

KALTËRINA LATIFI

P E R S P E K T I  
V I S C H E A M B I  
G U I T Ä T E N

E.T.A. HOFFMANN, POETOLOGISCH GELESEN

Kaltërina Latifi

**Perspektivische Ambiguitäten**  
E.T.A. Hoffmann, poetologisch gelesen

**ROMBACH WISSENSCHAFT**

Kaltërina Latifi

# Perspektivische Ambiguitäten

E.T.A. Hoffmann, poetologisch gelesen

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

ISBN 978-3-96821-789-5 (Print)

ISBN 978-3-96821-790-1 (ePDF)



Onlineversion  
Nomos eLibrary

1. Auflage 2021

© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2021. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

## Inhalt

Einleitende Perspektivierungen	9
I. POETOLOGISCHE ANNÄHERUNG(EN)	23
II. E.T.A. HOFFMANN, POETOLOGISCH GELESEN	51
<i>Ritter Gluck</i> : orientiert, oder vom Ende her zurück in den Anfang	53
Komponierte Perspektiven? Der schwebende Fall des Kapellmeisters Johannes Kreisler	81
Perspektivisches Ineinander-Heraustreten im ersten Fantasiestück <i>Jacques Callot</i>	105
Seitwärts schauen. Wie uns der <i>Sandmann</i> zu (ent)täuschen weiß	127
»nicht As sondern Gis«. Perspektivische Ambiguitäten im (Erstdruck des) <i>Rat Krespel</i>	149
Oben wie unten. Verwechselte Perspektiven im <i>Schreiben an     den Herausgeber</i>	167
Panoramatische Verwinklungen am <i>Eckfenster</i>	187
III. POETISCH INSZENIERTE POETOLOGIE	227
Bibliographie	245
Nachweise	258

## Einleitende Perspektivierungen

Denkt man an E.T.A. Hoffmann, dann sehen nicht wenige erst einmal Gespenster. Man hält ihn oft genug noch immer eher für einen gehobenen Unterhaltungsliteraten und romantischen Phantasten, verfehlt damit aber sein virtuoses Sprachkünstlertum und den Sinnkern seines ›Fantasierens‹. Denn dieses Imaginieren führte auf intensivere Weise weiter, was seit Kant als »Einbildungskraft« wertsetzende Bedeutung im ästhetischen Urteil hatte.

Was nun hat es mit diesem sprachkünstlerischen Virtuositentum Hoffmanns auf sich? Zunächst einmal ist zu konstatieren, dass er sich der Figur des Scheinvirtuosen oder wahnhaft scheiternden Künstlers auffallend häufig angenommen hat, was zumindest einer kritischen Relativierung der aus dem Sturm und Drang, aber auch der kantischen Ästhetik überkommenen Auffassung vom Künstler als einem ›Genie‹ gleichkommt. Das Besondere dieses Relativierens besteht nun bei Hoffmann in seiner dezidiert perspektivischen Erzählweise. Man greift schwerlich zu hoch, wenn man behauptet, dass es Hoffmann zu einer Meisterschaft im Perspektivieren des Erzählens gebracht hat. Gerade darin aber erweist er sich als ein Kritiker eines bloß identifikatorischen Erzählens und Vorläufer einer ›modernen‹ Konzeption von Prosafiktionen. Man kann sogar so weit gehen, in Hoffmann einen Autor zu sehen, der das Fiktive durch gezielt eingesetzte Zweideutigkeiten und panoramatisch gefügte Perspektiven zu erzeugen und zum Schillern zu bringen verstand. Wesentlich ist dabei, wie zu zeigen sein wird, die Art seines Umgangs mit Sprache, Sprachzeichen und syntaktischen Strukturen.

