgende Tagebucheintrag den Beginn der Arbeit an dem Essay für die „Foreign Quarterly Review“: „I set myself to labour for R. P. G. [Robert Pierce Gillies; Anm. R.B.]. The Germanic horrors are my theme and I think something may be yet made of them.“³⁴⁷ Fortgesetzt wird die Arbeit am darauffolgenden Samstag, den 5. Mai:

Workd [sic!] away on these wild affairs of Hoffmann for Gillies. I think I have forgot my German very much, and then the stream of criticism does not come freely at all, I cannot tell why. I gave it up in despair and walkd [sic!] out.³⁴⁸

Es zeigt sich hier, dass die Arbeit an dem Essay keine flüssige war, sondern eher stockend geriet. Erst einen Tag später begibt sich Scott wieder an den Artikel. So heißt es am Sonntag, den 6. Mai 1827: „Wraught again at Hoffmann, infructuously I fear, un-willingly I am certain. (...) I will try a walk. I would fain catch myself in

³⁴⁵ Scott: *Supernatural*. S. 60. Es handelt sich um die Biographie von Hitzig, auf die bereits Carlyle Bezug nimmt, und um die beiden späteren Erzählensammlungen Hoffmanns.

³⁴⁶ Der Zeitschriftenverleger Gillies war ein Bekannter Scotts. Dieser bezweifelte zwar Gillies’ Geschäftssinn und den Erfolg des neugegründeten auf ausländische Literatur fokussierten Magazins „Foreign Quarterly“, erklärte sich jedoch zur Rezension bereit, um mit seinem Namen der Zeitschrift zu mehr Erfolg zu verhelfen.

³⁴⁷ Walter Scott: *The Journal of Sir Walter Scott*. Edited and Introduced by W.E.K. Anderson. Oxford 1972. Digitale Ausgabe 2009 published by Caningate Bokks Ltd (keine Seitenangaben).

³⁴⁸ Ebd.

good humour with my task but that will not be easy.“³⁴⁹ Montags dann ist es geschafft, doch Scott muss sich selbst Mut zusprechen, um das Resultat tolerieren zu können: „Finished Hoffmann *talis qualis*. I don't like it. But then I have been often displeased with things that have proved succesfull.“³⁵⁰

Ein näherer Blick auf die Arbeitsweise, mit der der Artikel erstellt worden sein muss, offenbart insofern wenig überraschend einige Nachlässigkeiten, die zum Teil der Praxis der Zeit geschuldet sein, die aber andererseits auch aus dem Zeitmangel Scotts und seinem Widerwillen gegen die Arbeit am Artikel resultieren könnten. Diese Nachlässigkeiten beziehen sich auf unterschiedliche Ebenen des Textes. Einerseits fehlen, bei allem Anspruch Scotts eine Fülle von Text- und Fallbeispielen anzuführen und sich so als belesener europäischer Intellektueller der Leseöffentlichkeit zu präsentieren, sämtliche Angaben genauer Jahreszahlen, literarische Zitate werden nicht in allen Fällen als solche kenntlich gemacht und Paraphrasen aus der Literatur höchst selten als solche bezeichnet, so dass es an vielen Stellen des Artikels schwierig ist, zwischen Scotts Gedanken und fremden Einflüssen überhaupt zu unterscheiden. Darüber hinaus werden fiktionale Begebenheiten aus der Literatur teilweise als realhistorische Ereignisse ausgewiesen. Hinsichtlich der von Scott verwendeten Terminologie ist festzuhalten, dass er, so wie auch in vielen anderen theoretischen Abhandlungen, keine einheitliche Systematik schafft, sondern eher kontextuell verschieden den gleichen Begriff für jeweils etwas anderes verwendet, was nicht nur wegen der mangelnden Unterscheidbarkeit der Begriffe, sondern auch wegen der so verdunkelten Argumentationslinien bei einer Analyse problematisch ist.

Grundsätzlich muss zunächst darauf hingewiesen werden, dass sich Scott in seinem Artikel, entgegen dem auf den Autor zugespitzten Untertitel, keineswegs allein auf E.T.A. Hoffmann bezieht. Vielmehr entwirft er eine eigene grundlegende Poetik bezüglich der Behandlung des Übernatürlichen in fiktionalen Texten. Die im Artikel vertretenen Positionen sind also auch als Teil der eigenen Schaffensvorstellungen zu verstehen. Dabei befasst Scott sich historisch-chronologisch, aber zugleich transnational mit ihm prägend erscheinenden Autoren, Werken und Textsammlungen bzw. auch Textsorten, wobei er zum Teil direkt aus anderen Werken zitiert oder Autorennamen affirmativ in seine Ausführungen einfließen lässt, ohne im Einzelfall genau zu kennzeichnen, wann und wo er sich ihrer bedient. Dies würde eine kritische

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Ebd.

Ausgabe des Aufsatzes notwendig machen, die aber wie die kritische Edition der theoretischen und kritischen Schriften Scotts noch aussteht. Die Einbettung der Kritik an Hoffmann und seinem Werk erfolgt als zwar schwerpunktmäßig gesetzte, aber doch exemplarische Hervorhebung. Würde man annehmen, Scott sei ein dezidierter Gegner Hoffmanns, so müsste man eben diesen Beispielcharakter ausblenden. Zudem darf nicht übersehen werden, dass das Bild, das Scott zwar in der rhetorischen Geste des Bedauerns über Hoffmanns verschenktes Potenzial vom Autor entwirft, in dem Maße ambivalent ist, in dem Scotts Bild der Romantik uneindeutig ist. Fragt man nach den Motiven, die Scott bewegt haben könnten, ein später weithin als negativ rezipiertes Bild Hoffmanns zu entwerfen, so kommen zwei besonders in Betracht: Zum einen ist es möglich, dass der Schotte, der zeitweise von der deutschen Presse in einem Satz mit Hoffmann genannt und als Erfolgsautor charakterisiert wird, in Hoffmann auch postmortem noch einen Konkurrenten gesehen haben kann, dessen Ruf es zu beschädigen galt, um die eigene Position zu festigen. Zum anderen stehen genau diese letztgenannten Bestrebungen Scotts im Kontext seiner Gesamtabwertung allen dem Konzept des historischen Romans entgegenstehenden Schreibweisen.

Für diese letztgenannte Sichtweise spricht, was den Artikel angeht, dessen von der Forschung selten berücksichtigter Gesamtaufbau, der sich mit Scotts poetologischem Verständnis gut in Einklang bringen lässt: Scott stellt seine Kritik an Hoffmann in den größeren Kontext einer Bewertung der Geschichte des Übernatürlichen innerhalb der Literatur. Dieser Diskurs umfasst sowohl theologische Komponenten, da er bis zur Geschichte antiker Mythen und der Bibelexegese zurückgreift, ist also im Sinne eines historischen Abrisses gestaltet, zeigt aber auch unterschiedliche ästhetische Konzepte auf, die den Umgang mit dem Übernatürlichen in einem jeweils anderen Licht erscheinen lassen. Insgesamt verschmilzt Scott diesen Abriss mit zahlreichen Beispielen aus der europäischen Literatur, um möglichst anschaulich seine Ansichten zu bebildern. Die fiktionalen Begebenheiten werden dabei nicht selten in die Nähe realer Fakten gerückt und erhalten so den Anstrich des Authentischen. Scotts Abriss stellt im Wesentlichen das Abdriften übernatürlicher Inhalte in triviale literarische Texte dar, dessen Höhepunkt er in vielen Schriften der Romantik zu erblicken glaubt. Als besonderes Beispiel dieses Höhepunktes gilt Scott E. T. A. Hoffmanns Schaffen. Die „kranken“ Erzeugnisse des Autors seien ein Beleg für literarisch dekadente Tendenzen, denen es entgegenzusteuern gelte. Dabei liegt nahe, dass Scott hier sein

eigenes Schaffen als Kontrapunkt assoziiert sehen will. Bemerkenswert ist, dass Scott allerdings nicht nur die Texte Hoffmanns, sondern ihn selbst als kranken Mann skizziert, wobei er sich dezidiert sowohl dem vermeintlich a-sozialen und nicht tugendgemäßen Lebenswandel als auch der gestörten Psyche Hoffmanns widmet. Die Darstellung des Autors als „krank“ und insofern auch „kranke Literatur“ produzierend stellt Scott geschickt in Opposition zu dem übermäßig großen Talent, das er in Hoffmanns Schreibanlagen zu erblicken glaubt. Schnell erweist sich die oppositionelle Gestaltung von großem Talent, dem Geist und Lebenswandel der Person entgegenstehen, jedoch als rhetorischer Trick zur Disqualifizierung Hoffmanns als überhaupt kritikwürdigen Autors der literarischen Welt. Da der Autor als kranker Mann seiner Verantwortung für das ebenfalls kranke Werk enthoben ist, kann er gar nicht erst zum ernsthaften Gegenstand der Kritik werden, da diese sich damit eher zum Arzt, denn Kritiker erheben müsste. Und so lautet einer der abschließend urteilenden Sätze Scotts auch:

It is impossible to subject tales of this nature to criticism. They are but the visions of a poetical mind, they have scarcely even the seeming authenticity which the hallucinations of lunacy convey to the patient, to which, though they may sometimes excite by their peculiarity, or surprise by their oddity, we never feel disposed to yield more than momentary attention. In fact, the inspirations of Hoffmann so often resemble the ideas produced by the immoderate use of opium, that we cannot help considering his case as one requiring the assistance of medicine rather than of criticism (...).³⁵¹

Die Klassifizierung Hoffmanns als süchtigen, wahnsinnigen oder kranken Mannes übernimmt Scott zum Teil aus den Schilderungen Carlyles, der sich wiederum auf die Biographie Julius Eduard Hitzigs stützt. Die Denkfigur des antagonistischen „kranken Schaffens“ im Gegensatz zum „gesunden Schaffen“, die Übertragung medizinischer Denkfiguren auf den Bereich der literarischen Schöpfung und ihrer Beurteilung also, findet sich hingegen nicht exklusiv in den Bewertungen Hoffmanns. Auch Goethe spricht über das Romantische als das Kranke und über das Klassische, Harmonische als das Gesunde und rückt damit ganze Textkonvolute in den Bereich des Devianten. Diese Beobachtung aber greift der Argumentation Scotts schon zu weit vor. Erwähnt sei lediglich, dass sich der Antagonismus von kranken und gesunden Autoren, der sich in der Beurteilung ihres Werkes als ebenfalls krank oder gesund fortsetzt, bemerkenswerterweise auch in Bezug auf Scott finden lässt. Es ist Carlyle, der Scott als gesunden Autor bezeichnet und seinem Werk so gleichzeitig Vitalität, Lebenskraft und Harmonie unterstellt. Es verbinden sich an dieser Stelle

³⁵¹ Scott: On the Supernatural. S. 97.

offenkundig der medizinische Diskurs und die literaturkritische Praxis. Ist im medizinischen Diskurs zu Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch deutlich erkennbar, dass mit dem Kranken eine Vielzahl von Verhaltensweisen gemeint ist, die schlicht nicht mit der herrschenden gesellschaftlichen Norm übereinstimmen, dass es sich somit um eine Sammelbezeichnung handelt, unter der physische und psychische Gebrechen nach heutigem Verständnis, aber auch kriminelles Verhalten oder moralische Normverstöße zusammengefasst wurden, so vollzieht sich in der Übertragung des Begriffs auf die Literaturkritik ein ähnliches Muster: Geltende literarische Normen werden mit dem Adjektiv „gesund“, davon abweichende Erzeugnisse mit dem Attribut „krank“ belegt. Ähnliches gilt für die Beurteilung der Autoren, werden doch ihre literarischen Äußerungen als Stellvertreter ihrer Persönlichkeit gewertet. So wie aber auch im Bereich der Erkrankung in vielen Fällen die gesellschaftliche Norm darüber entscheidet, was das Deviante ist, so ist es im Bereich der Literaturkritik der Kritiker oder eine Mehrheit der Kritiker, die festlegt, was literarisch akzeptabel ist und was nicht. Der Maßstab ist demzufolge ein höchst variabler; das Urteil „krank“ oder „gesund“ gerät zu einer flexiblen, in seiner konkreten Füllung freien Urteilkategorie ohne festen Maßstab. Da sie sich aber in ihrer Verbindung zum Medizinischen als assoziationsreich erweist, ist dem Leser deutlich, dass er es bei „kranker“ Literatur mit vom Kritiker als deviant empfundene Literatur zu tun hat. Mit diesen Paradigmen scheint Scott ebenfalls zu spielen. In seiner Kritik finden sich anschauliche Bilder, die den sittlich verfallenen Zustand des Autors Hoffmann belegen sollen. Sie regen zu einer fantasievollen Vorstellung von Hoffmann als trunksüchtigem Spieler und potenziell Wahnsinnigem an. Diese Bilder lassen zudem den realhistorischen Autor Hoffmann mit seinen Figuren, hier ist insbesondere Nathanael aus dem „Sandmann“ zu nennen, verschwimmen. Hoffmann, der sich thematisch insofern mit den medizinischen Diskursen seiner Zeit auseinandersetzt, als er Figuren gestaltet, die den zeitgenössischen Vorstellungen des Wahnsinns genau entsprechen, der medizinische Fälle zu literarischen Figuren „poetisiert“ und deren ambivalentes Verhältnis zur Welt oder zu den verschiedenen denkbaren Welten zudem bewusst als poetisches Dilemma gestaltet, dessen Figuren nicht selten auch Verbrecher, Wahnsinnige, gesellschaftlich Deviante sind, wird in Scotts Kritik selbst in die Nähe seiner Figuren gerückt und damit dem Urteil enthoben.

Um den Prozess der Wertung Scotts im Einzelnen nachzuverfolgen, muss der Artikel in der „Foreign Quarterly Review“ eingehender auf sein dicht verwobenes terminologisches System und seine kontextuellen Voraussetzungen hin untersucht werden, da sich nur so erschließt, welche Vorstellungen Scotts zu einer Abwertung Hoffmanns führen. Neben der beschriebenen Idee einer Herabsetzung des potenziellen Konkurrenten Hoffmann, lässt sich so ebenfalls ein detailliertes Bild von der Hoffmann entgegengesetzten poetologischen, moralischen und strukturellen Sichtweise zeichnen. Insbesondere das Verhältnis von Übernatürlichem und Romantischem in der Literatur, die Paradigmen von kranker und gesunder Literatur und Scotts Verständnis der historischen Funktion literarischer Texte müssen dabei im Zentrum stehen.

Das Verhältnis von Übernatürlichem und Romantischem: Klärung der Scottschen Begriffsverwendung

Bereits zu Beginn des Essays zeigen sich Scotts festgefügte Vorstellungen sowohl vom „Romantischen“ als auch vom „Übernatürlichen“. Beide sind eng miteinander verknüpft:

No source of romantic fiction, and no mode of exciting the feelings of interest which the authors in that description of literature desire to produce, seems more directly accessible than the love of the supernatural.³⁵²

Deutlich bezieht sich Scott hier sofort auf eine bestimmte Kategorie fiktionaler Produktion: auf die romantische nämlich, obwohl zunächst noch abstrakt bleibt, was er unter dem „Romantischen“ versteht. Es ist zu Scotts Zeit, so wie auch heute in der Forschung, kein ganz eindeutig zuzuordnender Terminus gemeint. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts klingt im „Romantischen“ bei Zeitgenossen sicher noch ein wenig der pejorative Beigeschmack der trivialen Romankultur mit, wobei die Autoren, die die romantische Literatur letztlich aus Forschungssicht begründen, damit die auf die Erneuerung des Zeitalters gerichtete Universalpoesie verstanden wissen wollen. Eine ebenfalls dominante Nuance ist die Verweisung des Begriffs auf die Rittergeschichten des Mittelalters – im Englischen auch „romance“ oder „chivalry tale“ genannt. Inhaltlich ist es, zumindest in Deutschland, denn auch die Verarbeitung einer idealisierten Mittelalterkultur, die sich thematisch in den Erzähltexten festigt. Die mit einer christlichen Bildwelt verschmolzene Idealkultur steht, ebenso wie die neuartigen Verschmelzungen verschiedener Textsorten sowie

³⁵² Ebd. S. 60.

der Wissenschaft mit der Poesie, für eine Absetzung vom regelstrengen Klassizismus.

Scott als britischer Autor verbindet den Terminus zum einen mit seiner Verweisung auf die Rittererzählungen, zum anderen aber auch mit der Thematik des Übernatürlichen, die ihrerseits historisch gesehen mit der christlichen Glaubenswelt eng zusammenhängt. Er sieht die „romantic fiction“ als ein insbesondere durch innere Thematik und nach außen hin intendierte Wirkung geprägtes Genre an, dessen Auftreten insofern nicht notwendig an eine Epoche gebunden ist. Die beiden konstituierenden Faktoren eröffnen jeweils Verbindungen zu unterschiedlichen literarischen Traditionen Europas, in deren Kontext Scott das Auftreten und die Entwicklung des Genres denn auch stellt. Diese ist damit einerseits zu jedem Zeitpunkt denkbar, ist aber andererseits auch gebunden an seine literarhistorische Entwicklung.

Der Faktor, den Scott zuerst beleuchtet, ist der der Wirkung, die das romantische Genre aus seiner übernatürlichen Thematik beziehe. Diese ist für Scott nämlich verbunden mit einer theologisch-anthropologischen Komponente des Menschseins, die er in den ersten Absätzen seines Essays näher beleuchtet und in Bezug zur Entwicklung des schriftlichen Umgangs mit dem Übernatürlichen setzt. Ausgehend davon, dass Scott das romantische Schaffen als eine Form des Schaffens kennzeichnet, die auf den leichten emotionalen Effekt beim Leser zielt, charakterisiert er eben diesen Effekt aber gleichermaßen auch als die Voraussetzung, die das romantische Schaffen überhaupt möglich macht. Der Effekt muss den Autor bereits ergriffen haben, um ihn ein Produkt erschaffen zu lassen, das den Effekt auch an seinen Rezipienten weitervermitteln, ihn beim Leser auslösen will. Der romantische Text ist in dieser Sichtweise inspiriert durch das, was er auslösen will und dient insofern vorrangig der Affektvermittlung. Die Simultaneität von Autorgefühl und Lesergefühl ist aus Scotts Sicht Ziel des Genres. Die Liebe zum Übernatürlichen wird, ohne dass dies betont würde, als ein Aspekt romantischer Fiktion gesehen und zwar, wie es wörtlich heißt, als „directly accessible“, als der zugänglichste. Es ist angesichts der Intention Scotts, eine Kritik zu schreiben, zu fragen, inwiefern diese Qualifizierung der Zugänglichkeit und die Darstellung des Übernatürlichen als einen wesentlichen Aspekt romantischer Texte unter Ausblendung anderer, bereits einen abwertenden Unterton impliziert. Haftet doch dem Merkmal „leichter Zugänglichkeit“ häufig die Vorstellung von Simplizität und

erhöhter Massentauglichkeit an. Diese Vorstellung kann durchaus zu einem Kriterium zur Abwertung von Literatur werden (insbesondere dann, wenn es dem Kritiker darum geht, eine Unterscheidung von qualitativ hochwertiger und minderwertiger Literatur vorzunehmen). Wie sich dies in Bezug auf romantische Literatur für Scott verhält, kann sich nur im vertiefenden Blick auf die weitere Füllung der Begriffe und ihr Verhältnis erhellen.