Im Laufe dieser Studie werden wir verschiedentlich Beispielen begegnen, die belegen, dass Hoffmann bestimmte Begriffe oder konzeptionelle Vorstellungen zu tragenden Elementen seiner Fiktionen im poetologischen Sinn *machte*. Er billigte solchen Begriffen, wie etwa Schauen oder Anschauen, auch eine sinnliche Signalfunktion zu. Damit setzte er sich – ob wissentlich oder nicht – von Kants These ab, die in der Geschmacksästhetik der Zeit weiter präsent war, nach der einzelne Begriffe im Kunstwerk nicht dominant sein dürfen. Bei Hoffmann kann gerade der einzelne Begriff sinnlich aufgeladen sein und entsprechend evokativ wirken.

Perspektiven sind eine Frage des Standorts, des gewählten oder gewonnenen Standpunkts. Häufige Perspektivwechsel können auf Wankelmut des Beobachters deuten oder auf Variabilität in der Interessenlage, auf den

## Einleitende Perspektivierungen

Wunsch, möglichst viele optische Facetten zu erproben und das Bedürfnis nach Veränderung der Sichtweise. Perspektivierungen garantieren aber in jedem Fall eines: anti-dogmatisches Verhalten. Wenn dazu noch das Herausarbeiten und Bevorzugen von zweideutigen Bedeutungen im Erzählerischen hinzukommt, manifestiert sich darin ein polyvalentes ästhetisches Verfahren.

Zweideutigkeit und Perspektivität erbringen einen sinnlichen wie intellektuellen Mehrwert, den Hoffmann erzähltechnisch einzusetzen verstand – und das im Bewusstsein, dass sich daraus künstlerischer Gewinn ziehen lasse. Dass sich eine Auffächerung von Perspektiven durch (multiple) Persönlichkeits(auf)spaltungen ergeben kann wie bei Johannes Kreisler, versteht sich, so gesehen, als ein extremes Beispiel für existentiellen Perspektivismus.

Ein besonderer Standort und regelrechter Topos in Hoffmanns literarischem Schaffen ist der Winkel und damit – im übertragenen Sinn – auch das Verwinkelte in der Perspektivik. Vom Winkeladvokaten, der durch juristische Winkelzüge seinem Namen zweifelhafte Ehre machte – sie waren dem Juristen Hoffmann nur zu vertraut –, bis zum satirisch ausgeleuchteten Krähwinkel kleinbürgerlicher Verhältnisse in der Biedermeierzeit<sup>1</sup> reichte das Spektrum, das Hoffmann auf konkrete und symbolische Weise sich erzählend zu Nutze machte. Mit Blick auf die im Rahmen dieser Untersuchungen ausführlich zu behandelnde Erzählung *Des Veters Eckfenster* ließe sich geradezu von einer erzählten Geometrie des Winkelhaften sprechen, die Hoffmann in perspektivierender Absicht einsetzte. Die ›Modernität‹ dieses Verfahrens steht außer Zweifel und ließe sich – an anderer Stelle – durch einen Vergleich mit Gottfried Benns prismatischem Darstellungsverfahren in der *Rönne*-Prosa und im *Radardenker* bis ins Einzelne aufzeigen. In eine verwandte Richtung geht, was der intensive Hoffmann-Leser Thomas Mann an Anton Tschechows Erzählkunst hervorhebt, wenn er eine von dessen Erzählfiguren mit den Worten zitiert: »Man müßte das Leben wie durch ein Prisma betrachten, will sagen, man müßte es in Bre-

---

1 Vgl. etwa Gerd Brinkhaus (Hg.): Ein Spaziergang durch Krähwinkel nebst einigen Briefen aus demselben. Von dem quieszierenden Runkel-Rüben-Commissions-Assessor Sperling, Tübingen 1995. Verfasser der Briefe war der Münsteraner Jurist und Literat Friedrich Arnold Steinmann (1801–1875), eine geradezu hoffmanneke Erscheinung, der sich vor allem durch Fälschungen von Texten Heinrich Heines hervorgetan hatte.