Zunächst verliert sich der Eindruck, Scott wolle die leichte Zugänglichkeit des Affektes zur Abwertung romantischer Literatur verwenden, wenn er die anthropologische und kulturelle Tradition des „Übernatürlichen“ darstellt und zu diesem Zweck einen überaus großzügigen Bogen bis in die Geschichte von Mythen und Bibelexegese schlägt, der, nur so kann es im Rahmen des populären Essays sein, recht oberflächlich gerät. Das Übernatürliche sei für die Menschheit faszinierend, auch für diejenigen, denen ein hohes Maß an Skeptizismus und Aufgeklärtheit zu bescheinigen sei, weil es direkt an die menschliche Natur rühre, der dunkel bewusst sei, dass die menschlichen Wahrnehmungsfähigkeiten nicht in der Lage seien, die Welt vollständig zu erkennen, weshalb sich stets eine Ahnung der das Menschliche übersteigenden Parallelwelt ergebe. Auf diesem Prinzip sei auch die christliche Religion gegründet. In dieser Sichtweise ist das Menschliche äquivalent mit dem, was als natürlich bezeichnet wird. Das „Übernatürliche“ ist das, was die menschliche Wahrnehmungsfähigkeit übersteigt. Bei Scott heißt es dazu:

The belief itself, though easily capable of being pushed into superstition and absurdity, has its origin not only in the facts upon which our holy religion is founded, but upon the principles of our nature, which teach us that while we are probationers in this sublunary state, we are neighbours to, and encompassed by the shadowy world, of which our mental faculties are too obscure to comprehend the laws, our corporal organs too coarse and gross to perceive the inhabitants.³⁵³

Im Ursprung sind sich daher der Glaube an das Übernatürliche in der Welt und an eine göttliche, i. e. ebenfalls im basalen Sinne übernatürliche, da übermenschliche Instanz ähnlich. Aus theologischer Perspektive, so führt Scott an, ist das mit dem Göttlichen verbundene, christliche Wunder ferner zeitgenössisch noch denkbar, auch wenn allgemein angenommen werde, dass sich die göttliche Präsenz in der weit zurückliegenden Vergangenheit weitaus deutlicher auf der Erde manifestiert habe, als in der Gegenwart. Die Theologie konstatiere, so Scott, einen Rückgang der sichtbaren Manifestation Gottes auf der Erde, halte sie aber für weiterhin möglich. Als weiteren Beleg für diese Ansicht führt er die Aussage des Dichters Imlac aus

³⁵³ Scott: On the Supernatural. S. 60.

Samuel Johnsons „The History of Rasselas, Prince of Abissinia“ an, in der er die Möglichkeit der Erscheinung von Toten damit rechtfertigt, dass sich der Glaube daran nur dadurch erhalten könne, dass sie schlichte und wahre Realität seien³⁵⁴. Es wird an dieser Stelle ein in Scotts Essay immer wieder begegnendes Prinzip sichtbar: Aussagen über historische Fakten werden mit literarischen Versatzstücken belegt, wodurch die Grenze von dichterischer und außerliterarischer Wahrheit verschwimmt. Für Scotts Perspektive auf Literatur bedeutet dies, dass Literatur den gleichen Anspruch auf Wahrheit hat wie ein historisches Faktum an sich. Das, was Literatur darstellt, muss für Scott daher in der gleichen Weise wahr sein, wie es die faktische Realität ist. Dies bedeutet, dass die Schilderung des Vergangenen durchaus auch den Glauben an das Übernatürliche darstellen darf, sie muss aber den Aberglauben als Aberglauben und das christliche Wunder als Teil des religiösen Glaubens darstellen und der aufgeklärten Perspektive des zeitgenössischen Lesers gestatten, diese Aspekte als historisch überkommen und nur innerhalb der Fiktion konstitutives Phänomen zu erkennen. Der literarische Text darf nicht versuchen, die Unsicherheiten der übernatürlichen fiktionalen Welt auf den Leser zu übertragen. Innerhalb dieser Logik erschließt sich bereits die weitere Stoßrichtung der Bewertung der romantischen als der zeitgenössischen, übernatürlichen Literatur. Sie fällt durch, wie noch zu zeigen ist.

Die hartnäckige Präsenz des Übernatürlichen, die ihn an Aberglauben denken lässt und auch leicht in dieses Feld verbannt werden kann, liegt für Scott in zwei Faktoren begründet: Zum einen basiert die abendländische Religion par excellence, das Christentum, auf dem Glauben an etwas Übernatürliches. Es wird hier mit dem Göttlichen gleichgesetzt. Wunder sind göttliche Zeichen, die das Menschliche mit dem Übermenschlichen verbinden. Ihr mysterischer Charakter schafft im Menschen ein Bewusstsein dafür, dass es ihn übersteigende Wahrheiten gibt. Im christlichen Glauben liegt also eine gewisse Tradition und Gewohnheit im Umgang mit Übernatürlichem begründet. Das Prinzip des den Menschen übersteigenden Phänomens im Allgemeinen, gemeint scheinen dabei Dinge wie Geistererscheinungen u. ä. zu sein, funktioniert ebenso wie beim christlichen Wunder. Die Menschheit hat das sie Transzendierende insgesamt nicht nur akzeptiert, sondern sie hat ein ständiges Bewusstsein einer benachbarten Welt und ihrer speziellen Gesetze entwickelt. Die sensuelle Wahrnehmungsfähigkeit und das daraus resultierende

³⁵⁴ Vgl. ebd., S. 61.

Verständnis des Universums des Menschen zumindest während seiner Lebenszeit wird von dieser Welt transzendiert. Eine gewisse menschliche Vertrautheit mit dem Phänomen des Übernatürlichen kann also einerseits der Vorstellung einer jenseits menschlicher Wahrnehmungsgrenzen liegenden Welt entnommen werden. Andererseits ist diese Vorstellung in der Beschreibung unerklärlicher, d. h. „wunderbarer“ Ereignisse und ihrer verschriftlichten Kanalisierung im christlichen Glauben sogar zu einem so akzeptierten Grundsatz geworden, dass der Wunderglaube den Status des Tatsachenberichts erhalten hat. Das Wunder ist nicht mit menschlichen Naturgesetzen erklärbar, es ist seinem Wesen gemäß als transzendentes Phänomen, als göttliches Zeichen zu akzeptieren. Gerade aus seiner Unerklärlichkeit heraus erhält es seinen Sinn.

Es ist dennoch durch die stetig abnehmende tatsächlich sichtbare Manifestation des Göttlichen im Wunder auf der Erde zusammen mit der wachsenden Aufgeklärtheit und Verwissenschaftlichung des menschlichen Denkens laut Scott zunehmend so, dass sich das geglaubte Wunder von der Ebene der Erfahrbarkeit auf die Ebene des Nachzulesenden verlagert hat, woraus sich ein immer größer werdender Skeptizismus gegenüber den wenigen, neuen Wundererzählungen der Gegenwart ergebe. Man sei eher geneigt, den Geisteszustand des Erzählers anzuzweifeln, als an den Wahrheitsgehalt der Erzählung zu glauben. Dieser Umstand rücke das Übernatürliche in die Nähe des Fabulösen, also des Fiktionalen: „At this period of human knowledge, the marvellous is so much identified with fabulous, as to be considered generally as belonging to the same class.“³⁵⁵ In früheren Zeiten seien Erzählungen mit übernatürlichem Inhalt kaum unterscheidbar von christlichen Wundererzählungen gewesen; beide habe eine Ritterschaft gleichermaßen für wahr gehalten³⁵⁶, da die Gesellschaft zwar durch Standesunterschiede, aber weniger durch Bildungsunterschiede gekennzeichnet gewesen sei, so dass vielen Schichten gleichermaßen die gleichen Texte gefallen hätten. Diese Zeit, und hier bedient sich Scott unmarkiert eines Zitates aus Shakespeares „Henry IV“, das seinerseits auf die gängige lateinische Grammatik William Liliys zurückgeht, sei eine Zeit gewesen, in der noch gegolten habe: „Homo was then a common name for all men“³⁵⁷. Die zunehmenden Bildungsunterschiede hätten dann zu einer Verfeinerung der Geschmäcker geführt und damit ebenfalls zu einer Verfeinerung des Schreibstils. Die

³⁵⁵ Scott: On the Supernatural. S. 61.

³⁵⁶ Ebd.

³⁵⁷ Scott: Supernatural. S. 61f.

Geschichten übernatürlichen Inhalts aus der Zeit der Vorväter seien als ehrbare Tradition zur Unterhaltung in Kindertagen geworden, würden aber, weil der Glaube an das übernatürliche Geschehen geschwunden sei, nicht mehr ernst genommen. Der zeitgenössische „Romancer“³⁵⁸, der Autor also, der noch immer an den alten Stil anknüpfe, sei daher gezwungen, in ästhetisch übersteigerter Form übernatürliche Inhalte zu arrangieren. Der hier bei Scott schon mitklingende Vorwurf des überkünstelten Erzählens fügt sich nahtlos in sein Konzept des historischen Erzählens. Gegenwärtige thematisierende Erzählungen können deshalb nicht mehr das Übernatürliche als glaubhaft darstellen. Sie verlieren ihre Authentizität. Zusätzlich sei die schiere Thematik ohnehin nur sehr dosiert einsetzbar, weil sie sich bereits rasch abnutze und zudem die Kritik provoziere: „The marvellous, more than any other attribute of fictitious narrative, loses its effect by being brought much into view“³⁵⁹. Scott beschreibt hier ein Phänomen der Wirkung von Texten auf die Fantasie des Lesers. Je weniger detailliert das Übernatürliche gestaltet sei, je offener also der Leser selbst seine Fantasie nutzen müsse, um sich eine vage Vorstellung des übernatürlichen Phänomens zu machen, desto länger hielte die Wirkung des Textes vor. Dieser Vorstellung liegt die Idee zugrunde, dass das Übernatürliche in sich nicht vorstellbar ist, weshalb eine literarische Repräsentation, wenn sie detailliert ausgestaltet wird, ihre Wirkung einbüßen muss, versucht sie doch, etwas Undarstellbares darzustellen. Je weniger deutlich Details gezeigt werden, weil sie ohnehin niemand sicher kennen kann, desto eindrucksvoller kann die literarische Anregung von der Vorstellungskraft der Leser gefüllt werden. Es geht eher um den schrecklichen Eindruck, den das Geschriebene auslöst, als um das gestaltliche Bild. Diese Vorstellung geht vorwiegend auf Edmund Burkes philosophische Schrift „A Philosophical Enquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful“ (1757)³⁶⁰ zurück, seine berühmte Ästhetik, in der erstmals die Kategorien des Schönen und Erhabenen ausführlich im Hinblick auf ihre formalen, materiellen, funktionalen und letzten Ursachen dargestellt werden. Eng verknüpft mit der Kategorie des Erhabenen („the sublime“) ist der „terror“ („die Furcht“). Er kann beim Menschen, wenn er imstande ist, sie zu überwinden, die Ahnung des Erhabenen wecken. Burkes Schrift ist schnell für die Literatur wirkmächtig geworden. Im 18.

³⁵⁸ Scott: *Supernatural*. S. 61.

³⁵⁹ Scott: *Supernatural*. S. 62.

³⁶⁰ Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Printed for R. and J. Dodsley. London 1757. (erschien jedoch zunächst anonym)

Jahrhundert verbreitete sich in unterschiedlichen Ausprägungen die Vorstellung, dass Literatur, sei es durch Belehrung, sei es durch die Beeinflussung der Affekte, Veränderungen im menschlichen Denken, Fühlen und Verhalten hervorrufen könne. Dies machte die Literatur zu einem wichtigen Instrument der Beeinflussung und Erziehung oder sogar zu einem Instrument zur rationalen und sensualistischen Erkenntnis der Welt. Burkes Beschreibung des Wesens, der Möglichkeiten, Funktionsweisen und Wirkungen des Schönen und des Erhabenen konnten dabei helfen, die Literatur nach ebendiesen Prinzipien oder intendierten Wirkweisen auf die Leser zu gestalten. Der Gedanke der Affektregulierung, der Beeinflussung des Menschen durch den Kunstgenuss, vor allem durch die Möglichkeiten des Theaters, ist dabei auch bei Burke kein gänzlich neuer; er geht vielmehr bereits auf Aristoteles zurück. Neu aber ist die nun psychologisch-anthropologische Sichtweise. Die Wahrnehmung der Literatur oder einzelner ihrer Genres als besonders auf Wirkung ausgerichtet, die in Scotts Essay bereits von Beginn an mit anklingt, steht im Kontext der Burke'schen Denkweise. Literarische Texte, die das Übernatürliche als das Schrecken auslösende bewusst einsetzen, erweisen sich in ihrer Machart als eng verknüpft mit der Kategorie des Erhabenen. Für Scotts Bewertung eines Textes übernatürlichen Inhalts ist entscheidend, in welcher Weise das Übernatürliche eingesetzt wird. Ist es in der Lage, beim Leser „terror“ auszulösen, der die Ahnung des Erhabenen in sich birgt, so ist der Text im Burke'schen Sinne als gelungen zu bezeichnen. Demzufolge gelten auch die Kriterien der Wirkweise der Furcht, die in einer Verbindung mit der Dunkel- bzw. Unbestimmtheit („obscurity“) stehen: Ist die Darstellung des Übernatürlichen möglichst unbestimmt und ohne Details ausgeführt, so lässt sie am meisten Raum für die ebenfalls unspezifische Furcht des Lesers vor dem Unbekannten. Burke selbst zeigt diesen Mechanismus am Beispiel der Texte Miltons auf, den er für einen Meister des Sublimen hält. Dessen Darstellung des Todes in „Paradise Lost“ beurteilt er folgendermaßen: „In this description all is dark, uncertain, confused, terrible and sublime to the last degree.“³⁶¹ Scott übernimmt sowohl die Beispiele Burkes, als auch dessen Ausführungen zu Milton als direktes Zitat und rückt zudem biblische Wundererzählungen aus dem Buch Hiob in die Nähe der Texte Miltons, da er die ästhetischen Verfahren dieser Beispiele als ähnlich wahrnimmt. Es mag eine rhetorische Geste Scotts sein, der bei seiner Leserschaft einen großen (buchstäblich) intellektuellen Horizont voraussetzt und sich so

³⁶¹ Scott: *Supernatural*. S. 63.

gleichermaßen als besonders gebildet positioniert, es mag hingegen ebenfalls ein Zeichen der Eile im Schreibprozess sein, dass Scott seinen Burke-Exkurs nur oberflächlich einbaut, ihn aber nicht weiter erläutert oder Burkes Gedanken ganz zu Ende führt, fällt doch auf, dass er nicht zu bedenken scheint, wie gerade Burkes Argumentation seine eigene unterlaufen könnte. Burkes Theorie des Erhabenen und Schönen nämlich böte durchaus Möglichkeiten, die grundsätzliche und bedeutende Funktion des „terror“ als Grundlage für die Wahrnehmung des Erhabenen herauszuarbeiten. Texte übernatürlichen Inhalts könnten dann eine eigene Daseinsberechtigung erfahren, müssten nicht als ahistorisch abgewertet werden. Es zeigt sich aber, dass es Scott gerade auf die Darstellung übernatürlicher Texte als ahistorisch oder nur für die Kindheit geeignet besonderen Wert legt. Es stellt sich daher die Frage, ob er es, gemäß der Kategorien Burkes, überhaupt noch für möglich hält, dass eine postaufklärerische Gesellschaft literarische Texte produziert, die mit übernatürlichen Inhalten das von Burke beschriebene Gefühl des „terror“ auslösen können. In diesem Fall müsste Scott Burke lediglich als beschreibendes Zeugnis, nicht aber als anwendbare ästhetische Theorie begreifen.

Vielen Texten übernatürlichen Inhalts wirft Scott vor, die Wirkung des „terror“ durch die häufige Wiederholung und stetige Präzisierung von Details abzuschwächen und das Übernatürliche auf diese Weise zum Bekannten und menschlich Wirkenden zu degradieren. Diese Art von Texten werden ironisch als Bemühungen der Autoren um „neue Wege durch den Zauberwald“³⁶² bezeichnet. Einer dieser Wege bestehe in der stetigen Übertreibung und Steigerung der übernatürlichen Elemente und sei weder elegant noch dem eigentlichen Ziel dienend. Diese Überlegungen demonstrieren, dass Scott Burkes System vor allem als Bewertungsmaßstab benutzt. Ein weiteres Kriterium zur Klärung der Angemessenheit übernatürlicher Inhalte ist für Burke das der Unterhaltung. Dabei dient das Übernatürliche ganz offenbar nicht der Erzeugung von Furcht beim erwachsenen Leser, sondern der Unterhaltung eines jungen Publikums durch die Darstellung von Zaubermächten aus dem Feenreich wie etwa bei Williams Collins oder den französischen „Contes des Fées“³⁶³. Der Unterschied dieser Erzählungen zu den Volkserzählungen/Märchen („popular tales“³⁶⁴) bestehe in der Komposition der Texte und dem Wesen der dort gezeigten Feen. Sie seien „of a separate class from those whose amusement is to dance round

³⁶² Vgl. Scott: *Supernatural*. S. 64.

³⁶³ Vgl. Scott: *Supernatural*. S. 64f.

³⁶⁴ Scott: *Supernatural*. S. 65.

the mushrooms in the moonlight, and mislead the belated peasant“³⁶⁵, eher höheren Mächten und Elementargeistern vergleichbar. Allerdings gebe es auch bei Autoren dieser Erzählungen viele negative Beispiele für „schlechte“ Literatur. Hier wird deutlich, dass Scott, wenn auch vage und nicht in expliziten Äußerungen, auf den Schreibstil und das Können des jeweiligen Autors abhebt. Unklar bleibt im Rahmen dieser Argumentation, welche Fähigkeiten, ästhetischer, stilistischer oder sonstiger Natur, einen guten Autor in Scotts Wahrnehmung ausmachen.

Parodie und Satire

Der Vollständigkeit halber geht Scott zusätzlich auf Formen parodistischen oder satirischen Schreibens ein, die einem bereits veralteten Schreibstil³⁶⁶ („style“³⁶⁷) wieder etwas Leben einhauchen können. Dabei erwähnt er Count Hamilton³⁶⁸, der das übernatürliche Schreiben durch seine neuartigen Anordnungen und einen erfrischenden Stil wieder belebt habe. Dies habe zahlreiche und berühmte Nachahmer, unter anderem Voltaire, gefunden, sich letztlich aber nun auch wieder überlebt. Es ist zudem anzumerken, dass Scott die satirischen Formen des übernatürlichen Schreibens als Texte beschreibt, deren Zweck eben nicht mehr darin besteht, nur zu unterhalten und genau so wenig die Affekte oder die Einbildungskraft des Lesers ernsthaft zu beschäftigen, die Texte sind in diesem Fall nur noch Transportmittel für die eigentlichen Gegenstände der Satire:

This, therefore, may be termed the comic side of the supernatural, in which the author plainly declares his purpose to turn into jest the miracles, which he relates, and aspires to awaken ludicrous sensations without affecting the fancy [die Einbildungskraft; R.B.] – far less exciting the passions [die Leidenschaften/Affekte; R.B.] of the reader.³⁶⁹

Der ursprüngliche Sinn des Übernatürlichen im literarischen Text entfällt auf diese Weise; insofern handelt es sich nicht mehr im eigentlichen Sinne um eine Darstellung des Übernatürlichen als das Übernatürliche.

³⁶⁵ Scott: *Supernatural*. S. 65.

³⁶⁶ Scott meint mit „style“ eigentlich weniger einen Schreibstil, als Texte übernatürlichen Inhalts, die Schrecken oder Staunen hervorrufen wollen. Sein Verständnis des „style“ bezieht sich daher nicht auf sprachliche Besonderheiten, sondern auf strukturelle, inhaltliche und intentionale Besonderheiten der Texte.

³⁶⁷ Scott: *Supernatural*. S. 65.

³⁶⁸ Gemeint ist Antoine Hamilton.

³⁶⁹ Scott: *Supernatural*. S. 66.