## Einleitende Perspektivierungen

chungen sehen, in seine einfachen Elemente aufteilen, und jedes dieser Elemente müßte man einzeln studieren.«<sup>2</sup>

Aussichten dieser Art wollen die hier vorgestellten Einsichten in Hoffmanns erzählerische Verfahrensweise vorbereiten helfen. Denn mein Blick auf dessen erzählte Poetologie bietet nicht nur genaue Strukturanalysen, sondern eröffnet durch sie seinerseits Perspektiven, die auf unverhoffte Weise Hoffmann als Urheber moderner Erzählverfahren aus dem Geist *seiner* Romantik erkennen lassen.

Im Wissen um Form bewährt sich das Kunstwerk, das literarische zumal; denn ihm wohnt Reflexion inne, ob ausdrücklich oder latent. In Abwandlung eines bedeutenden Wortes ließe sich sagen: gewußte Form, die literarisierend sich verwirklicht. Diese Studie unternimmt den Versuch, exemplarische Texte von E.T.A. Hoffmann poetologisch zu lesen. Diese Analysen stellen sich dem Problem des darin erkennbaren sprachliterarischen Formwissens. In mikrostilistischen Untersuchungen verfolgt sie eine analytische Sprachästhetik, die ein zentrales Phänomen bei Hoffmann – ich bezeichne es als perspektivische Ambiguität – an Fallbeispielen aufgreift und in den Zusammenhang einer poetologischen Lektüre einzelner Werke stellt. Dabei soll vorgeführt werden, was es prinzipiell bedeutet, Werke eines Autors poetologisch zu untersuchen, der selbst keine ästhetische oder erzähltheoretische Abhandlung verfasst, sondern Theorie als Teil seines Erzählens gleichzeitig generiert und umgesetzt hat.

Wenn hier vom literarischen Kunstwerk die Rede ist, dann geschieht dies durchaus im Nachklang zu Roman Ingardens grundlegender Arbeit gleichen Titels (1931), die von einer Schichtenstruktur des poetischen Werkes ausging und diese in Form einer analytischen Phänomenologie aufgezeigt hat.<sup>3</sup> Meine Studie zu Hoffmann ergab sich ihrerseits aus einer Art Schichtungsprozess, führt sie doch meine erste, editionsphilologisch ausgerichtete Untersuchung »*Mit Glück*«: *E.T.A. Hoffmanns Poetik* (2017) weiter; eine Weiterführung, die zudem eine Synthese mit seither von mir zur Diskussion gestellten Einzeluntersuchungen bietet. Sinn dieser Weiterführung meines früheren Ansatzes war es, spezifische Formen des Hoffmann'schen Erzählens schärfer zu fassen, wobei hier »Form« als etwas

---

2 Thomas Mann: Reden und Aufsätze 1. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 9, Frankfurt am Main 1990, S. 855 (»Versuch über Tschechow«).

3 Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft, Halle 1931.

## Einleitende Perspektivierungen

sprachlich Konkretisierbares und damit Greif- und Begreifbares sowie als etwas sich selbst Begreifendes gilt.<sup>4</sup>

Wenn im Folgenden wiederholt von ›Struktur‹ die Rede sein wird, dann nicht um ein weitgehend bedeutungsentleertes Wort weiter zu strapazieren, sondern um zu betonen, dass es im Falle von E.T.A. Hoffmann einen konkreten, der ursprünglichen Wortbedeutungen von Struktur verpflichteten Sinn hat (von *struere*, schichten) und stets auf den erzählten Sprachbau bezogen ist.<sup>5</sup>

Um zu verstehen, welche übertragene Bedeutung ein Erzählzusammenhang hat, gilt es, sich zunächst auf die wörtliche Bedeutung des Geschriebenen – oder wie bei Hoffmann so oft: eines Geschriebenen, dem man das Erzählt-Gesprochene anmerken soll – zu beziehen und diese zu klären. Um eben diese sprachliche Feinstruktur bemüht sich die vorliegende mikrostilistische Untersuchung daher besonders. Aus diesem Hauptcharakteristikum Hoffmann'schen Erzählens, nennen wir es eine verschriftlichte Mündlichkeit – darin wird ihn, was häufig übersehen wird, Fontane mit seinen sprichwörtlichen ›Causerien‹ beerben – ergibt sich das Verfahren wiederholter Perspektivenwechsel, wie es ja bekanntlich oralem Erzählen eignet.

Was hat es mit dem Begriff der Struktur auf sich? Damit ist zunächst die grobe Gesamtgestalt des literarischen Textes gemeint, die Anordnung der Teile, ihre spezifische Zusammenführung. In welcher Gestalt tritt uns das jeweilige Erzählwerk entgegen? Wie ist es geformt? Neben der allgemeineren Struktur sehen wir uns beim Lesen auch mit einer Kleinststruktur konfrontiert, einer Struktur, die sich in den Einzelheiten, den separaten Abschnitten, in der lokalen Syntax formt und so das Gesamtbild ›Text‹ definiert, wobei es so weit gehen kann, dass sich die Gesamtstruktur eines Textes in dessen Teilen, das heißt im Kleinen, gespiegelt sieht oder – je nach Perspektive – das Einzelne strukturell auf die ganzheitliche Gestalt vorverweist, indem es die Struktur des Textgebildes bereits aufzeigt, nur eben in einem kleineren Maßstab.<sup>6</sup> Hoffmann hat in seinem ersten Fanta-

---

4 Vgl. David F. Wellbery: Selbstbezüglichkeit und Ursprünglichkeit der Form, in: Markus Klammer, Malinka Maskarinec, Rahel Villinger, Ralph Ubl (Hg.): Formbildung und Formbegriff. Das Formdenken der Moderne, Paderborn, Leiden 2019, S. 181–200, bes. S. 188.

5 Vgl. zur Kritik am Strukturbegriff Karlfried Gründer: Hermeneutik und Wissenschaftstheorie, in: ders.: Reflexion der Kontinuitäten. Zum Geschichtsdenken der letzten Jahrzehnte, Göttingen 1982, S. 74–87, hier: S. 86.

6 Bestes Beispiel hierfür findet sich im *Sandmann*. Siehe in diesem Buch S. 134.

## Einleitende Perspektivierungen

siestück *Jacques Callot* einen gewollt paradoxen Strukturbegriff geprägt, das ›Ineinander-Heraustreten‹;<sup>7</sup> vereinfacht übersetzt meint das: (Neu-)Produktion durch Vermischung, Austritt durch Eintritt, Erscheinen oder Entstehen durch Auflösung. Dieses Ineinander-Heraus betrifft nicht nur die sprachliche Ebene, das Ineinandergreifen von sprachlinguistischen Aspekten und autorenspezifischen Charakteristika, wie etwa der Syntax, Wortwahl, Wortbildung und Interpunktion, woraus sich zuletzt das gesamte Sprachkonstrukt ergibt, sondern auch das Ineinander von Stoff und Form, von ›Was erzählt wird‹ und ›Wie erzählt wird‹. Aus diesem sonderbaren Ineinander tritt etwas Neuartiges heraus, das ich als literarische Mitteilung bezeichne. Diese ist nicht unmittelbar fassbar. Es bedarf eines strukturellen Kunstgriffs, um sie zu generieren und erscheinen zu lassen.

In der Hoffmann-Forschung hat man das *Was* zur Genüge abgehandelt, dabei aber das *Wie* vermehrt aus den Augen verloren. Mich interessiert indes vorwiegend die Frage nach Hoffmanns Sprache: Wie setzt der Autor (seine) Sprache ein, um Geschichten zu erzählen, die uns nun seit über mehr als zweihundert Jahren in den Bann ziehen? Und welchen Anteil hat die Sprache an unserer Faszination für die Hoffmann'schen Narrative? Im Zentrum dieser Studie steht also das *Wie* – freilich immer im Verhältnis zum *Was*, denn erst in der Verstrickung, im *Ineinander*, treten beide lebendig *heraus* (hervor).