Volksliterarische Sammlungen im Kontext des Übernatürlichen

Die letzte und von Scott auch wieder als ernstzunehmendes Unterfangen gekennzeichnete Form des übernatürlichen Schreibstils ist in der Sammeltätigkeit der Brüder Grimm zu erblicken. Hier trete der elegante, literarische Stil auf etwas rauere Weise hinter dem Unterfangen zurück, die unterschiedlichen Volkstraditionen der übernatürlichen Erzählung in deutscher Sprache zu sammeln, so wie sie vom Volk erzählt würden. Scott bezieht sich hier explizit auf „The Deutsche Sagen“. Ähnlich wie seine Zeitgenossen nimmt Scott den selbstformulierten Anspruch der Grimms, reine Sammler und keineswegs Editoren oder Autoren der von ihnen präsentierten Texte zu sein, ernst. Er bemerkt nicht, dass die Grimms Vereinheitlichungen des möglichst „mündlichen“ Stils und formale Straffungen oder Ergänzungen an ihren Texten vornahmen. Scotts Beurteilung des Projektes der Grimms stellt insofern ein typisches Zeugnis der Wahrnehmung der Grimms durch ihre Zeitgenossen dar. Das Unterfangen scheint Scott lobenswert wegen seines historischen Wertes nicht nur für Deutschland, sondern für alle Nationen gleichermaßen, decke doch die Sammeltätigkeit die Ähnlichkeiten unterschiedlicher Erzähltraditionen auf, was unweigerlich die Frage nach sich ziehe, ob dieser Umstand darauf hindeute, dass schlicht die Erfindungsgabe der Menschen begrenzt sei oder ob er eher darauf hinweise, dass alle Kulturen im Ursprung zu den gleichen Wurzeln zurückreichten. Diese Frage müsse immer wieder gestellt werden, zumal einzelne Elemente der gesammelten Volkserzählungen im Leser den Eindruck einer Authentizität erwecken könnten, um die sich Dichter und „romancer“ auch mit großer Anstrengung vergeblich bemühten:

(...) a reader of imagination, who has the power to emancipate himself from the chains of reality, and to produce in his own mind the accompaniments with which the simple or rude popular legend ought to be attended, will often find that it possesses points of interest, of nature, and of effect, which, though irreconcilable to sober truth, carry with them something that the mind is not averse to believe, something in short of plausibility, which, let poet or romancer do their very best, they find it impossible to attain to.³⁷⁰

Der Aspekt, den Scott eigentlich im Blick hat, nämlich die Schreckenswirkung, die das Übernatürliche in literarischen Texten entfalten kann, ist für die Sammlungen allerdings zu vernachlässigen. Gerade durch die gedrängte Ansammlung wunderbarer Phänomene in der von den Grimms gewählten Publikationsform, verlören diese im Ganzen ihre Wirkung, sie entsprechen daher nicht dem Burke'schen Anspruch, Schrecken oder Furcht zu erregen.

³⁷⁰ Scott: *Supernatural*. S. 68.

Scott beschließt seinen Überblick über die verschiedenen historischen wie zeitgenössischen Möglichkeiten der Behandlung des Übernatürlichen in fiktionalen Texten durch zwei weitere Beispiele deutscher Autoren, deren Werk er jeweils lobt. Es handelt sich um die Erzählungen Musäus' und Friedrich de la Motte Fouqués, die jeweils in der Erzählsammlung „Popular Tales of the Germans“³⁷¹ erschienen sind. Musäus greife auf die alten Stoffe und Erzählungen zurück und schmücke diese auf gekonnte Weise aus, indem er beispielsweise die Charaktere weniger typenhaft, sondern individuell gestalte. Die Texte bezögen in der Konsequenz ihre affektive Wirkung aus dem alten Handlungskern und ihre zeitgenössische Authentizität aus der Individualisierung der Charaktere. Fouqué beziehe seine Stoffe aus einem reichen akademischen Fundus, den er ausgestalte. Problematisch daran sei, dass seine Erzählungen häufig so profunde historische Kenntnisse zum deutschen Mittelalter, der Edda und anderen nordischen Mythen voraussetze, dass sie nicht jedem Leser verständlich und zugänglich seien. In einigen Fällen, und hier bezieht sich Scott vorwiegend auf die „Undine“, gelinge der Spagat zwischen historischer Präsentation und Erzählkunst und in diesem Fall rückten die Erzählungen in die Nähe des Epischen in der Poesie und zeigten ähnliche Schönheiten:

The range of the romance (...) extends through the half-illuminated ages of ancient history into the Cimmerian frontiers of vague tradition; and, when traced with a pencil of so much truth and spirit as that of Fouqué, affords scenes of high interest, and forms, it cannot be doubted, the most legitimate species of romantic fiction, approaching in some measure to the epic in poetry, and capable in a high degree of exhibiting similar beauties.³⁷²

Die Ausführungen zum Übernatürlichen sind für Scott damit zunächst beschlossen. Der hier bisher dargestellte Teil des Scott-Essays, immerhin umfasst er zwölf Seiten und damit etwa ein Drittel des Gesamttextes, wird in der Forschung in der Regel kaum näher beleuchtet und kommentiert. Der zweite Teil des Essays, in dem sich Scott nun Hoffmann und seiner Art zu schreiben zuwendet, ist aber in seinen Werturteilen entscheidend von Scotts einmal gesetzten Leitlinien beeinflusst. Die Prinzipien seiner Kritik werden zwar noch erweitert, sie sind aber im Kern den vorangegangenen Ausführungen verhaftet und befragen Hoffmanns Werk insofern nach seiner Fähigkeit, „terror“ auszulösen, dem Grad der Verkünstelung alter Erzählmuster oder ihrem Authentizitätsgehalt im Hinblick auf einen möglicherweise tradierten mythischen oder populär-tradierten Kern. Im Unterschied zu den zuvor

³⁷¹ Erschien 1791 bei Murray in London.

³⁷² Scott: *Supernatural*. S. 72.

exemplarisch besprochenen Autoren, deren Werke, Kompositionsweisen und Schreibstil im Fokus lagen, wird nun die Persönlichkeit und Biographie E.T.A. Hoffmanns zu einer ergänzenden Folie, vor der Stärken und Schwächen seiner Arbeit diskutiert werden. Es ist zwar zu Beginn des 19. Jahrhunderts keineswegs eine Seltenheit, dass sich biographische Einschätzungen auf das literaturkritische Urteil übertragen, hingegen ist auffällig, dass Scott bei der Beurteilung aller literarischen Erzeugnisse auf den vorhergehenden Seiten auf solche biographischen Urteile verzichtet bzw. im besten Fall höchstens den Beruf oder ein bestimmtes Interesse des Autors auf sein Schreiben bezieht. Die ausführliche Kommentierung der Eigenarten und des Lebenslaufes Hoffmanns stellen insofern eine Besonderheit in der Argumentation Scotts in diesem Essay dar.

„The fantastic mode of writing“ als typisch deutsches Schreibverfahren

Der Einschnitt in der Argumentation wird noch vertieft, wenn sich Scotts Blick nun exklusiv deutschen Besonderheiten im Umgang mit dem Übernatürlichen in literarischen Texten zuwendet, die er nicht mehr mit „supernatural style“ oder „composition“ wie bisher bezeichnet. Vielmehr führt Scott nun einen so wahrscheinlich erstmals in der Öffentlichkeit verwendeten Begriff ein, der sogar bis heute in der Forschung existiert, insofern also äußerst wirkmächtig geworden ist. Es handelt sich um „the fantastic mode of writing“³⁷³. Diese Art des Schreibens ordnet Scott ausschließlich den zeitgenössischen Deutschen zu, sie sei in keinem anderen Land und in keiner anderen Sprache denkbar³⁷⁴. Hier klingt an, dass eine verbreitete Vorstellung des 19. Jahrhunderts darin bestand, das Wesen eines Volkes direkt über seine Sprache zu bestimmen. Für Scott ist das Deutsche, und hier setzt sich die prototypische Wahrnehmung der fremden Kultur fort, offenbar das Wilde und Ungezügeltere, Ungeschliffene und Grenzenlose. Diese Typisierung klingt im Rahmen dieser Studie bereits vertraut, findet sich diese Art von Beschreibungen doch in zahlreichen Vorworten zu Übersetzungssammlungen deutscher Texte. Das fantastische Schreiben ist ein grenzenloses Schreiben, das alle Arten von Einbildungskraft und Stil einschließt, sogar befürwortet. Es ist in dieser Hinsicht also den anderen, eher sorgfältig geordneten Arten übernatürlichen Schreibens entgegengesetzt bzw. mischt alle zuvor erklärten Formen. Es will Wirkung erzielen und zahlt dafür jeden kompositorischen Preis.

³⁷³ Scott: *Supernatural*. S. 72.

³⁷⁴ Vgl. Scott: *Supernatural*. S. 72.

Scott greift für die Beurteilung fantastischer Literatur nun auf Maßstäbe zurück, die er bisher nur angedeutet, aber nicht detailliert ausgeführt hat: die Formen übernatürlichen Schreibens seien in ihrer Gestaltung zwar insgesamt recht frei, unterlägen aber dennoch den Regeln der Wahrscheinlichkeit („probabilities“³⁷⁵), was die Wanderungen der Fantasie betreffe. Zudem seien die Schöpfungen stets bedeutungsvoll. Beides treffe hingegen nicht für fantastische Texte zu, deren Grenze allein die Imaginationskraft des Autors sei: „Not so in the fantastic style of composition, which has no restraint save that which it may ultimately find in the exhausted imagination of the author.“³⁷⁶ Es klingt in der Abwertung des Fantastischen nun auch deutlich ein auf die einzelnen Länder und den dort vorherrschenden literarischen Geschmack bezogenes Kriterium mit: Scott attestiert seinen englischen Zeitgenossen Ernsthaftigkeit im Geschmacksurteil („Our English severity in taste“³⁷⁷), was automatisch die deutschen Produktionen zu albernem Erzeugnissen abstempelt. Als ein Ausnahmebeispiel in der englischen Literatur, das die Grenzen übernatürlichen Schreibens in Richtung des fantastischen Schreibens verlasse, sei Mary Wollstonecraft Shelleys „Frankenstein“ genannt. Dennoch stehe hier nicht die Schöpfung des Monsters als Element an sich, sondern dessen Auseinandersetzung mit seiner ungewöhnlichen Herkunft und den Fragen seiner moralischen Grundsätze im Vordergrund. Die Schöpfung des Monsters diene als Vehikel für Fragen der Forschungsethik und moralischen Grundsätze der Gesellschaft, ebenso wie dies in „Travels of Gulliver“ der Fall sei. Demgegenüber präsentiere das Fantastische „das Wunder an sich“³⁷⁸, ohne ihm einen Zweck zuzuweisen. Im Englischen sei diese Art von Literatur kaum zu finden, eines der wenigen Beispiele sei Crayons „Bold Dragoon“, in dem eine Szene mit tanzenden Möbelstücken vorkomme. Hier sei der Zweck der Szenerie vor allem in der Darstellung der eigenen meisterhaften Erzählkunst zu sehen. Im deutschsprachigen Raum eröffne Hoffmann das Feld der fantastischen Schreibart, seine „Elixiere des Teufels“ stünden in einer Reihe mit „Peter Schlehmil“. Es beginnt die bereits knapp skizzierte Verfahrensweise der Verflechtung biographischer Beschreibungen, Beschreibungen der Physiognomie Hoffmanns (die Scott nie persönlich vor Augen hatte) und Urteile darüber mit seinem Schaffen, die insgesamt im Fazit zu einer

³⁷⁵ Scott: *Supernatural*. S. 72.

³⁷⁶ Scott: *Supernatural*. S. 72.

³⁷⁷ Scott: *Supernatural*. S. 72.

³⁷⁸ Vgl. Scott: *Supernatural*. S. 73.

Enthebung Hoffmanns von aller Kritik führen, nicht ohne jedoch zuvor im Detail auf viele seiner aus Scotts Sicht als Versäumnisse und Verfehlungen zu betrachtende Handlungen einzugehen. Die Basis der Beschreibungen der Persönlichkeit und des Lebens Hoffmanns gibt Scott zu Beginn des Essay an: Es ist die bekannte Hitzig-Biographie, auf die schon Carlyle zurückgreift. Diese Quelle macht Scott immerhin kenntlich – wenn auch nicht im Essaytext selbst. Dort werden biographische Darstellungen und Einschätzungen als Tatsachen dargeboten. Hoffmann wird als Genie charakterisiert, dessen Temperament und Gewohnheiten sein Talent allerdings zu Extremen, „oddity and bizarrerie“³⁷⁹, getrieben hätten. Die bei der zuvor geäußerten Kritik eher spielerisch, indirekt und bildhaft gestalteten Aussagen zu einzelnen Ausprägungen der übernatürlichen Textproduktion, die dem Lesepublikum mit hoher Wahrscheinlichkeit zur Unterhaltung dienen sollten, werden nun durch direkte Abwertungen ersetzt. Der Ton Scotts verschärft sich, kontinuierlich hingegen bleibt seine argumentative Verschmelzung von außerliterarischen Informationen und literarischen Anspielungen oder Zitaten. So werden beispielsweise Hoffmanns Augen und sein Blick mit Worten aus einer schottischen Volksballade kommentiert: „E'en like grey goss-hawk's stared wild“³⁸⁰. Der Vers stammt aus dem 1719 als schottische Volksballade veröffentlichten Gedicht „Hardyknute“, dem Scott in Rahmen seiner 1802 publizierte Sammlung „Minstrelsy of the Scottish Border“ begegnet ist und das er im Kontext der Ballade „Fause Foodrage“ erwähnt. Es ist genau der zitierte Vers, den er kommentiert, da sich ein ähnlicher in „Fause Foodrage“ wiederfindet und so für ihn eine Kontinuität der Dichtung schafft. Der bereits in der Ballade bildhaft geschaffene Vergleich eines menschlichen mit dem eines tierischen Blicks rückt den so Verglichenen in die Nähe des Animalischen und deshalb weniger Kontrollierten, eher Affektgeleiteten. Während jedoch in der Ballade diese Nähe daraus zu erklären ist, dass es sich bei dem Beschriebenen um einen Mann in der Extremsituation der kämpferischen Auseinandersetzung handelt, dient die Assoziation im Falle Hoffmanns einer Degradierung seiner Fähigkeit zum kontrollierten Betragen im Alltag und stellt sich damit als exaltiert und psychisch krank dar³⁸¹. Als Beleg wird ein Tagebucheintrag von Hoffmann selbst eingeführt, in dem dieser sich fragt, warum ihn das Thema der Krankheit so sehr fesselt.

³⁷⁹ Scott: *Supernatural*. S. 74.

³⁸⁰ Scott: *Supernatural*. S. 74.

³⁸¹ Vgl. Scott: *Supernatural*. S. 74.

Hoffmann als unstete Figur seiner eigenen Erzählwelt

Die weiteren Charakteristika Hoffmanns, die Scott auswählt und darstellt, lesen sich ironischerweise wie eine Beschreibung des deutschen romantischen Künstlertypus in fiktionalen Texten, wie sie vom dort häufig mitgedachten und beschriebenen Antagonisten, dem Bürgertypus, vorgenommen würden. In Scotts Aufsatz ist wie dort der Künstler der wandernde, nicht sesshafte, der aus der Gesellschaft herausfällt. Bei Scott liest sich dies in Bezug auf Hoffmann so: „Circumstances arose also in the course of Hoffmanns’s unsettled and wandering life, which seemed to his own apprehension to mark him as one who „was not in the roll of commom men.“ [Hervorhebung R.B.]“.³⁸² Es zeigt sich, dass Scott mit diesen Eigenheiten einige weiterführende Eigenschaften assoziiert. Zu nennen ist dabei die aus Scotts Sicht notwendige, aber bei Hoffmann fehlende Einsicht in die moralischen Implikationen oder Verhängnisse des eigenen Tuns. An die Stelle eines moralischen Bewertungskodexes träten bei Hoffmann stattdessen wahnhafte Vorstellungen, an deren Existenz Hoffmann glaube und die imstande seien, ihm Entscheidungen einzuflüstern. So habe Hoffmann sich vom Glücksspiel nicht etwa abhalten lassen, weil er eine moralische Einsicht in die Gefahren des Spielerwesens gehabt habe, sondern weil er gefürchtet habe, dabei in die Hände des Teufels zu geraten. Scott suggeriert also dem Leser, Hoffmann habe übernatürliche Phänomene nicht nur in Texten verarbeitet, sondern zur gleichen Zeit an sie geglaubt, ebenso wie die Erzähler der unaufgeklärten Zeit, in der der Wunderglaube und der Glaube an das Übernatürliche noch ein Breitenphänomen gewesen seien. Zeitgenössisch gesehen bedeuten diese Anzeichen hingegen nichts anderes als Wahnsinn. Die Episode, die Hoffmanns Erfahrung mit dem Glücksspiel darstellen soll, nimmt in Scotts Essay einen relativ großen Teil ein, der auf den ersten Blick so scheint wie eine Mischung aus Paraphrase durch Scott und Teile aus Hoffmanns eigenen Erfahrungsberichten. Sucht man allerdings nach der vermeintlichen Episode aus Hoffmanns Leben, so stellt sich rasch heraus, dass Scott hier Textteile aus den „Serapionsbrüdern“ wiedergibt, die keineswegs das Leben Hoffmanns beschreiben. Es handelt sich um eine Textstelle, die sich auch in Hitzigs Biographie als verkürztes Zitat findet. Hitzig ordnet zwar, die Rezeption Scotts so vorwegnehmend, Lebenserfahrungen Hoffmanns unmittelbar dem fiktionalen Bruchstück zu, indem er die Einsichten des dortigen Protagonisten als diejenigen Hoffmanns darstellt, es bleibt bei Hitzig aber

³⁸² Scott: *Supernatural*. S. 74f.

markiert, dass es sich bei der zitierten Passage um ein Stück aus einem Werk handelt: „Übrigens hat er seinen Reisegefährten sowie ein merkwürdiges Glück, welches ihm auf dieser Reise im Spiel begegnet ist, in einem seiner Werke selbst so lebendig geschildert, daß diese Darstellung hier füglich einzuschalten ist.“³⁸³ Die Passage selbst stammt aus den „Serapionsbrüdern“ und ist ein Teil des zwischen den dort erzählten Geschichten eingefügten Dialoges der Serapionsbrüder selbst. Das berichtete Erlebnis ist dort das Theodors und es schließt sich unmittelbar an die bekannte Erzählung „Spielerglück“ an, die dieser zum Besten gibt. Die Hoffmann-Forschung hat zwar bereits festgestellt³⁸⁴, dass es sich bei den einzelnen Charakteren in dieser Erzählsammlung durchaus um versteckte Porträts der Freunde und Bekannten Hoffmanns handeln kann, Anspielungen auf reale Begebenheiten sind daher auch nicht auszuschließen, indessen ist es kaum denkbar, dass dadurch der autonome Anspruch der Kunst, eine Welt für sich zu schaffen, hinfällig werden sollte. Die Fiktion bleibt die Fiktion und die außerliterarische Faktizität außen vor. Die Erzählung ist nicht mit der Realität zu verwechseln. Beide Ebenen verschwimmen aber gerade bei Scott deutlich, wenn dieser die zitierte Passage mit keinem Wort mehr dem Werk Hoffmanns zuordnet, sondern als einen Bericht aus Hoffmanns Leben darstellt: „For example; he [Hoffmann; Anm. R.B.] was present at deep play in a watering-place, in company with a friend, who was desirous to venture some of the gold which lay upon the table.“³⁸⁵ In den „Serapionsbrüdern“ ist es die Figur Theodor, der diese Begebenheit erzählt:

Der Mann, den ich euch geschildert, forderte mich auf, ihn auf einer Reise nach einem Badeort zu begleiten (...) An dem Badeort fand damals ein sehr bedeutendes Spiel statt, da die Bank mehrere tausend Friedrichsdor betrug. Mein Mann betrachtete mit gierigem Schmunzeln das aufgehäufte Geld, ging auf und ab im Saal, umkreiste dann wieder näher und näher den Spieltisch, griff in die Tasche, hielt einen Friedrichsdor zwischen den Fingern, steckte ihn wieder ein – genug, es gelüstete ihn nach dem Golde.³⁸⁶

Erneut zeigt sich, dass Scott entweder rasch gearbeitet und in der Hitzig-Biographie schlicht übersehen hat, dass es sich um einen Teil aus Hoffmanns Werk handelt oder aber, dass er bewusst die fiktionalen Texte nutzt, um einen faktualen Zusammenhang zu bebildern und zu belegen.

³⁸³ Hitzig: Hoffmanns Leben. S. 102.

³⁸⁴ Siehe z. B. in den Kommentarteilen der Klassiker-Ausgabe der „Serapionsbrüder“ oder in Detlef Kremers Hoffmann-Handbuch.

³⁸⁵ Scott: Supernatural. S. 75.

³⁸⁶ Hoffmann: Serapionsbrüder. S. 889f.

Der Vorwurf apolitischen/ahistorischen Erzählens

Als weiteren Beleg für Hoffmanns Realitätsferne in Leben und Werk dient Scott der Umstand, dass dieser kein größeres Werk aus seinen Erfahrungen beim Kampf um Dresden und Leipzig gemacht habe. Hoffmann weilte 1813 in Dresden und wurde zum Augenzeugen der kriegerischen Auseinandersetzungen um die Stadt, sah Schlachtfelder und Napoleon aus nächster Nähe. Es wird deutlich, dass Scott in der Darstellung der Persönlichkeit Hoffmanns der Schilderung in Hitzigs Biographie, die auch Auszüge aus den Tagebüchern Hoffmanns selbst enthält, sehr eng folgt, wobei er immer wieder Kürzungen der Begebenheiten vornimmt, die insgesamt dazu führen, ein sehr verknapptes Bild des Künstlers zu schaffen. So akzentuiert Scott beispielsweise die Erwähnung eines bei Beobachtung des Beschusses der Stadt durch die Franzosen getrunkenen Glases Alkohol, die sich zwar in Hoffmanns eigenen Worten aus seinen Tagebüchern tatsächlich findet, dort aber ein kleines Detail inmitten der doch genauen Schilderung der einschlagenden Granaten darstellt. Gänzlich unerwähnt lässt Scott hingegen den auch von Hitzig genannten Versuch Hoffmanns, das in Dresden Erlebte in der „Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden“ 1814 in einen anti-napoleonischen Text zu fassen.

Exkurs: Kurzvorstellung der „Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden“

Dabei ist zwar die „Vision“, die bereits im Titel als nicht-reale Begebenheit gekennzeichnet ist, keine im engeren Sinne politische oder in Scotts Sinne historisierende Fiktion, es handelt sich aber um eine literarische Positionierung im politischen Geschehen. Der Titel gibt den genauen realhistorischen Anlass des Textes, die Schlacht bei Dresden, bereits an, lässt den Text als Reaktion auf das realhistorische Geschehnis deutlich markiert erscheinen. Wenn auch im Text selbst der Name „Napoleon“ nicht fällt, so sorgt doch der Titel eindringlich dafür, diesen im dargestellten Tyrannen zu erkennen. Dargestellt als ein sich selbst den Göttern gleichsetzender Despot, der viele bereits gewesenen menschlichen Gewaltherrscher der Geschichte (Nero, Dschingiskhan, Tilly, Alba³⁸⁷) durch seine Selbstüberhebung zum Göttlichen übertrifft, indem er die Bindung an sein Menschsein und an ein mögliches Mitleid mit den durch ihn verursachten Opfern aufgeben will, ist er der Inbegriff eines illegitimen und utopischen Anspruchs auf überzeitliche ewige Tyrannei. Dieser Anspruch wird in Kontrast zu den menschlich grauenvoll Leidenden und ihm die wahre göttliche Verdammnis wünschenden Opfern gesetzt, deren Erkenntnis der Opposition von wahren Göttlichen und illegitim beanspruchter Ewigkeit sich schließlich als richtige Wahrnehmung der Ordnungsprinzipien der Welt erweist. Dies zeigt sich vorwiegend in der den Despoten strafenden Instanz des Drachen. Der Drache verletzt und bedroht den Despoten mit dem ihm wirklich zur Verfügung stehenden Mittel der ewigen und mitleidlosen Verdammnis und übergibt ihm zugleich auch der Verantwortung der Menschen, in deren Verzeihen ihm eine

³⁸⁷ Vgl. Hoffmann: Fantasiestücke. S. 481.

Begnadigung eingeräumt wird. Das vom Despoten zuvor nicht gewährte, sondern von sich gewiesene Menschliche und damit auch die menschliche Gnade, werden nun spiegelbildlich ihm nicht gewährt; nicht von den Menschen und nicht von der göttlichen Instanz. Es ist bemerkenswert, dass gerade die göttliche Instanz in Gestalt des wütenden Drachen dargestellt wird, der in seiner reptilienartigen Gestalt sehr an die Schlange erinnert, mit der in der Bildsprache der Zeit Napoleon dargestellt wurde. Diese Bebilderung bezieht sich auf die Offenbarung des Johannes, dessen apokalyptische Vision von vielen Zeitgenossen in Napoleons Feldzug durch Europa als verwirklicht angesehen wurde. Eine Darstellung der Zusammenhänge von Hoffmanns „Vision“ und dem deutschen Napoleon-Mythos findet sich in Barbara Beßlichs Habilitation³⁸⁸, deren Ergebnisse sie auch bereits in einem Aufsatz zur „Vision“ vorwegnimmt. Beßlich zeigt hier genau die Pläne Hoffmanns zur Verarbeitung seiner Erlebnisse in Dresden auf, wie sie sich aus den Briefen und Tagebüchern rekonstruieren lassen. Hoffmann war es ursprünglich ein Bedürfnis, seine Tagebucheinträge literarisch zu überarbeiten und zusammen mit der „Vision“ zu einem das Besondere der historischen Situation erfassenden Gesamtwerk zu formen. Die „Vision“ sollte dabei den poetisierten Höhepunkt der Kriegsschilderungen einnehmen. Nach Beendigung der Arbeit an der „Vision“ bleiben die dem Verleger Kunz angekündigten Briefteile, auf die dieser ohnehin reserviert reagiert hatte, aus. Die separat geschickte „Vision“ wird 1814 ohne Hoffmanns Wissen von Kunz als eigenständige Flugschrift verlegt. Als Autor wird der „Verfasser der Fantasiestücke in Callot’s Manier“ genannt. Die Kommentare zur Klassiker-Ausgabe nehmen deshalb eine anonyme Autorschaft an und folgern, dass den Zeitgenossen zunächst verborgen geblieben sei, wer der Urheber der Flugschrift gewesen ist, es erscheint jedoch weitaus plausibler, dass die Schrift schlicht in der Fülle anderer anti-napoleonischer Schriftstücke untergegangen ist, zumal die Relevanz der „Vision“ schon deshalb nicht groß gewesen ist, weil zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung ohnehin der Sieg über Napoleon errungen war.

Hingegen bleibt es ein Faktum, dass Hitzig die Veröffentlichung genau im Kontext der Ereignisse in Dresden und Leipzig in der Biographie erwähnt, Scott aber nur einzelne Teile der Schilderungen übernimmt und den Hinweis auf die „Vision“ ignoriert. Es ist denkbar, dass er dies in Unkenntnis des Textes selbst so handhabt. Hitzig stellt die inhaltlichen Besonderheiten und das geplante Projekt Hoffmanns zudem nicht in seinem Gesamtzusammenhang dar; die Auszüge aus dem Tagebuch, die Hoffmann zunächst für seine Freunde zusammenstellt, dann aber zusammen mit der „Vision“ als ein Werk hatte publizieren wollen, stellt Hitzig nur innerhalb ihres privaten Rahmens dar. Scott wird so möglicherweise entgangen sein, dass Hoffmann überhaupt ein Werk plante, das sich auf die historischen Erlebnisse beziehen sollte. Es wäre allerdings auch nicht auszuschließen, dass sich die Darstellungsprinzipien Hoffmanns in der „Vision“ selbst dann nicht mit Scotts Vorstellungen von historischen Schilderungen hätten vereinbaren lassen, wenn dieser den Text gekannt

³⁸⁸ Barbara Beßlich: Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800-1945. Darmstadt 2007.

hätte, ist doch die Machart des Textes ganz von der Handschrift Hoffmanns durchdrungen. Darüber hinaus zeigt sich in der Darstellung der Möglichkeiten, wie sie sich aus Scotts Sicht für Hoffmann künstlerisch hätten ergeben können, deutlich, dass der Schotte am liebsten einen historischen Bericht mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst gelesen hätte:

It is, therefore, peculiarly unfortunate, that when a person unconnected with the trade of war, yet qualified to describe its terrible peculiarities, chances to witness events so remarkable as those to which Dresden was exposed in the memorable 1813, he should not have made a register of what could not have failed to be deeply interesting.³⁸⁹

Hoffmann als krankes Genie: Der Einfluss Hitzigs

Die Gründe für Hoffmanns augenscheinliches Unvermögen, sich maßvoll einem Thema zu widmen oder seine geniehafte Begabung in aus Scotts Sicht ausgewogene Werke zu investieren, liegen für Scott in Hoffmanns charakterlicher Anlage, die ihn zu einem ungesunden Umgang mit sich und einem ebenfalls ungesunden, maßlosen Lebenswandel geführt habe. Die schiere Unfähigkeit zu einem solchen ausgeglichenen Lebenswandel oder einer ausgeglichenen inneren Affektwelt findet er in einem sich nicht ohne Weiteres erschließenden medizinischen Befund: Hoffmann ist für Scott der Kranke. Der Befund scheint schon deshalb erstaunlich, weil die einzige Quelle, auf die sich Scott bezieht, weiterhin die Biographie Hitzigs ist, von der bereits deutlich wurde, dass Scott sie nur oberflächlich und in Auszügen bemüht und wiedergibt. Sucht man nach einer Vorlage für Scotts medizinische Befunde zu Hoffmanns innerem und äußerem Zustand in der Biographie, so ist dies weitgehend vergeblich. Hitzig stellt Hoffmann nicht als einen kranken Geist dar, sondern als einen äußerst launischen, unangepassten und nicht dem Umgang mit gebildeten Kreisen fähigen Menschen, der in deutlicher Fixierung auf seine eigenen, nicht eben bürgerlichen Interessen, durch alles außerhalb dieser Interessen Liegende erkennbar gelangweilt und verärgert wurde. Hitzig beschreibt ausführlich die absolute Kompromisslosigkeit des Autors, der sich aus seiner Sicht neuen Begegnungen nur schlecht und ihm missfallenden gar nicht anpassen konnte und stellt dessen gesellschaftliche Unangepasstheit in unmittelbaren Bezug zu seinem künstlerischen Geist. Es ist allerdings auch gerade der Lebenswandel, den Hitzig bei Hoffmann für seinen, aus seiner Sicht physischen und psychischen, Verfall verantwortlich macht. Dabei stellt er an dieser Stelle erstmals ebenfalls einen Bezug

³⁸⁹ Scott: *Supernatural*. S. 77.

zum Alkoholgenuss her, den Hoffmann gebraucht habe, um erst ganz er selbst zu sein. Während allerdings bei Hitzig deutlich eine Opposition von bürgerlich-öffentlicher und künstlerisch-privater Persönlichkeit Hoffmanns besteht, wird daraus bei Scott der Antagonismus von krankem und gesundem Verhalten. Es lässt sich daher festhalten, dass die binäre Oppositionsstruktur bei der Beschreibung der Persönlichkeit Hoffmanns sich zwar nicht unter den gleichen inhaltlichen Vorzeichen fortschreibt, dass aber die strukturelle Darstellung ein Muster ist, dass Scott angezogen hat und das er für seinen Essay übernimmt.

Dabei ist auch in diesem Zusammenhang wieder auffällig, dass Scott höchst selektiv einzelne Angaben und Ausführungen aus der Hitzig-Biographie in seine Argumentation einbaut. Bis zu den Ausführungen der Ereignisse in Dresden und Leipzig sind die Einzelstellen immerhin noch den hauptsächlichen Teilen bzw. Kapiteln der Biographie entlehnt. Die Darstellung der Persönlichkeit aber, die bei Hitzig ganz besonders im zehnten Abschnitt, der die Berliner Jahre behandelt, in denen der Verfasser selbst auch präsent war und mit Hoffmann in Kontakt stand, entfaltet wird, hat Scott, so wirkt es, gar nicht zur Kenntnis genommen. Die einzelnen Informationen, die der Biographie entstammen, beziehen sich auf die der Biographie angehängte zusammenfassende Charakteristik Hoffmanns. Diese beginnt mit einer physiognomischen Beschreibung der Erscheinung des Autors bis hin zu seiner Stimme, seinen Sprechgewohnheiten und Bewegungsabläufen und widmet sich dann Selbstaussagen des Autors zu eigenen Stimmungen und seiner von Hitzig als Grundzüge des Charakters dargestellten Gedanken, Gewohnheiten und Ansichten. In Scotts Artikel finden sich in beinahe wörtlicher Übertragung vor allem jene Merkmale Hoffmanns nach Hitzig, die Scott helfen, das Bild eines kranken Mannes zu zeichnen. Sie seien hier vollständig wiedergegeben, weil Scotts Wortwahl und seine Übernahme der reihenden Satzstruktur aus der Biographie, anschaulich machen können, wie Hoffmann, den Hitzig als launenhaft skizziert, bei Scott zum medizinischen Fall gemacht wird. Die Aufzählung von Launen wird in der verdichtenden Reihung auf engem Raum zum Bild des im Inneren Zerrissenen, der seinen angespannten Affekten vollkommen ausgeliefert ist und dies meist zu genießen scheint. Er wird zum unglücklichen Genie:

He had himself noted a sort of graduated scale concerning the state of his imagination, which, like a thermometer, indicated the exaltation of his feelings up to a state not far distant, probably, from that of actual mental derangement. It is not, perhaps, easy to find expressions corresponding in English to the peculiar words under which Hoffmann classified his perceptions: but we may observe that he records, as the humour of one day,

a deep disposition towards the romantic and religious; of a second, the perception of the exalted or excited humorous; of a third, that of the satirical humorous; of a fourth, that of the excited or extravagant musical sense; of a fifth, a romantic mood turned towards the unpleasing and the horrible, on a sixth, bitter satirical propensities excited to the most romantic, capricious, and exotic degree; of a seventh, a state of quietism of mind open to receive the most beautiful, chaste, pleasing, and imaginative impressions of a poetical character; on an eighth, a mood, equally excited, but accessible only to ideas the most unpleasing, the most horrible, the most unrestrained at once and most tormenting. At other times, the feelings which are registered by this unfortunate man of genius, are of a tendency exactly the opposite to those which he marks as characteristic of his state of nervous excitement.³⁹⁰

Es ist notwendig, sich zu vergegenwärtigen, dass die reihende Darstellung der Launen Hoffmanns bereits in Hitzigs Text die Wirkung des Unausgewogenen und Ungemäßigten erzielen soll. Scott jedoch belässt es nicht bei der Übernahme der Reihung, sondern er akzentuiert sie im Sinne der pathologischen Darstellung: Die einleitende Einschätzung, die Launen des Autors spiegelten bereits seine mentale Verfallenheit („mental derangement“³⁹¹), werden rhetorisch dadurch kontrastiert, dass gleichzeitig sein Genie hervorgehoben wird, auch wenn es als unglücklich bezeichnet wird („unfortunate man of genius“³⁹²). Oder anders ausgedrückt: Der Mensch Hoffmann ist wegen seines mentalen Zustands unglücklich, das Genie in ihm wird dadurch an der Entfaltung gehindert und so ist im Ergebnis der ganze Autor Hoffmann unglücklich zu nennen. Es wird dabei allzu deutlich, dass die Oppositionskonstruktion von Talent und Krankheit hier vor allem als rhetorischer Trick dient, das künstlerische Versagen des Autors als tragisch zu manifestieren. Der Akzent liegt, was sich auch am Umfang der Schilderung der Krankheitssymptome im Verhältnis zur Erwähnung seiner Begabung zeigt, auf der Pathologisierung Hoffmanns. Diese wird der Leserschaft auch stilistisch förmlich „eingehämmert“, wenn Symptom an Symptom in wörtlich und syntaktisch paralleler Satzgestaltung gereiht wird. Die Schlussfolgerungen Scotts aus den Symptomschilderungen wirken auf diese Weise wie beschließende Urteile, die den Autor der Kritik entheben. Scott zeigt auf der einen Seite, welche guten Anlagen und welche faktischen Möglichkeiten Hoffmann zur Nutzung seiner Talente zur Verfügung gestanden hätten und auf der anderen Seite, in welchem Ausmaß er an ebendieser Nutzung gehindert war. Einerseits erzeugt er so implizit den Eindruck, Hoffmann sei selbst verantwortlich dafür gewesen, sein Talent vergeudet zu haben, andererseits stellt er

³⁹⁰ Scott: *Supernatural*. S. 78.

³⁹¹ Scott: *Supernatural*. S. 78.

³⁹² Scott: *Supernatural*. S. 78.

ihn als bedauernswerten Menschen dar. Dies wird besonders deutlich, wenn Scott das als „normal“ anzunehmende menschliche Verhalten dem Hoffmanns gegenüberstellt:

This species of moral palsy is, we believe, a disease which more or less affects every one from the poor mechanic who finds that his *hand*, as he expresses it, *is out*, that he cannot discharge his usual task with his usual alacrity, to the poet whose muse deserts him when perhaps the most desires her assistance. In such cases wise men have recourse to exercise or change of study; the ignorant an infatuated seek grosser means of diverting the paroxysm. But that which is to the person whose mind is in a healthy state, but a transitory though disagreeable feeling, becomes an actual disease in such minds as that of Hoffmann, which are doomed to experience in too vivid perceptions in alternate excess, but far most often and longest in that which is painful, – the influence of an over-excited fancy.³⁹³

Scott bekräftigt seine Beschreibungen wie bereits zuvor durch Zitate aus der europäischen Literatur. In diesem Fall charakterisiert er Hoffmann als einen Melancholiker wie er buchstäblich im Buche steht, hier in dem Richard Burtons in seiner Abhandlung über Melancholie³⁹⁴³⁹⁵. Scott meint in Hoffmann den Typus des Melancholikers, der zwischen aufgeregter Heiterkeit und tiefer, lähmender Düsterei schwankt und diese Stimmungen durch sein eigenes Verhalten zu beeinflussen weiß, zu erkennen. Burton beschreibt diesen. Folgt man nun Scott, so muss man annehmen, dass jede Regung von Zukunftsangst sich dem Gemüt leichter einprägt, als angenehme Stimmungen, was Scott dem „imperfect state of humanity“³⁹⁶ (nicht perfekten Zustand des Menschlichen/der Menschheit) zuschreibt. Hoffmann habe eine außerordentlich hohe Sensibilität gegenüber dem Schrecklichen und Angsterfüllten getrieben. Als Beispiel hierfür bedient sich Scott wieder einer Passage aus der Hitzig-Biographie, in der Hoffmann, teilweise in Zitaten, als düster in die Zukunft blickender Mensch, der selbst im guten und harmlosen Gegenwärtigen das böse Schicksalhafte verborgen sah, dessen Erfüllung fürchtend. Der Biographie folgend, erzählt Scott nun ein Erlebnis Hoffmanns nach, bei dem dieser ein Mädchen auf dem Markt beobachtete, dessen Geld nicht ausreichte, um sich an einem

³⁹³ Scott: *Supernatural*. S. 79.

³⁹⁴ Burton, Richard: *The Anatomy of Melancholy. What it is: With all the Kinds, Causes, Symptomes, Prognostickes, and Several Cures of it. In Three Maine Partitions with their several Sections, Members, and Subsections. Philosophically, Medicinally, Historically, Opened and Cut Up.* 6 Bde, Hg. Von T. C. Faulkner, N. K. Kiessling und R. L. Blair. Oxford 2000.

³⁹⁵ Burtons Abhandlung ist eine erstmals 1621 veröffentlichte Abhandlung zur psychischen Disposition des Melancholikers. Seine Theorie beruht auf der Säftelehre und der Vorstellung der melancholischen Krankheit als einem Überschuss der „schwarzen Galle“. Das Buch blieb bis ins 19. Jahrhundert in England ein psychologisches Standardwerk. Besonders die englischen Romantiker entdeckten es wieder. Aber auch im 18. Jahrhundert war das Werk bei Schriftstellern und Intellektuellen sehr verbreitet. Es ist bekannt, dass Laurence Sterne, John Milton und Samuel Johnson Anspielungen und Charakterisierungen aus diesem Werk bezogen. Und auch Lord Byron empfahl den Text.

³⁹⁶ Scott: *Supernatural*. S. 80.

Marktstand Früchte zu kaufen. Um seine Enttäuschung darüber zu mindern, kaufte Hoffmann dem Mädchen die Früchte. Bis hierher, so meint Scott, sei die Geschichte durchaus die eines gutherzigen Menschen, der einem anderen geholfen habe. Dann jedoch habe Hoffmann bereits kurze Zeit später befürchtet, dass die von ihm geschenkten Früchte verdorben gewesen sein könnten und dem Mädchen eine schlimme Krankheit oder gar den Tod gebracht haben könnten. Dieses Verhalten, die Angst vor potenziell schrecklichem, zukünftigen Geschehen habe Hoffmann sein Leben lang begleitet³⁹⁷.

Künstlertypen und die Notwendigkeit zur Regulierung der imaginatio

Nachdem Scott Hoffmann nun auf unterschiedliche Weise in Opposition gesetzt hat, zum „normalen“, gesunden Menschen, zum historisch interessierten Chronisten und zum potenziell geniehaften Nutzer des eigenen Talents, findet er nun einen weiteren, diesmal persönlich ausgeprägten Kontrast. Er stilisiert Hoffmann zum Gegenpol des aus seiner Sicht durch William Wordsworth repräsentierten ausgewogenen Dichtertypus‘. Gemeinsam sei beiden Autoren ihre starke Imaginationskraft („highly imaginative“³⁹⁸). Auch Wordsworth habe aus sehr kleinen, alltäglichen Erfahrungen viele Eindrücke bezogen, deren Implikationen ihn zu langen Reflexionen angeregt hätten, mit dem Unterschied, dass er daraus erfreulichere Schlüsse gezogen hätte. Den Unterschied sieht Scott in der charakterlichen Anlage beider Männer und ihrem moralischen Lebenswandel. Erneut klingt hier der implizite Vorwurf an Hoffmann an, er selbst hätte seine Wahrnehmung sowie seine Dichtung selbst besser kontrollieren sollen:

(...) Wordsworth, many of whose smaller poems turn upon a sensibility affected by such small incidents as that above mentioned [die Erzählung vom Mädchen auf dem Markt; Anm. R. B.], with the remarkable difference – that the virtuous, and manly, and well regulated disposition of the author leads him to derive pleasing, tender and consoling reflections from those circumstances which induced Hoffmann to anticipate consequences of a different character.³⁹⁹

Scotts Sicht auf das Schaffen eines Autors hängt insofern direkt von seiner Sensibilität, seiner charakterlichen Anlage, seinen Möglichkeiten, Zeuge historischer Gegebenheiten zu sein und seiner Fähigkeit, Menschen genauestens zu beobachten und zu beschreiben ab. Sein Charakter sollte vor allem ausgewogen sein, dies ist ein Prinzip, das immer wieder bei Scott anklingt. Für Hoffmann gilt diese

³⁹⁷ Vgl. Scott: *Supernatural*. S. 80f.

³⁹⁸ Scott: *Supernatural*. S. 80.

³⁹⁹ Scott: *Supernatural*. S. 81.

Ausgewogenheit im Sinne Scotts nicht: „We do not mean to say that the imagination of Hoffmann was either wicked or corrupt, but only that it was ill-regulated and had an undue tendency to the horrible and the distressing.“⁴⁰⁰ Er vergleicht Hoffmanns Schaffen in seiner besonderen Tendenz zur Kreation übernatürlicher Figuren mit den grotesken Formen von Arabesken und unterstellt dem Autor, dass seine Kreaturen, entstanden aus seiner eigenen Einbildungskraft, ihm zugleich als so real erschienen seien, dass das ihnen innewohnende Schreckliche ihn wieder geängstigt und den Eindruck eines schlimmen auf ihm lastenden, namenlosen Schicksals verstärkt habe. Diese Idee Scotts zum psychologischen Zustand Hoffmanns weist vor allem eines zurück: die von Hoffmann immer wieder betonte Möglichkeit einer Gefährdung der psychischen Gesundheit jedes Menschen, die er in aller Radikalität auch für sich selbst annimmt und in seinen Tagebüchern kommentiert. Hoffmann erscheint diese Gefährdung als einen gleichermaßen alle Menschen betreffenden Einfluss einer dunklen Macht, der, teils romantischen, Nachtseite des Menschen. In dieser Wahrnehmung einer Bedrohung oder eines ohnmächtigen Ausgeliefertseins an ein nicht selbstbestimmtes Schicksal wird eine anthropologische Furcht sichtbar, die sich spätestens seit dem massiven Zweifel der Menschheit an einer göttlichen Allmacht, die strafend oder belohnend das eigene Dasein bestimmt, als psychologisches Phänomen manifestiert. Es soll und kann nicht, übrigens in Wiederholung der Bewertungen der Psyche Hoffmanns, darüber entschieden werden, ob und falls, in welcher Form, Hoffmanns psychische Gesundheit beeinträchtigt gewesen ist. Dennoch kann festgehalten werden, dass er einen hohen Grad an Sensibilität für die fremden und eigenen Abgründe der Psyche des Menschen beweist, wenn er sich in seinen Befürchtungen ergeht. Es steht hinter diesen Befürchtungen, die in seinem Werk vielfältigen Anklang finden, die Vorstellung einer potenziellen Versehrtheit oder Bedrohtheit des Menschen in sich und durch sich selbst in Abhängigkeit von unverständlichen Mächten. Dies ist ein Welt- und Menschenbild, das sich mit den Vorstellungen Scotts von einem regulierbaren Inneren des Menschen und seiner Affekte, die unmittelbar mit moralischen Implikationen verknüpft sind, unvereinbar zeigt. Scotts Bild des Menschen ist der Idee der Aufklärung verpflichtet, die anthropozentrisch von der Verstehbarkeit und damit auch von der Lenkbarkeit des Wesens der Welt und der Menschen als Teil von ihr ausgeht. Der Mensch bestimmt in dieser Sichtweise im Rahmen des Erklärbaren seinen eigenen Weg und sein

⁴⁰⁰ Scott: *Supernatural*. S. 81.

eigenes Verhalten. Ein Charakter ist ein prägbares Gut, dem nicht automatisch von Natur aus alle Verhaltensweisen eingeprägt sind. Er geht von der Möglichkeit der Regulierung des menschlichen Inneren und der damit einhergehenden Möglichkeit der Gestaltung einer Gesellschaft aus. Dieser Gedanke erinnert stark an Ideen der Weimarer Klassik und es mag an dieser Verwandtschaft der Weltbilder liegen, dass sich Goethe von den Texten des Schotten so angezogen gefühlt hat.

Angesichts der Einleitung Scotts, in der er betont Bezug auf den literarischen Fortschritt im Umgang mit dem Übernatürlichen nimmt, der mit der zunehmenden Aufgeklärtheit der Menschen zusammenhänge, ist die Beschreibung Hoffmanns als ein Autor, der seine eigene übernatürliche Schöpfung fürchtet, als vernichtend für seine mentale Gesundheit und damit einhergehend auch für sein schriftstellerisches Schaffen anzusehen. Ein zeitgenössischer Autor, der in einer aufgeklärten Gesellschaft lebt, kann und sollte nur mit historischer, ironischer oder künstlerischer Distanz das Übernatürliche darstellen. Der Glaube an die eigenen Fantasieprodukte oder gar Furcht vor ihnen stellt ein deutliches Signal für eine psychische Erkrankung dar, auch insofern er den Wahrheitsanspruch der Kunst in ihrem Verhältnis zum Leben unterläuft:

Thus was the inventor, or at least first distinguished artist who exhibited the fantastic or supernatural grotesque in his compositions, so nearly on the verge of actual insanity, as to be afraid of the beings his own fancy created.⁴⁰¹

Es muss bei diesen Darstellungen Scotts deutlich gemacht werden, dass seine Einschätzung Hoffmanns auf nichts weiter als auf der Biographie Hitzigs beruht, die er offenbar auch nur in Auszügen oder aber sehr oberflächlich gelesen hat. Anders erklärt sich gerade im Zusammenhang mit der Darstellung des hoffmannschen Schreibens als irrationalem Akt nicht, weshalb er die von Hitzig erwähnten juristischen Schriften, die von diesem der Biographie beigegeben werden, um Hoffmanns besondere Professionalität im beruflichen Schreibwesen zu dokumentieren, nicht erwähnt. Hitzig trägt zwar zum Eindruck eines ständig tätigen Autors, der von seinen eigenen Figuren verfolgt wird, bei, jedoch ergibt sich bei ihm eher das Bild des Verfolgten, der ständig seine inneren Vorstellungen und äußeren Beobachtungen aufs Papier bannen muss. Er weist allerdings ebenso eindringlich darauf hin, dass Hoffmann eben auch zu einem gemäßigten Stil fähig war⁴⁰². Dieser Umstand würde Scotts Darstellung schwächen. Es stellt sich die Frage, ob Scott nur

⁴⁰¹ Scott: *Supernatural*. S. 81.

⁴⁰² Vgl. Hitzig. S. 304 f. und S. 351 ff.

Teile der Biographie nicht gelesen hat oder ob er sie bewusst ignoriert, um ein möglichst deutliches Porträt von Hoffmann als Krankem zu zeichnen. Diese Anmerkungen gälten den reinen Beobachtungen auf der Textebene. Zu bedenken ist aber ebenfalls, dass auch Hitzigs Biographie bereits eine gefilterte Darstellung und Interpretation des Autors Hoffmann ist. Ebenso wie bei Scott finden sich auch bei Hitzig kaum Beobachtungen zu Hoffmanns poetologischen Prinzipien. Beide versuchen das Werk des Autors stark von außen zu bewerten, eine Analyse der inneren Prinzipien des Werks erfolgt nicht. So verweisen weder Scott noch Hitzig auf die Vorworte und Beigaben zu den „Fantasiestücken“, noch auf die in den Erzählrahmen, Metareflexionen der Figuren und in zahlreichen poetologischen Gesprächen der Figuren sichtbaren Kompositionsprinzipien des Gesamtwerks. Mag für Scott gelten, dass ihm nur wenige, ausgewählte Erzähltexte zur Verfügung standen, gerade aber für Hitzig gilt dies nicht. Die Verschiebung des Blickwinkels weg von den zugrundeliegenden Prinzipien des Werks, hin auf die Biographie, die charakterliche Anlage des Autors und die Bewertung seiner Erzählungen nach dem Maßstab der sittlichen und fantasievollen Ausgewogenheit geht am Werk Hoffmanns vorbei. Es mag stimmen, dass diese Perspektivierung des Werks auf die reinen äußerlichen Bedingungen hin dadurch begünstigt worden ist, dass Hoffmann selbst nur wenige zusammenhängende Äußerungen zu seiner Poetik oder seinen leitenden Ideen machte und wenn, dann meist solche, die keine genaue Vorstellung von der Beschaffenheit seiner Texte mit sich brachten, solche, die auslegungsfähig blieben. Dennoch lassen sich bei genauer Lektüre ja durchaus verbindende Elemente in seinen Kompositionen finden. Diese hingegen hat gerade Scott nicht entdeckt.

Konkrete Textbezüge: „Das Majorat“ und „Der Sandmann“

Er widmet sich in seinem Essay allerdings nach seinen vielgestaltigen Äußerungen zur Charakteristik Hoffmanns auch einigen konkreten Erzählungen, unter anderem dem „Majorat“, einer Erzählung aus den „Nachtstücken“, die allerdings, wie keine der anderen Erzählungen Hoffmanns, das Abseitige, Bedrohliche, das berühmte feindliche Prinzip, das den Menschen steuern kann, die „Nachtseite“ des Daseins und die Abgründe der menschlichen Psyche in den Fokus rückt. Er liefert hingegen nicht, wie man angesichts der detailreichen Schilderungen zuvor annehmen sollte, eine Analyse der Erzählung, sondern beschränkt sich auf einige Beobachtungen auf der Figurenebene, ganz in Analogie zu seiner bereits gezeigten

Präferenz für die Entfaltung und Bewertung von Persönlichkeitsmerkmalen. Es ist der alte Justiziar, der Scott offenkundig gefällt, weil sich in diesem seine Vorstellungen eines kraftvollen, ehrenwerten und bodenständigen Charakters entfalten. Er kontrastiert die Figur zunächst mit ihm ähnlichen, aber aus seiner Sicht weniger gelungenen Zeichnungen von Figuren bei Baille und bei Crabbe, um Hoffmanns Erfindung in einen diesmal positiv ausfallenden Kontrast zu setzen. Dabei wird insbesondere die Tätigkeit des Justiziers in seiner juristischen Funktion innerhalb der Erzählung hervorgehoben, was angesichts der Tatsache, dass Scott selbst als Jurist tätig war, bemerkenswert ist. Ihm entgeht oder er vernachlässigt in seiner Persönlichkeitsbewertung Hoffmanns den Umstand, dass dieser ebenfalls Jurist war (obwohl Hitzig dies häufig genug beschreibt); die erste Figur, deren Beruf im juristischen Umfeld angesiedelt ist, unterzieht Scott jedoch zielsicher einer genaueren Betrachtung. Ebenso wie den Autor müssen für Scott dabei auch den Juristen besondere charakterliche Eigenschaften auszeichnen und es sind, interessanterweise, ähnliche: Ein Jurist muss im Bewusstsein der Verantwortung, die sein Amt ihm gegenüber der Gesellschaft und den sie repräsentierenden Individuen mitbringt, verantwortungsvoll und ausgewogen urteilen, was er vor allem dann zu tun imstande ist, wenn er selbst in seiner Persönlichkeit ausgewogen ist. Zusätzlich können ihm eine profunde Menschenkenntnis und Lebenserfahrung dabei zugutekommen. Hoffmann als Justiziar erfüllt für Scott ebendiese Voraussetzungen, indem er diskret familiäre Geheimnisse seines vorgesetzten Barons achtet und seine dienstlichen Verpflichtungen, trotz aller hindernden Widrigkeiten, ernst und verantwortungsvoll erfüllt. Da der Subtext dieser Beschreibung eigentlich Scotts eigenes Verantwortungsbewusstsein dem Juristenberuf gegenüber spiegelt, kann davon ausgegangen werden, dass der Justiziar von Scott deshalb gelobt wird, weil er ihm als eigene Identifikationsfigur taugt. Für die Bewertungsmuster innerhalb Scotts Kritik ist diese Beobachtung insofern relevant, als sie den bisherigen erarbeiteten Maßstäben einen weiteren, wichtigen hinzufügt: Ganz offensichtlich nämlich konstruiert er nicht nur ein Bild des Abnormen, Kranken, in das er Hoffmann einordnet, sondern er unterliegt auch der Versuchung, dasjenige, das er sich selbst als eigenen Persönlichkeitskern zuordnet, als Orientierungspunkt für ein Ge- oder Missfallen fremder Texte zu verwenden. Teil der Selbstwahrnehmung Scotts ist offenbar seine verantwortungsvolle Diensterfüllung als Jurist; findet er eine

literarische Figur vor, die diese Selbstwahrnehmung spiegelt, so fällt seine Bewertung positiv aus.

Über die Darstellung der Figuren und eine kurze inhaltliche Zusammenfassung einiger Geschehnisse im „Majorat“ hinaus, halten sich Scotts Beobachtungen allerdings in engen Grenzen. Er gibt über beinahe fünf Seiten eine Passage aus dem Majorat in englischer Übersetzung wieder⁴⁰³, die ihm geeignet erscheint, den Charakter des Justiziers anschaulich zu machen. Später sind es weitere Seiten, die er übersetzt. Auch bei diesen geht es um den Justiziar und sein Verhältnis zu seinem Neffen bzw. seinen Umgang mit dessen Wahrnehmung des Übernatürlichen und seinem moralischem Verhalten. Scott stellt den Neffen als einen zwar vielversprechenden und dem Onkel gegenüber respektvollen Sprössling dar, der aber in der Tradition der Figur des romantischen „Werther“ stehe, insofern ihn eine ähnlich sensible Wahrnehmung und Verklärung seiner Umwelt kennzeichne. Diese Tendenz zeigt sich für Scott ganz besonders in dem großen Eindruck, den die geisterhafte Erscheinung im großen Saal auf den Neffen macht. Die Erscheinung beeinflusse die Stimmung und Wahrnehmung des jungen Mannes so stark, dass alle anderen Eindrücke unter diesem einen tiefen eine ähnliche Zeichnung des Rätselhaften erfahren. Scott kommt es aber primär darauf an, wie der alte Justiziar dem Spuk und der Wahrnehmung seines Neffens begegnet: Er weist ihn nicht zurück, sondern erklärt, den Spuk ebenfalls erfahren zu haben. Anders als der Neffe aber, der sich in seiner gesamten Wahrnehmung von dieser einen Erscheinung beeinflussen lasse, stelle sich der Justiziar dem Spuk, um ihn in die Schranken zu weisen. Die entsprechende Passage findet sich ebenfalls in Scotts Übersetzung⁴⁰⁴. Er weist zudem darauf hin, dass es ebenfalls der Justiziar ist, der hinsichtlich eines drohenden Ehebruchs der Baronin Seraphina mit dem Neffen, der zu ihrer Unterhaltung bestellt ist, in einer vernünftigen und verantwortungsvollen Weise einschreitet und so schlimmere moralische Fehlritte der jungen Leute verhindert. Für Scott ist die Figur des Justiziers deshalb entscheidend, weil sich an ihr zeige, dass der menschliche Charakter in der Lage sei, sich gegen den schädlichen Einfluss übernatürlicher und ganz irdisch-moralischer Einflüsse zu wappnen und erfolgreich zu wehren⁴⁰⁵. Die Geschichte und ihre Ereignisse sieht Scott als gut erzählt an, wenn

⁴⁰³ Die Übersetzung ist offenbar aus Scotts eigener Feder, in jedem Fall stimmt sie nicht mit der zu diesem Zeitpunkt bereits veröffentlichten Übersetzungsfassung von Robert Gillies aus dem „German Stories“ überein.

⁴⁰⁴ Vgl. Scott: *Supernatural*. S. 89ff.

⁴⁰⁵ Vgl. Scott: *Supernatural*. S. 92.

er auch nicht näher ausführt, in welcher Weise diese aus seiner Sicht technisch gelungen sind, entscheidend ist für ihn jedoch die Vorführung des starken Charakters des Justiziers, der demonstriert, dass die menschliche Seele eben nicht einer dunklen übernatürlich oder irdisch wirkenden Macht ohnmächtig ausgeliefert ist, sondern selbstbestimmt den eigenen Vorstellungen genügen und folgen kann.

Gerade die Tatsache aber, dass Scott Hoffmann für fähig hält, einen so ermächtigten und ausgeglichenen Charakter wie den des Justiziers zu schaffen, sich also vorstellen zu können, wie die „dunkle“, den Menschen bedrohende Macht zu bekämpfen sei, lässt ihn Hoffmann als Autor verdammen. Hoffmann hätte, so zeigt für Scott das Beispiel des „Majorats“, durchaus die Möglichkeit gehabt, die überbordenden, fantastischen Ideen in sich zu regulieren, seine Affekte zu kontrollieren und so maßvolle und gelungene Erzählungen hervorzubringen, doch er habe dies schlicht versäumt. Sein Geschmack bleibe damit einfach schlecht, weil er sein Genie nicht habe begrenzen und führen können, es stattdessen bewusst habe ausufern lassen. Es zeigt sich also ein weiteres Mal, dass Scott Hoffmann in all seinen ungenutzten oder nutzlos verbrauchten Befähigungen, Möglichkeiten und Ansichten darstellen will. Die Präsentation des „Majorats“ dient nur vordergründig der Demonstration von Hoffmanns Talenten, hintergründig will Scott vorführen, dass Hoffmann ja durchaus gekonnt hätte, wenn er nur gewollt hätte. Scott bleibt so seinem rhetorischen Muster des Lobs zum Zwecke der umso tiefgreifenderen Vernichtung ein weiteres Mal treu. Diese Strategie erfährt einen Höhepunkt darin, dass Scott im Anschluss an sein Urteil über das „Majorat“ den „Sandmann“ vorstellt, eine Erzählung, die ihm als Beispiel für die negativen Tendenzen in Hoffmanns Charakter und damit auch Werk dient. Sofort fällt auf, dass Scott hier eine weitere Ungenauigkeit unterläuft was den Titel des Originals angeht. Die „Nachtstücke“, als deren Teil er den „Sandmann“ zu Recht ausmacht, tragen im Original den Vermerk „Herausgegeben von dem Verfasser der *Fantasiestücke in Callot's Manier*“. Dieser Zusatz markiert einerseits für die Leserschaft die Verbindung zu Hoffmanns sehr erfolgreichen „Fantasiestücken“ und versucht durch die Kontextualisierung eine Anknüpfung an deren Erfolg, gleichzeitig erweist sich die Formulierung aber auch als ein Teil der Herausgeber- und Autorschaftsfiktionen in Hoffmanns Werk und damit als ein Teil seiner poetologischen Verwebungen. Scott schafft eine abkürzende, aber ungenaue Verbindung der „Nachtstücke“ mit den „Fantasiestücken“, indem er angibt, jene

seien mit dem Vermerk „Night Pieces after the manner of Callot“⁴⁰⁶ erschienen. Das Verbindungsstück beider Erzählsammlungen schafft in Scotts Argumentation seine Abwertung des grotesken Zeichenstils Callot's. Er wertet den englischen Maler Hogarth als einen Vertreter der eigenen, geniehaften Nation auf und Callot ab. Dieser ist für ihn ein bloßer Anhäufener geschmackloser Akkumulationen, sinnbildhaft vergleicht er seine Kompositionen mit einem wild wachsenden Garten voller Unkraut, das Werk Hogarths hingegen als bedachtvolle gärtnerische Zusammenstellungen, in denen das Auge immer Neues entdeckt. Diese Bilder weisen ein weiteres Mal auf Scotts Wunsch nach einem vielfältigen, aber geregelten Dasein und künstlerischem Schaffen hin. Indem er nun die Abwertung Callot's vorwegnimmt und sowohl die „Fantasie-“ als auch die „Nachtstücke“ in ihre Tradition stellt, wird bereits sein literarisches Urteil deutlich. Es kann sich beinahe nur noch wiederholen, indem es den „kranken“ und maßlosen Charakter Nathanaels im „Sandmann“ überbetont. Die Erzählung wird als „wild and absurd story“⁴⁰⁷ abqualifiziert, nachdem Scott sie über einige Seiten paraphrasiert hat, ohne dabei die komplexe Verschachtelung des Erzählrahmens oder die Widersprüche in der Schilderung der Ereignisse näher zu beleuchten oder zu hinterfragen.

Die Rhetorik des Bedauerns; Enthebung von aller Kritik

Stattdessen kommt er zu dem in der Forschung berühmt gewordenen und den Autor und sein Werk endgültig der Kritik enthebenden Urteil:

It is impossible to subject tales of this nature to criticism. They are not the visions of a poetical mind, they have scarcely even the seeming authenticity which the hallucinations of lunacy convey to the patient; they are the feverish dreams of a light-headed patient, to which, though they may sometimes excite by their peculiarity, or surprise by their oddity, we never feel disposed to yield more than momentary attention.⁴⁰⁸

Scott verstärkt diese Sentenz noch, indem er Hoffmann endgültig als Kranken darstellt. In seinem Versuch aber, das Kranke künstlerisch darzustellen, enthebt er es sowohl den Kriterien guten Geschmacks als auch authentischen Schaffens. Über das Kranke hinausgehend rückt Scott Hoffmann außerdem in die Nähe eines Rauschkranken, einer zutiefst unmoralischen Erkrankung in Scotts Zeit:

⁴⁰⁶ Scott: Supernatural. S. 94.

⁴⁰⁷ Scott: Supernatural. S. 97.

⁴⁰⁸ Scott: Supernatural. S. 97.

In fact, the inspirations of Hoffmann so often resemble the ideas produced by the immoderate use of opium, that we cannot help considering his case as one requiring the assistance of medicine rather than of criticism (...) ⁴⁰⁹

Nach einigen Hinweisen auf Hoffmanns Möglichkeiten, seine Krankheiten kurieren zu lassen und Schilderungen seiner letzten Tage wie Hitzig sie darstellt, ergibt sich für Scott abschließend, Hoffmanns poetisches Vermächtnis nicht als nachahmenswert, sondern als Warnung zu begreifen, als ein negatives Beispiel dafür, wie echtes Talent durch Charakter, Neigung und Krankheit und insbesondere aber auch durch Maßlosigkeit verschwendet werden können. Scotts abschließende Worte zu Hoffmann lauten:

Hoffmann died in Berlin, upon the 25th June, 1822, leaving the reputation of a remarkable man, whose temperament and health alone prevented his arriving at a great height of reputation, and whose works as they now exist ought to be considered less as models for imitation than as affording a warning how the most fertile fancy may be exhausted by the lavish prodigality of its possessor. ⁴¹⁰

Es sind vor allem die letzten Seiten der Kritik Scotts an Hoffmann, die die Rezeption Hoffmanns in Europa geprägt haben und die Forschung zu der standardisierten Einschätzung haben gelangen lassen, dass der deutsche Autor in England eine Abwertung erfahren habe. Dies liegt vornehmlich an der Bekanntheit, die Scott schon zu Lebzeiten zukommt. Alle Berühmtheit hingegen hat bis heute nicht zu übergreifenden Überlegungen zu einer Verbindung von Scotts als das Eigene wahrgenommenen poetologischen Prinzipien und seinen erst hieraus in der Abgrenzung zu dem von ihm als fremd wahrgenommenen bei Hoffmann geführt, so wie überhaupt Arbeiten zu theoretischen Positionen Scotts über den historischen Roman hinaus fehlen. Gerade aber der aufklärerisch geprägte Blick Scotts auf das Übernatürliche in der Literatur als ein nur noch in der Distanz oder Überwindung authentisch darstellbares Phänomen macht einen bedeutenden Aspekt des Verständnisses von Wirklichkeit aus, wie es in Europa im Realismus begegnet. Das Fremde ist das die menschliche Grenze überschreitende, das übernatürliche Geschehen, das nicht mehr geglaubt, sondern praktisch nur noch in das Innere des Menschen als Vision oder psychologische Abweichung verlagert werden kann. Es erscheint in Texten des Realismus tatsächlich meist so, wie es sich Scott gewünscht hätte: als Teil der Welt von Mythen, Glauben und in jedem Fall als Teil der Vergangenheit, der Historie des Menschen und seiner Versuche, die Welt zu erklären und zu erfassen. Scott bezieht nicht die Möglichkeit der Darstellung des Kranken,

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ Scott: *Supernatural*. S. 98.

insbesondere des psychisch Kranken, für die Literatur mit ein. Dies haben andere getan und zwar manchmal, im Kontext Scotts paradoxerweise, im Rückgriff auf die Darstellungsmöglichkeiten, die die deutsche Romantik und mit ihr Hoffmann, entdeckt und geschaffen hat. Nicht grundlos sind immer wieder einzelne Texte Hoffmanns als „modern“ wahrgenommen worden, beinahe hundert Jahre nach seinem Tod und auch noch im 20. Jahrhundert, obwohl gerade sie zu Hofmanns Lebzeiten und kurz nach seinem Tod verrissen wurden. Ebenso wenig grundlos findet Sigmund Freud in seinem Essay über „Das Unheimliche“ Anknüpfungsmöglichkeiten an ein psychologisches Menschenverständnis der Moderne ausgerechnet im „Sandmann“⁴¹¹.

⁴¹¹ Freud, Sigmund: Das Unheimliche [1919]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XII. Hrsg. von Anna Freud u.a. Frankfurt a. Main 1972. S. 227-268.

B Zusammenfassung: E.T.A. Hoffmann in England. Befunde einer Fallstudie

Die englische Rezeption E.T.A. Hoffmanns ist in der Forschung in Auszügen immer wieder diskutiert worden, weil sie der Schlüssel des Wertungsverständnisses in der Rezeption E.T.A. Hoffmanns bis ins 20. Jahrhundert hinein bleibt, wenn auch nicht in direkter, so doch in jedem Fall in indirekter Vermittlung durch die Rezeption unter umgekehrten Vorzeichen in Frankreich. Als prägend für die Wertungsmuster in England erweist sich mangels Gesamtausgaben dabei gerade nicht eine vollständige Rezeption des hoffmannschen Gesamtwerks, sondern eine einerseits von der selektiven Auswahl der übersetzten Erzählungen beeinflusste Wahrnehmung lediglich vereinzelter Aspekte im Werk Hoffmanns, die die komplexen poetologischen Gefüge und Erzählstrukturen des Gesamtwerks nicht wahrnimmt und insofern den Eindruck einer chaotischen, konzeptlosen und willkürlichen Ansammlung von Sujets transportiert. Andererseits werden in der Selektion der Texte Anknüpfungen an bereits in England bekannte Erzählweisen gesucht, das Innovative an Hoffmanns Erzählprinzipien wird also nicht wahrgenommen. Durch die „englische Rezeptionsbrille“ werden dabei vor allem die Merkmale an Hoffmanns Erzählungen fokussiert, die den englischen Leser an das dort etablierte und zur reinen Unterhaltungs- und Massensliteratur zählende Genre der „gothic novel“ erinnern können und damit den Verlegern eine möglicherweise bessere Vermarktung der Erzählungen des „german terror“ garantieren. Für dieses Selektionsprinzip spricht auch, dass der erste übersetzte Hoffmann-Text „Die Elixiere des Teufels“ gewesen ist. Über der Einordnung in das Unterhaltungsgenre werden zahlreiche poetologische Spuren, die die Erzählungen Hoffmanns auch außerhalb ihres Sammlungs- und Gesamtwerkkontextes noch auslegen, überlesen. Ein zusätzlicher Faktor, der die englische Rezeption maßgeblich beeinflusst, ist das Selbstverständnis der Briten als altgediente Kulturnation, die die deutsche Literatur, so zumindest legen es viele der den Übersetzungen beigegebenen Vorworte nahe, als eine erst junge und im Schaffen hochwertiger Literatur noch ungeübte Nation begreift und sich in einer in kultureller Hinsicht „elterlichen“ Rolle Deutschland gegenüber fühlt. Aus diesem Distinktionsverständnis unterschiedlicher Prägung heraus (sei es, dass das Gefühl der kulturellen Überlegenheit ernst gemeint ist, sei es, dass es als rhetorischer Topos zur Diskreditierung der anderen Nation eingesetzt wird) weisen die Kritiker in oppositioneller rhetorischer Struktur auf die

vielversprechenden literarischen Gehversuche hin und stellen das Exotische der „wilden“ deutschen Erzählweise (vornehmlich im materiellen Kontext der Zusammenschau von Erzählungen in Anthologien) heraus, legen aber einen genauso großen Fokus auf die noch zu behebenden Schwächen und begeben sich so in die Rolle des literarischen Beraters und Lehrers.

Einer der wichtigsten Impulse der englischen Kritik verdankt sich Thomas Carlyle und in der Radikalisierung und ästhetischen Weiterführung von dessen Kommentar zu „German Romance“ insbesondere dem Schotten Walter Scott, in dessen berühmtem kritischen Essay zu E.T.A. Hoffmann zwei poetologische Verständnisse in postumer Konkurrenzhaltung, nämlich das Scotts und das Hoffmanns, aufeinandertreffen. Hoffmanns psychologisierende Schreibweise wird von Scott, dessen poetologisches Verständnis das der historisch-bezeugenden Darstellung ist, als chaotisch, dichterisch verantwortungslos und wirklichkeitsfern wahrgenommen.

Strukturell unterscheiden sich Carlyle und Scott nicht von den oppositionell angelegten englischen Kritiken, die zwischen behrender und belächelnder Haltung gegenüber deutschen Erzählern schwanken. Was sich jedoch wandelt, ist die Radikalität, mit der Scott das literarische Werk Hoffmanns verurteilt. Er macht die Kritik an Hoffmann nicht nur zum Höhepunkt einer historisch angelegten Überblicksreihe über das im Laufe der Jahrhunderte stetig mehr in den Bereich der Kinder-, Spuk- und Unterhaltungsliteratur absteigende Übernatürliche im literarischen Text, sondern äußert sich moralisch verurteilend über Hoffmanns Lebenswandel und Charakter, geht dabei sogar noch über Carlyle hinaus, indem er die dort ebenfalls geäußerte Moralkritik und Verdammung Hoffmanns ins Pathologische steigert. So enthebt er Hoffmann, dem eigentlich das größtmögliche Talent beschieden gewesen sei, der Möglichkeit einer kritischen Beurteilung, da sein Verhalten wie sein Schreiben die Merkmale eines Kranken zeigten. Auf der poetologischen Ebene verurteilt er zudem die Ahistorizität der Darstellung in Hoffmanns Werken. Dabei übersieht Scott nicht nur die in Hoffmanns Erzählungen versteckt angelegte Vermischung der märchenhaften mit der außerliterarischen Wirklichkeit, die konstituierend für viele seiner Texte ist, sondern misst auch die Figuren an einer englischen Authentizitätsskala auf ihre Glaubwürdigkeit hin. Die Gefährdungen durch ein feindliches Prinzip, das auf die menschliche Seele wirkt, stoßen dabei auf Scotts Unverständnis, ebenso wie die oft ebenfalls einer

poetologischen Komplexität und erzählerischen Schweben dienenden mehrsträngigen Erzählhandlungen, in denen Scott ausschließlich Chaotisches zu sehen vermag.

Trotz seiner Ablehnung oder Missachtung grundlegender hoffmannscher Erzählprinzipien erschließt sich Scott aber die Art der Erzählweise intuitiv als „the fantastic mode of writing“, mit der er Hoffmanns Wirken pejorativ beschreibt und in seiner schwerelosen Balance der unentschiedenen Wirklichkeitsebenen, die Hoffmann meist spielerisch betreibt, als verworren abwertet. Gerade aber Scotts Begriffsoptionen schreiben sich in der weiteren Rezeption fort und werden mit neuen Wertzuordnungen belegt.

Der „Fall Hoffmann“, wie er hier dargestellt wird, kann wegen der deutlichen Diskrepanz zwischen den inhärenten poetologischen Prinzipien des hoffmannschen Gesamtwerks und seiner Rezeption als ein Beispiel für die Systematik der Wertungstheorie und der Dynamiken kultureller Felder in unterschiedlichen nationalen Kontexten als Teil historischer Rezeptionsprozesse angesehen werden. Ausgangspunkt ist dabei das hoffmannsche Gesamtwerk mit seinen poetologischen Prinzipien, aus dem selektiv einzelne Texte für die englische Übersetzung ausgewählt werden. Diese Selektion unterliegt bereits mehr oder weniger deutlich gemachten Auswahlkriterien, die damit zusammenhängen, was Verleger in England für publikationswürdig erachten. Neben einem ästhetischen Interesse am Text, das für Hoffmanns Werke seitens der Engländer offenkundig nur eingeschränkt gilt, kommen sowohl darstellerische als auch kommerzielle Erwägungen in Betracht. Im speziellen Fall ist auffällig, dass Hoffmanns Erzählungen häufig im Rahmen von Erzählanthologien veröffentlicht werden, in denen sich deutsche Prosa versammelt findet. Diese Sammlungen firmieren bis zum Ende der 1820er Jahre unter Labels wie „German Romance“. Die Verknüpfung der Werke Hoffmanns mit einer deutschen Romantik tritt also bewusst auf und schafft so einen ersten Rezeptions- und Assoziationsrahmen für die Kritik, die gängige Klischees über deutsche Erzähl-“Kunst“ dankbar aufgreift. Die weitere Rezeption erfolgt ganz ähnlich wie in Deutschland im Medium der Zeitschriften in Form der Literaturkritik. Wie die Kritik erfolgt und welche attributiven Werte zugeordnet sind, hängt von der von einigen Rezensenten kommentierten Qualität der Übersetzungen ab, aber auch von der Textauswahl und der Einordnung in bestehende Wertungsmuster des eigenen kulturellen und individuellen Kontextes des Rezensenten. Die Durchsetzung der Urteile im literarischen Feld hängt dabei wiederum auch vom symbolischen Kapital

des Rezensenten ab. So erklärt es sich, dass bereits bekannte Intellektuelle eher als meinungsleitend fungieren als unbekannte. Carlyle und Scott werden daher zu Meinungsmachern, an denen sich ein Teil der übrigen Kritik stark orientiert oder denen sie schlicht folgt. So erklärt es sich auch, dass erstens nur Teile des hoffmannschen Werks Eingang in die Kritik finden und dass sich die poetologischen Prinzipien in England in Anlehnung an Carlyle und Scott nicht weiter erschließen. Stattdessen schreiben sich gängige englische Muster fort, allein die Darstellungsform der Kritik verändert sich dahingehend, dass die strukturellen Zuschreibungen Carlyles und Scotts übernommen werden. Die weitere europäische Rezeption erfolgt zum Teil auch bis in die Forschung im 20. Jahrhundert hinein entlang der Kategorien, die Carlyle und Scott ausgeformt haben. Inhaltlich aktualisieren sie sich jedoch, je nachdem, welche attributiven Wertungen sie in anderen kulturellen und historischen Kontexten erfahren.

Aus diesen Befunden ergibt sich, dass Rezeptions- und Wirkungsgeschichte nicht vom Problem interkultureller Wertung zu trennen sind. Eine Anwendung der hier vorgestellten Methoden zur historischen Kontexterschließung, im Dialog mit Anschlussmöglichkeiten an die literatur- und kulturtheoretischen Kontexte der Feldtheorie Bourdieus, der komparatistischen Weltliteraturforschung, der Übersetzungs- und Unübersetzbarkeitsforschung und der Wertungsforschung, kann auch für andere Rezeptionsfälle erkenntnisstiftend sein und würde erste Ansätze einer praktischen Annäherung an die theoretische Kontext- und Archivtheorie bieten.

Anhang

Chronologie der englischen Übersetzungen und Werkkritiken (sofern zuzuordnen) zu E.T.A. Hoffmann, in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts

Publikationsjahr	Übersetzte Erzählung(en)	Herausgeber/Übersetzer	Bibliographischer Nachweis	Annotationen	Kritik	Bibliographischer Nachweis
1824	The Devil's Elixirs. From the German of E. T. A. Hoffmann. By Robert Pierce Gillies. Edinburgh 1824.	Blackwood's/Robert Pierce Gillies	British Library [R. B.]; Gudde, Mangold		1) Anonym, In: 1824, Blackwood's Magazine 16 (1824). S. 55. 2) Anonym. In: John Bull's Magazine 16 (1824) 3) Anonym. In: The Literary Gazette, and Journal of Belles-Lettres, Sciences etc. 8 (1824). S. 504.	1) Gudde; Morgan and Hohlfeld 2) Gudde 3) Morgan and Hohlfeld
1826	German Stories 1) Mademoiselle de Scuderi 2) Rolandsitten or the Deed of Entail	Robert Pierce Gillies (Blackwood)	Gudde	1) Sammelkritik mit sehr ablehnendem Ton gegenüber Hoffmann	1) Anonym. In: Blackwood's Magazine 20 (1826). S. 844. 2) Monthly Review 3 (1826). S. 526. 3) Literary Gazette 10 (1826). S. 701. 4) Monthly Magazine 2 (1826). S. 656. 5) Colburn's Magazine 18(1826). S. 498.	1/2) Gudde 2/3/4/5) Morgan/Hohlfeld

Publikationsjahr	Übersetzte Erzählung(en)	Herausgeber/Übersetzer	Bibliographischer Nachweis	Annotationen	Kritik	Bibliographischer Nachweis
1826	Specimens of German Romance. London 1826. 1) Master Flea	George Soane	Mangold		1) Anonym. In: Monthly Review 3 (1826). S. 464-470. 2) Anonym. In: Literary Gazette 6 (1826)	1) Mangold und Morgan/Hohlfeld 2) R. B.
1826	Tales of Humour and Romance selected from Popular German Writers 1) Madame de Scuderi (nicht identisch mit Gillies)	Richard Holcraft	British Library [R. B.]		1) Anonym. In: The Literary Gazette 10 (1826). S. 227.	Morgan/Hohlfeld
1827	German Romance. Specimens of its chief Authors. The Golden Pot. Translated from „Die Goldene Topf“ by Thomas Carlyle. 1827.	Thomas Carlyle	British Library [R. B.]	Sammelaufsatz: Lives of German Novelists	Anonym. In: Monthly Review 5 (1827). H. 22. S. 157-166.	R. B.
1827					Walter Scott: On the supernatural. In: Foreign Quarterly Review 1 (1827). S. 60-98.	Gudde, Kaiser, Mangold, Morgan/Hohlfeld
1829	The English Fireside Upon the Rhine 1) The Entail, or The Mysteries of the Manor-House	J. Hedman	British Library [R. B.]			
1833				Sammelaufsatz: Fantastic Tales	Anonym. In: Edinburgh Review 57 (1833). H. 116. S. 330-357.	Gudde, Mangold
1835	Contes fantastique	Adolphe François Loève-Weimars	British Library		Anonym. In: Literary Gazette 19 (1835). S. 164f.	Morgan/Hohlfeld
1839				Paraphrase von „Datura Fastuosa, a botanic tale“	Anonym. In: Dublin University Magazine. A. Literary and Political Journal 13 (1839). S. 707f.	Morgan/Hohlfeld

Publikationsjahr	Übersetzte Erzählung(en)	Herausgeber/Übersetzer	Bibliographischer Nachweis	Annotationen	Kritik	Bibliographischer Nachweis
1844	The Goldsmith of Paris; or, The invisible assassins. Translated from the German of E. T. Hoffman [sic.]. To which is added, Blanche of Aquitaine. A Tale of the Days of Charlemagne. London: Byce and Wyld 1844.		British Library [R. B.]			
1844	The Elementary Spirit. Translated from „Der Elementargeist“ by J. Oxenford. 1844.	John Oxenford (1812-1877, translator and dramatist, London)	British Library [R. B.]			
1844	The Sandmann. Translated from „Der Sandmann“ by J. Oxenford. 1844.	John Oxenford.	British Library [R. B.]			
1844	The Jesuit's Church. Translated from „Die Jesuiterkirche in G.“ by J. Oxenford. 1844.	John Oxenford	British Library [R. B.]	Enthält eine Besprechung und Auszüge der Übersetzung	Anonym. In: The Athenaeum 892 (1844). S. 1088-1090.	Morgan/Hohlfeld
1845				1) Eine Paraphrase der neuen Übersetzung von der „Jesuiterkirche in G.“ 2) Besprechung und Auszüge zu Oxenford	1) Anonymous; The Literary Gazette and Journal of Belles Lettres. London 1845 2) Anonym. In: Mirror of Literature 7 (1845). S. 75.	1) Mangold 2) Morgan/Hohlfeld
1846	The Edinburgh Tales. 3 Volumes. London/Edinburgh/Dublin 1) Vol II enthält „The Golden Pot“	Mrs. Christian Isobel Johnstone	British Library [R. B.]			
1847				1) hat einen biographistischen Ansatz	1) Anonym: Hoffmann and fantastic literature. In: The Athenaeum 1031 (1847). S. 811-813.	1) Gudde, Mangold, Morgan/Hohlfeld

Publikationsjahr	Übersetzte Erzählung(en)	Herausgeber/Übersetzer	Bibliographischer Nachweis	Annotationen	Kritik	Bibliographischer Nachweis
1847	James Burns: Beauties of German Literature. London 1847. Contains „Master Martin and his Workmen“			Sehr nacherzählend	John Chapman. In: Literary Gazette 29 (1847). H. 1610. S. 864f.	Morgan/Hohlfeld
1848				Zu Burns	Anonym. In: English Review 17 (1848). H. 9: S. 220f.	Morgan/Hohlfeld
1852	The Strange Child. A fairy tale. Translated from the German of E. T. A. Hoffmann. London: F. and J. Rivington 1852.		British Library [R. B.]			

Literaturverzeichnis

1. Werk- und Briefausgaben und Übersetzungen E.T.A. Hoffmann

Deutschsprachig

Günzel, Klaus (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten. Berlin 1976.

Hoffmann, E.T.A.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe mit Einleitung, Anm. und Lesarten von Carl Georg von Maassen. München/Leipzig 1908-1928.

Ders.: Nachtstücke. Klein Zachen genannt Zinnober. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820. Hrsg. Von Hartmut Steinecke und Gerhard Allroggen. Frankfurt a. M. 2009 (= DKV TB 36).

Ders.: Die Serapions-Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen. Text und Kommentar. Hrsg. von Wulf Segebrecht. Unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt a. M. 2008 (= DKV TB 28).

Ders.: Die Elixiere des Teufels. Werke 1814-1816. Hrsg. Von Hartmut Steinecke und Gerhard Allroggen. Frankfurt a. M. 2007 (= DKV TB 17).

Ders.: Fantasiestücke in Callot's Manier. Hrsg. Von Hartmut Steinecke. Unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M. 2006 (= DKV TB 14).

Ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 6: Späte Prosa. Briefe, Tagebücher und Aufzeichnungen. Juristische Schriften. Werke 1814-1822. Hrsg. von Gerhard Allroggen (u. a.). Frankfurt a. M. 2004 (= BDK 185). [= Hoffmann VI]

Ders.: E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel. Gesammelt und erläutert von Hans von Müller und Friedrich Schnapp. Hrsg. von Friedrich Schnapp. Bd. 1-3. München 1967-1969.

Englischsprachig (1820-1860)

Anonym: The Goldsmith of Paris; or; The invisible assassin. Translated from the German of E.T. Hoffman [sic.]. To which is added, Blanche of Aquitaine. A tale of the days of Charlemagne. London 1844.

Anonym: Strange Stories. Boston 1855. [nicht ganz vollständige Sammlung der „Nachtstücke“]

Anonym: Fairy Tales. Boston 1957.

Anonym: Fantastic Tales. Illustrated by Lalauze. New York 1884.

Bealby, J. T.: Weird Tales. New Translation. London/New York 1885.

- Burns, James: Beauties of German Literature. Selected from Various Authors with Short Biographical Notes. London 1847.
- Carlyle, Thomas: German Romance. Specimens of its chief authors. With biographical and critical notes. By the translator of Wilhelm Meister, and the author of the life of Schiller. In four volumes. Vol. II: Containing Tieck and Hoffmann. Edinburgh 1827.
- Carlyle Thomas: German Romance. Translations from the German. With Biographical and Critical Notes. In two volumes. Vol. II: Hoffmann. Richter. New York 1969.
- Crespigny, Caroline de: My Souvenir, or Poems. London/Heidelberg 1844.
- Ewing, Major Alexander: Serapion Brethren. London 1886-1892.
- Gillies, Robert Pierce.: The Devil's Elixir. London 1824.
- Ders.: German Tales. Selected from the Works of Hoffmann, de La Motte-Fouqué, Pichler, Kruse, and others. In three volumes. Edinburgh/London 1826.
- Hedman, J.: The English Fireside upon the Rhine. An Almanac for the Year 1829. [o. O. und o. J.].
- Holcraft, Richard: Tales of Humour and Romance. Selected from Popular German Writers and translated by Richard Holcraft. London 1826.
- Johnstone, Mrs. Christian Isobel: The Edinburgh Tales. 3 volumes. London/Edinburgh/Dublin 1846.
- Oxenford, J. and C. A Feiling: Tales from the German. Comprising specimens from the most celebrated authors. London 1844.
- Soane, George: Specimens of German Romance. Selected and Translated from Various Authors by George Soane. In three volumes. London 1826.

Französischsprachig

- E.T.A. Hoffmann: Contes fantastiques de E.T.A. Hoffmann. Traduits de l'allemand par M. Loève-Veimars, traducteur de Van der Velde et de Zschokke, et précédés d'une notice historique sur Hoffmann par Walter Scott. Bde. 1-12. Paris: Renduel 1830. [Band 1-4 erschienen im November 1829 vordatiert auf 1830].
- Ders.: Euvres complètes – Contes nocturnes de E.T.A, Hoffmann. Bd. 13-16 Paris: Renduel 1830.
- Ders.: Euvres complètes d'Hoffmann – Contes et fantaisies. Bd. 17-20. Paris: Renduel 1832/33.

Ders.: Euvres Complètes de E.T.A. Hoffmann. Traduites d'allemands par M. Théodore Toussenel et par le traducteur des romans des Veit-Wéber. Bde 5-12. Paris: Lefebvre 1830.

2. Englische Kritiken und Reszensionsorte

Anonym (one of the Reviewed): On the Present state of Literary Criticism in England. In: Fraser's Magazine for Town and Country. 21 (1840). S. 190-200.

Anonym: „The Devil's Elixiers“. In: Blackwood's Edinburgh Magazine 16 (1824). H. 7. S. 55-67.

Anonym: Gillies „German Stories“. In: Blackwood's Edinburgh Magazine. 20 (1826). H. 12. S. 844-858.

Anonyme Kritik ohne Titel zu „Das Fräulein von Scuderi“. In: The Monthly Review. Vol. II. Edinburgh 1826.

Anonyme Kritik zu einigen Phantastischen Erzählungen Hoffmanns und zu seiner Biographie. (French Literature. Recent Novelists). In: Edinburgh Review 57 (1833). H. 116. S. 330-357.

Athenaeum. London Literary and Critical Journal. In 2 Vols. Auch unter den alternativen Titeln: The Athenaeum and Literary Chronicle; oder: The Athenaeum. Journal of Literature, Science and Fine Arts. Vols. 1-36, 1836-60. Founded by James S. Buckingham, ed. by C. W. Dilke.

Blackwood's Edinburgh Magazine (ursprünglich: Edinburgh Monthly Magazine). Vols. 1-83, 1817-58. Ed. John Wilson.

Christian, Prof.: Hoffmann and Fantastic Literature. Contes nocturnes de Hoffmann. La Vie de E. T. A. Hoffmann. In: The Athenaeum. London 1947. Vol. 1031. S. 811-813

(Colburn's) New Monthly Magazine and Literary Journal. Vols. 1-118, 1821-60.

Dunlin University Magazine, a Literary and Political Journal. London. Vols. 1-80, 1833-60.

Foreign Quarterly Review. London. Vols. 1-37, 1827-46. Merged with Westminster Review. Ed. By J. G. Cochrane till 1835.

John Bull's Magazine. Ed. by Theodore Hook. London 1820-1892.

Scott, Walter: On the supernatural in fictitious composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann. In: Foreign Quarterly Review 1 (1827). S. 60-98.

The English Review, or an Abstract of English and Foreign Literature. Vols. 1-28, 1783-96. Merge with the Analytical Review in 1797. Founded by John

Murray and ed. by him till 1793; by Samuel Highly till 1795; then by John Murray jr.

The Literary Gazette and Journal of Belles-Lettres, Science etc. London. Vols. 1-39, 1817-56. Second Series, Vols. 1-4, 1858-60. Weekly. Owned by Henry Colburn, ed. By William Jerdan.

The Mirror of Literature, Amusement and Instruction. London. Vols. 1-26, 1823-35. New Series, Vols. 1-33, 1836-49. Ed. 1823-26 by T. Byerly.

The Monthly Magazine and ("or" nach 1825) British Register. London. Vols. 1-60, 1796-1825. Second Series, Vols. 1-8, 1826-34. Third Series, Vols. 1-2, 1835.

The Monthly Review, a Periodical Work, Später mit dem Zusatztitel: or Literary Journal- London. Vols. 1-181, 1749-89; Monthly Review Enlarged. Vols. 1-108, 1790-1825; Vols. 1-15, 1826-30; Vols. 1-?, 1831-44. (Vol. 165 in 1844). Ed. By Ralph Griffiths, 1749-1803; später von seinem Sohn bis ins Jahr 1825.

3. Historische Literatur

Benjamin, Walter: Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. In: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1972ff. Darin: Bd. IV2: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Hrsg. von Tillmann Rexroth. Frankfurt a. Main 1991.

Burke, Edmund: A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. Printed for R. and J Dodsley. London 1757 (erschien jedoch zunächst anonym).

Ders.: A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. With an Introductory Discourse Concerning Taste, and several other Additions. 2. Aufl. 1759, 3. Aufl. 1766, 9. Aufl. 1782.

Ders.: Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen. Übersetzt von Friedrich Bassange. Neu eingeleitet und hrsg. von Werner Strube. Hamburg 1989 (= Philosophische Bibliothek 324).

Burton, Richard: The Anatomy of Melancholy. What it is: With all the Kinds, Causes, Symptomes, Prognostickes, and Several Cures of it. In Three Maine Partitions with their several Sections, Members, and Subsections. Philosophically, Medicinally, Historically, Opened and Cut Up. 6 Bde, Hg. Von T. C. Faulkner, N. K. Kiessling und R. L. Blair. Oxford 2000. [Erstveröffentlichung Burtons im Jahr 1621]

Carlyle, Thomas: The Collected Woks of Thomas Carlyle. In Six Volumes. London: Chapman and Hall 1857-58.

De Staël, Anne Germaine: Über Deutschland. Vollständige und neu durchgesehene Fassung der deutschen Erstausgabe von 1814 in der Gemeinschaftsübersetzung von Friedrich Buchholz, Samuel Heinrich Catel

und Julius Eduard Hitzig. Hrsg. Und mit einem Nachwort versehen von Monika Bose. Mit einem Register, Anmerkungen und einer Bilddokumentation. Frankfurt a. Main 1985.

Madame La Baronne de Stael (sic!) Holstein: Upon the Proper Manner and Usefulness of Translations. In: Blackwood's Magazine 8 (1817). H. 2. S. 145-149.

De Staël-Holstein, Germaine: De l'esprit des traductions. In: Dies.: Œuvres complètes. Série I: Œuvres critiques. Teil II: „De la Littérature“ et autres essais littéraires. Sous la direction de Stéphanie Genand, Paris. 2013. S. 795ff.

Freud, Sigmund: Das Unheimliche [1919]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XII. Hrsg. von Anna Freud u.a. Frankfurt a. Main 1972. S. 227-268.

Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Band 49. I. Abtheilung. Goethes Werke. 42. Band. Zweite Abtheilung. Weimar 1907. Fotomechanischer Nachdruck der im Verlag Böhlau Nachfolger, Weimar, 1887-1919 erschienenen Weimarer Ausgabe oder Sophien-Ausgabe. München 1987. S. 86-90.

Herder, Johann Gottfried: Von der Griechischen Literatur in Deutschland. In: Sämtlicher Werke Bd. 1. Hrsg. von Bernhard Suphan. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1877. Hildesheim 1967.

Hitzig, Julius Eduard: E.T.A. Hoffmanns Leben und Nachlaß. Mit Anm. zum Text und einem Nachwort von Wolfgang Held. Frankfurt a. Main 1986. [Zuerst 1823]

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. von Otto Dann (u. a.). Bd. 8: Theoretische Schriften. Hrsg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarb. von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer. Frankfurt a. M. 1992 (= DKV 78). S. 556-676.

Schlegel, August Wilhelm: Sämtliche Werke. Hrsg. von Eduard Böcking. Bd. V: Vorlesungen über Dramatische Kunst und Literatur. Erster Theil. Hildesheim/New York 1971.

Ders.: Vorlesungen über Ästhetik I (1798-1803). Mit Kommentar und Nachwort. Hrsg. von Ernst Behler. Paderborn u. a. 1989.

Ders.: A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature. Translated by John Black and A.J.W. Morrison, London: George Bell and Sons 1815; reprinted in 1846, London: H.G. Bohn; revised edition in 1894, reprinted in 1973, New York: AMS Press and 2004, Whitefish, MT: Kessinger.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. In: Ders.: Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Hermann Fischer u. a. Berlin/New York 2002. 1. Abteilung: Schriften und Entwürfe, Band 11: Akademievorträge. Hrsg. von Martin Rössler unter Mitwirkung von Lars Emersleben. S. 67-93.

- Schnapp, Friedrich (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten. München 1974.
- Scott, Walter: Introduction. In: *The Castle of Otranto. A Gothic Story. With a Critical Introduction.* Edinburgh/London 1811. S. III-XXXVI.
- Scott, Walter: *Letters on Demonology and Witchcraft. Addressed to J. G. Lockhart, Esq.* London 1830.

4. Forschung

- Albrecht, Jörn: *Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, Kulturelle Wirkung.* Darmstadt 1998.
- Albrecht, Wolfgang: *Literaturkritik.* Stuttgart (u. a.) 2001.
- Apter, Emily: *On the Politics of Untranslatability.* New York 2013.
- Anz, Thomas (Hrsg.): *Literaturkritik. Geschichte, Theorie, Praxis.* 5. Aufl. München 2007.
- Ders. (Hrsg.): *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen.* Bd. 2: *Methoden und Theorien.* Stuttgart 2007. Darin: Simone Winko: *Textbewertung.* S. 233-266.
- Ashton, Rosemary D.: *Carlyle's Apprenticeship. His Early German Criticism and his Relationship with Goethe (1822-1832).* In: *Modern Language Review* 100 (2005). S. 153-170.
- Ball, Margaret: *Sir Walter Scott as a Critic of Literature.* New York 1907.
- Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur.* Frankfurt a. M. 2006.
- Baßler, Moritz: *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie.* Tübingen 2005 (= *Studien und Texte zur Kulturgeschichte der deutschsprachigen Literatur* 1. Hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui, Helga Meise, Gerhard Sauder und Jörg Schönert).
- Ders.: *Texte und Kontexte.* In: *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen.* Hrsg. von Thomas Anz. Bd. 1: *Gegenstände und Grundbegriffe.* Stuttgart/Weimar 2013. S. 355–370.
- Batt, Max: *The German Story in England about 1826.* In: *Modern Philology.* 5 (1907). H. 2. S. 169-176.
- Bauer, Manuel: *Schlegel und Schleiermacher. Frühromantische Kunstkritik und Hermeneutik.* Paderborn 2011 [zugl. Diss. Univ. Marburg. 2009].
- Bauer, Petra: *The Reception of E.T.A. Hoffmann in 19th Century Britain.* Kingston Upon Thames PHD-Thesis 1999.

- Beck, Andreas: *Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen. Goethe – Tieck – E.T.A. Hoffmann*. Heidelberg 2008. Zugl. Tübingen Univ. Diss. 2006.
- Bergengruen, Maximilian: *Die heitere Therapie. Persönlichkeitsspaltung und Grotteske in E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“*. In: *Das Grotteske*. Hrsg. von Martin Hedinger. Freiburg/Schweiz 2005. S. 119-142.
- Berlemann, Dominic: *Wertvolle Werke. Reputation im Literatursystem*. Bielefeld 2011. Zugl. Bochum Univ. Diss. 2009.
- Beßlich, Barbara: *Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800-1945*. Darmstadt 2007.
- Dies.: *Apokalypse 1813. E.T.A. Hoffmanns „Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden“*. In: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 11* (2003). S. 60-72.
- Boatright, Mody C.: *Scott's Theory and Practice in the Use of the Supernatural in Prose Fiction in Relation to the Chronology of the Waverly Novels*. In: *PMLA 50* (1935). H. 1. S. 235-261.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a. M. 2001 (= stw 1539).
- Ders.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Übersetzt von W. H. Fietkau. Frankfurt a. M. 1970.
- Bridgwater, Patrick: *The German Gothic Novel in Anglo-German Perspective*. Brill Academic Publishers online 2013.
- Brückner, Leslie: *Adolphe François Loève-Veimars (1799-1854): Der Übersetzer und Diplomat als interkulturelle Mittlerfigur*. Berlin 2013.
- Buck, Sabine: *Literatur als moralfreier Raum? Zur zeitgenössischen Wertungspraxis deutschsprachiger Literaturkritik*. Paderborn 2011. Zugl. Göttingen Univ. Diss. 2010.
- Byron, Glennis (Hrsg.): *The Gothic World*. London [u. a.] 2014.
- Carr, C. T.: *Carlyle's translations from German*. In: *The Modern Language Review 42* (1947). H. 2. S. 223-232.
- Carson, James P.: *The Author of Waverly and the Problem of Romantic Authorship*. In: *Approaches to Teaching Scott's Waverly Novels*. Hrsg. von Evan Gottlieb und Ian Duncan. New York 2009. S. 50-58.
- Casanova, Pascale: *Literature as a World*. In: *New Left Review 31* (2005). S. 71-90.
- Casanova, Pascale: *The World Republic of Letters*. Translated by M. B. DeBevoise. Cambridge (US)/London 2004 (Convergences. Inventories of the Present, ed. by Edward W. Said).

- Castex, Pierre-Georges: Walter Scott contre Hoffmann. Les Épisodes d'une Rivalité littéraire en France. In *Mélanges d'histoire littéraire offerts à Daniel Mornet*. Paris 1951. S. 169-176.
- Cercel, Larisa: Das Verhältnis von Eigenem und Fremden in Schleiermachers Übersetzungstheorie. In: *Das Fremde im Eigensten. Die Funktion von Übersetzungen im Prozess der deutschen Nationenbildung*. Hrsg. von Bernd Kortländer und Sikander Singh. Tübingen 2011. S. 95-111.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Kontextualität. Einführung in eine literaturwissenschaftliche Basiskategorie*. Berlin 2017.
- Culler, Jonathan: *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*. Stuttgart 2002 (= RUB 18166).
- Cusack, Andrew (Hrsg.): *Popular revenants. The German gothic and its international reception 1800-2000*. Rochester 2012.
- Day, Gary: *Literary Criticism. A New History*. Edinburgh 2008.
- Deresiewicz, William: *The Literary World System. What are you doing? I mean, right now. You're reading a book review*. Rezension zu Pascale Casanova: *The World Republic of Letters*. In: *The Nation*, January 3, 2005 Issue.
- Deterding, Klaus: *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann. Zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1991.
- Ders.: *Magie des poetischen Raums. E.T.A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild*. Heidelberg 1999 (= *Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte*, 3. Folge, Bd. 152).
- Ders.: *Hoffmanns poetischer Kosmos. E.T.A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild*. Bd. 4. Würzburg 2004.
- Eco, Umberto: *Die Grenzen der Interpretation*. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. München 2004 (= dtv30168).
- Eilert, Heide: *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*. Tübingen 1977 (= *Studien zur Deutschen Literatur* 52).
- Engel, Manfred: *E.T.A. Hoffmann und die Poetik der Frühromantik – am Beispiel von „Der Goldne Topf“*. In: *Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Bernd Auerochs. Paderborn [u. a.] 2009. S. 43-56.
- Feldges, Brigitte und Ulrich Stadler: *E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung*. Mit je einem Beitrag von Ernst Lichtenhahn und Wolfgang Nehring. München 1986.
- Gaderer, Rupert: *Phantasmagorische Experimente. Rezeption, Literarisierung und Poetik bei E.T.A. Hoffmann*. In: *„Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!“ 1790-1890*. Hrsg. von Michael Gamper. Göttingen 2010. S. 223-240.

- Gaderer, Ruprecht: Poetik der Technik: Elektrizität und Optik bei E.T.A. Hoffmann. Freiburg i. Br. 2009.
- Gödeke, Karl: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. Bd. 8: Vom Weltfrieden bis zur Französischen Revolution 1830. 2., ganz neu bearb. Auflage, fortgef. von Edmund Goetze. Berlin 1905.
- Goltz, Maren: Das Spiel mit den beiden Urdargeschichten. Das Capriccio „Prinzessin Brambilla“ und seine Bedeutung für E.T.A. Hoffmanns Verständnis von Karneval und Commedia dell'arte. In Maske und Kothurn 39 (1997/98). H. 3. S. 43-65.
- Gooden, Angelica: Madame de Staël. The Dangerous Exile. Oxford 2008.
- Grimm, Reinhold: Die Formbezeichnung „Capriccio“ in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Studien zur Trivialliteratur. Hrsg. von Heinz Otto Burger. Frankfurt a. M. 1968. S. 101-116.
- Gudde, Erwin G.: E.Th.A. Hoffmann's Reception in England. In: Journal of the Modern Language Association. 41 (1926). H. 4. S. 1005-1010.
- Hage, Volker: Kritik für Leser. Vom Schreiben über Literatur. Frankfurt a. M. 2009.
- Heine, Roland: Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E.T.A. Hoffmann. Bonn 1974.
- Henning, John: Goethe's translation of Scott's criticism of Hoffmann. In: Modern Language Review 51 (1956). S. 369-377.
- Heydebrandt, Renate von und Simone Winko: Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation. Paderborn 1996.
- Hiepko, Andreas: Der Schwindel des Karnevals. Zu E.T.A. Hoffmanns Capriccio „Prinzessin Brambilla“. In: Schwindelerfahrungen. Zur kulturhistorischen Diagnose eines vieldeutigen Symptoms. Hrsg. von Rolf-Peter Janz. Amsterdam [u. a.] 2003. S. 73-81.
- Hoffmeister, Gerhart: Deutsche und europäische Romantik. Stuttgart 1990 (= SM 170).
- Hohendahl, Uwe: The Institution of Criticism. Ithaca/London 2016.
- Horn, Eva: Die Versuchung des heiligen Serapion. Wirklichkeitsbegriff und Wahnsinn bei E.T.A. Hofmann. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 76 (2002). S. 214-228.
- Hughes, William; Punter, David und Andrew Smith (Hrsg.): The Encyclopedia of the Gothic. Chichester 2013.
- Jahraus, Oliver: Text, Kontext, Kultur. Zu einer zentralen Tendenz in den Entwicklungen in der Literaturtheorie von 1980–2000. In: *Journal of Literary Theory* 1(2007), H. 1. S. 19-45.

- Ders.: Die Kontextualität des Textes. In: *Journal of Literary Theory* 8 (2014). H. 1. S. 140-157.
- Jurt, Joseph: *Sprache, Literatur und nationale Identität: die Debatten über das Universelle und das Partikuläre in Frankreich und Deutschland*. Berlin (u. a.) 2014 (= *Mimesis* 58).
- Kaiser, Gerhard R.: E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“ als Antwort auf Goethes „Römisches Carneval“. Eine Lektüre im Lichte Baudelaires. In: *Italienbeziehungen des klassischen Weimar*. Hrsg. von Klaus Manger. Tübingen 1997. S. 215-242.
- Ders.: „impossible to subject tales of this nature to criticism“. Walter Scotts Kritik als Schlüssel zur Wirkungsgeschichte E. T. A. Hoffmanns im 19. Jahrhundert. In: *Deutsche Literatur in der Weltliteratur. Kulturnation statt politischer Nation?* Hrsg. von Franz Norbert Mennemeier und Conrad Wiedemann. Tübingen 1986. (= *Akten des internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Kontroversen, alte und neue*. Hrsg. Von Albrecht Schöne. Bd. 9). S. 35-47.
- Kaulen, Heinrich (Hrsg.): *Literaturkritik heute: Tendenzen – Tradition – Vermittlung*. Göttingen 2015.
- Klein, Ute: *Die produktive Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Frankreich*. Frankfurt a. M./Berlin 2002.
- Kremer, Detlef: *E.T.A. Hoffmann. Leben — Werk — Wirkung*. Berlin u. a. 2010.
- Ders.: *Literarischer Karneval. Grotteske Motive in E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“*. In: *E.T.A. Hoffmann. Neue Wege der Forschung*. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Darmstadt 2006.. S. 171-191.
- Krings, Marcel (Hrsg.): *Deutsch-Französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Würzburg 2007.
- Küpper, Achim: *„Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott“*. Reflexionen der Sinnkrise in Erzählungen E.T.A. Hoffmanns. Berlin 2010.
- Ders.: *Aufbruch und Sturz des heilen Textes. Ludwig Tiecks „Liebeszauber“ und E.T.A. Hoffmanns „Sandmann“: zwei „Märchen aus der neuen Zeit“*. In: *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch* 13 (2005). S. 7-28.
- Lach, Roman: *Walter Scott gegen E.T.A. Hoffmann. Warum jeder Roman ein historischer Roman ist*. In: *Neue Rundschau* 118 (2007). H.1. S. 136-158.
- Latifi, Kaltërina: *„Mit Glück“*. E.T.A. Hoffmanns Poetik. Eine Untersuchung. Frankfurt a. M. 2017 (= *Edition Text* 16).
- Lindner, Henriett: *Die Poetik des Karnevals in E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“*. In: *Junge Germanisten aus Ungarn stellen sich vor*. Hrsg. von Imre Szigeti. Frankfurt a. M. [u. a.] 2005. S. 67-82.

- Lubkoll, Christine: E.-T.-A.-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart 2015.
- Lüthi, Max: Märchen. 10. Aufl. Berlin/Weimar 2004 (= SM 16).
- Lützel, Paul Michael: Publizistische Germanistik. Berlin 2015.
- Mangold, Hartmut: „Proper culture might have done great things“. E.T.A. Hoffmann in der Kritik seiner britischen Zeitgenossen. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 1 (1992/1993). S. 159-166.
- Maxwell, Richard: Scott in France. In: The Reception of Sir Walter Scott in Europe. Hrsg. von Murray Pittock. London 2006. S. 11-30.
- Michel, Sascha (Hrsg.): Texte zur Theorie der Literaturkritik. Stuttgart 2008 (= RUB 18549).
- Momberger, Manfred: Sonne und Punsch. Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann. München 1986.
- Morgan, Bayard Quincy: A Critical Bibliography of German Literature in English Translation (1481-1927). Stanford University (CA)/London 1938.
- Morgan, Bayard Quincy und A. R. Hohlfield (Hrsg.): German Literature in British Magazines 1750-1860. By Walter Roloff for 1750-1810, Morton E. Mix for 1811-1835, and Martha Nicolai for 1836-1860. Madison, Wisconsin 1949.
- Morgan, Peter F.: Scott as Critic. In: Studies in Scottish Literature 7 (1970). S. 90-101.
- Murnane, Barry: Romantische Doppelgänger. Hoffmann, Scott und die Konstituierung der phantastischen Literatur in Großbritannien, Frankreich und Deutschland im 19. Jahrhundert. In: Praxis und Diskurs der romantischen Literatur 1800-1900. Hrsg. von Norman Kasper und Jochen Strobel. Paderborn 2016. S. 117-139.
- Neuhaus, Stefan: Literaturvermittlung. Konstanz 2009.
- Neumann, Gerhard: Glissando und Defiguration. E.T.A. Hoffmanns Capriccio „Prinzessin Brambilla“ als Wahrnehmungsexperiment. In: Manier, Manieren, Manierismen. Hrsg. von Erika Greber. Tübingen 2003. S. 63-94... ?
- Ders.: E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“ als Entwurf einer „Wissenspoetik“. In: Wissenschaft Theater Literatur. Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800. Hrsg. von Gabriele Brandstetter. Würzburg 2004. S. 15-47.
- Ders.: Entstellungskunst. Zur Herstellung von Individualität in E.T.A. Hoffmanns Capriccio „Prinzessin Brambilla“. In: Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung. Hrsg. von Atsuko Onuki. München 2006. S. 17-44.

- Nickel, Almut Constanze: Das literarische Nachtstück. Studien zu einer vernachlässigten Gattung. Frankfurt a. M. 2010 (= Studien zur neueren Literatur 14).
- Oesterle, Günter: Arabeske, Schrift und Peosie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen „Der goldne Topf“. In: E.T.A. Hoffmann. Neue Wege der Forschung. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Darmstadt 2006. S. 60-96.
- Olbrich, Andreas: Das literarische Werk E.T.A. Hoffmanns in der zeitgenössischen Kritik. Fallstudien anhand zentraler Elemente der Rezeption. Paderborn, Univ., Diss. 2008.
- Pelagia, Goulimari: Literary Criticism and Theory. From Plato to Postcolonialism. London (u.a.) 2015.
- Pierce, Frederick E.: Scott and Hoffmann. In: Modern Language Notes 45 (1930). H. 7. S. 457-460.
- Pöge-Alder, Kathrin: Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen. Tübingen 2007.
- Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die Schwarze Romantik. München 1963.
- Punter, David (Hrsg.): A new Companion to the Gothic. Chichester [u. a.] 2012.
- Reher, Stephan: Erzählen in Callots Manier. Köln/Weimar/Wien 1997.
- Reich-Ranicki, Marcel: Über Literaturkritik. Stuttgart (u. a.) 2002.
- Robertson, Fiona: Romancing and Romanticism. In: The Edinburgh Companion to Sir Walter Scott. Hrsg. Von Fiona Robertson. Edinburgh 2012.
- Dies.: Legitimate Histories. Scott, Gothic and the Authorities of Fiction. Oxford 1994.
- Rölleke, Heinz: Grimms Märchen und ihre Quellen. Die literarischen Vorlagen der Grimmschen Märchen. Trier 1998.
- Sage, Victor: Scott, Hoffmann and the persistence of the gothic. In: Popular revenants. The German gothic and its international reception 1800-2000. Hrsg. Von Andrew Cusack. Rochester 2012. S. 76-86.
- Said, Edward. W.: Die Welt, der Text und der Kritiker. Aus dem Englischen von Brigitte Flickinger. Frankfurt a. M. 1997. [Die amerikanische Originalausgabe trägt den Titel: The World, the Text and the Critic. Cambridge (Massachussetts) 1983.]
- Sanders, Ella Frances: Lost in Translation. An Illustrated Compendium of Untranslatable Words from around the World. New York 2016.
- Saße, Günter: Die Karnevalisierung der Wirklichkeit. Vom „chronischen Dualismus“ zur „Duplizität des irdischen Seins“ in Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“. In: E.T.A.-Hoffmann-Jahrbuch 9 (2001). S. 55-69.

- Saul, Nicholas (Hrsg.): Literarische Wertung und Kanonbildung. Würzburg 2007.
- Schmidt, Olaf Jürgen: „Callots fantastisch karikierte Blätter“. Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A Hoffmanns. Berlin 2003.
- Ders.: „Die Wundernadel des Meisters“. Zum Bild-Text-Verhältnis in E.T.A. Hoffmanns Capriccio „Prinzessin Brambilla“. In: E.T.A.-Hoffmann-Jahrbuch 7 (1999). S. 50-62.
- Schmidt, Ricarda: Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann. Göttingen 2006.
- Schneider, Jost: Einführung in die moderne Literaturwissenschaft. Bielefeld 2000.
- Segebrecht, Wulf: Hoffmann und die englische Literatur. In: Ders.: Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk, und Wirkung E.T.A. Hoffmanns. Frankfurt a. M. 1996 (= Helicon. Beiträge zur deutschen Literatur Bd. 20). S. 183-201.
- Ders: E.T.A. Hoffmann and English Literature. In: Deutsche Romantik and English Romanticism. Papers from the University of Houston. Third Symposium on Literature and the Arts: „English and German Romanticism. Cross-Currents and Controversy. Hrsg. von Theodore G. Gish und Sandra G. Frieden. München 1984 (= Houston German Studies 5). S. 52-66.
- Ders.: Krankheit und Gesellschaft. Zu E.T.A. Hoffmanns Rezeption der Bamberger Medizin. In: Ders.: Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E.T.A. Hoffmanns. Frankfurt a. M. [u. a.] 1996. S. 61-90.
- Ders.: Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns. Stuttgart 1967.
- Solovieff, Georges (Hrsg.): Madame de Staël. Kein Herz, das mehr geliebt hat. Eine Biographie in Briefen. Frankfurt a. M. 1986.
- Steigerwald, Jörn: Die fantastische Bildlichkeit der Stadt. Zur Begründung der literarischen Fantastik im Werk E.T.A. Hoffmanns. Würzburg 2001.
- Steinecke, Hartmut: Britisch-deutsche Romanlektüren im frühen neunzehnten Jahrhundert. Hoffmann und Scott zum Beispiel. In: The Novel in Anglo-German Context. Cultural Cross-Currents and Affinities. Papers from the Conference held at the University of Leeds from 15 to 17 September 1997. Hrsg. von Susanne Strak. Amsterdam u. a. 2000. S. 103-116.
- Ders.: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart 1997 (= RUB17605).
- Ders.: E.T.A. Hoffmann und Walter Scott, die „Coryphäen der jetzigen Romandichter“. Romanmodelle um 1820.. In: „In Spuren gehen...“. Festschrift für Helmut Koopmann. Hrsg. von Andrea Bartl u. a. Tübingen 1998. S. 193-209.

- Ders.: E.T.A. Hoffmanns Romanwerk in europäischer Perspektive. In: E.T.A. Hoffmann. Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 1 (1992/1993). S. 21-35.
- Stockley, Violet A.: German Literature as Known in England (1750-1830). London 1929.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen 1977.
- Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Aus dem Französischen übersetzt von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur. München 1972.
- Wellek, René: Geschichte der Literaturkritik. Bd. 1-4. Darmstadt 1959/1977/1977/1990.
- Wellek, René: Kant in England (1793-1838). Princeton (CA) 1931.
- Winko, Simone: Textbewertung. In: Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen. Hrsg. von Thomas Anz. Bd. 2: Methoden und Theorien. Stuttgart/Weimar 2007. S. 233-266.
- Wright, Angela: Britain, France and the Gothic. Cambridge [u. a.] 2013.
- Zimmermann, Hans Dieter: „Der junge Mann leidet an chronischem Dualismus“: Zu E.T.A. Hoffmann Capriccio „Prinzessin Brambilla“. In: E.T.A. Hoffmann. Sonderband Edition Text+Kritik. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1992. S. 97-111.
- Zipfel, Frank: [Rez] Pascale Casanova: La République mondiale des Lettres. Paris 1999. In: KulturPoetik 3(2003). H.2. S. 286-296.
- Zylstra, Henry: E.T.A. Hoffmann in England and America. Harvard Univ. Diss. 1940.

5. Internetquellen

<http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/home.html>

<http://www.electricscotland.com/history/nation/johnstone2.htm>

<http://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/>

6. Nachschlagewerke

Allgemeine Deutsche Biographie – Bände, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und der Bayerischen Staatsbibliothek, Version Juni 2015:
http://www.ndb.badw.de/adb_baende.htm

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden.
Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971.

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3 Bde. 3., neubearb. Aufl. Hrsg.
von Harald Fricke, Jan-Dirk Müller u. Klaus Weimar. Berlin [u. a.] 1997-
2003.

CV aus Gründen des Schutzes personenbezogener Daten entfernt.

Versicherung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorgelegte Dissertation mit dem Titel

E.T.A. Hoffmann in England. Probleme der Praxis und Theorie interkultureller Literaturrezeption im 19. Jahrhundert

selbst und ohne fremde Hilfe verfasst, nicht andere als die in ihr angegebenen Quellen oder Hilfsmittel benutzt (einschließlich des World Wide Web und anderen elektronischen Text- und Datensammlungen), alle vollständig oder sinngemäß übernommenen Zitate als solche gekennzeichnet sowie die Dissertation in der vorliegenden oder einer ähnlichen Form noch keiner anderen in- oder ausländischen Hochschule anlässlich eines Promotionsgesuches oder zu anderen Prüfungszwecken eingereicht habe.

Raphaela Braun