Auch wenn hier nicht primär die ›Modernität‹ Hoffmanns zu untersuchen ist, so lässt sich nicht übersehen, dass seine Art der Sprachbehandlung und Erzählweisen zentrale Aspekte der modernistischen Ästhetik vorgeformt hat; und das gilt auch für das soeben besagte Strukturprinzip ›Ineinander-Heraustreten‹. Wenn wir Hoffmanns hohe Musikalität bedenken, dann mag es weniger überraschen, dieses Prinzip in Aussagen des Komponisten Wolfgang Rihm wiederzufinden, besonders in seiner These, dass im ›Ineinander‹ Neues entstehe, wenn Klangmaterial dadurch als ein Anderes wieder aus diesem Ineinander austritt.<sup>8</sup>

Hoffmanns poetische Verfahrensweise zeigt sich am deutlichsten im Filigran seiner semantisch-grammatischen Struktur und in seinem Arbeiten

---

7 Vgl. in diesem Buch S. 116f.

8 Zit. nach: Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Etwas Neues entsteht im Ineinander. Wolfgang Rihm als Liedkomponist. Die Gedichtvertonungen, Freiburg i.Br. u.a. 2012. Rihm versteht dies nicht als eine festgefügte Struktur, sondern als einen Ausdruck kompositorischer Freiheit und eine mögliche Beschreibungsform des künstlerischen Schaffensprozesses (in: Wolfgang Rihm: Musikalische Freiheit, in: ebd., S. 13–29, hier: S. 14).

## Einleitende Perspektivierungen

mit dem sprachlich Unverhofften. Eben diesen Aspekten widmet sich die vorliegende Studie. Mein Ansatz begreift sich dabei als Beitrag zu einem sprachlichen Essentialismus im Bereich der literarischen Ästhetik. Die Konzentration liegt auf sprachlichen Phänomenen, auf der Art und Weise, wie sich etwas *mit* und *durch* Sprache ereignet – und zwar im wahrsten Sinne des Wortes: etwas wird sichtbar, zeigt sich. Um den poetischen Horizont dessen aufzuzeigen, was dieses Essentiale im sprachlichen Sich-Ereignen bedeuten kann, genüge hier ein kontextualisierender Verweis auf eine bezeichnende Sequenz in der zweiten Fassung von Hölderlins Hymne *Mnemosyne*: »Lang ist | Die Zeit, es ereignet sich aber | Das Wahre«<sup>9</sup> – es ereignet sich eben als poetisches Ereignis im sprachkünstlerischen Vollzug.

Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen: Es geht mir nicht darum, wie Hoffmanns Protagonisten *sprechen* und was das über ihren jeweiligen Charakter aussagen könnte (als wären sie reale Wesen), sondern darum: wie der Text spricht. Literatur *ist* Sprache, und was sich in einem literarischen Text zuträgt, ist sprachlicher Natur; alles ereignet sich *in* der Sprache.

Die in dieser Studie eingenommene Perspektive ist somit mikrostilistischer, lingualpoetischer, ja syntaxanalytischer Art. Man könnte auch von einer texturanalytischen Methodik sprechen, die sich nicht scheut, einzelne Satzteile herauszugreifen und sie in ihren Einzelheiten zu durchleuchten. Dabei ist Hoffmann – oder sind seine Texte – wortsinn-genau zu nehmen und das Augenmerk auf seine subtile Spracharbeit zu richten. Sinn dieser poetologischen Lektüre ist das Freilegen von Hoffmanns Sprachkunst. Daher besteht mein eigenes Verfahren in einer kommentierenden Segmentierung der Satzteile und Untersuchung von Wortbedeutungen, die oftmals einen Signalwert für die Erzählstruktur haben. Dabei geht es weniger um Sprechakte im Sinne Austins, sondern um Schreib- und Erzählakte. Die damit verbundene These lautet – und die nachfolgenden Einzelstudien gelten ihrem Nachweis: zum poetologischen Verfahren Hoffmanns gehört wesentlich ein narrativer Akt, der mit der wörtlichen und übertragenen Wortbedeutung spielt. Daraus ergibt sich eine bedeutende Komponente seiner perspektivierenden Verfahrensweise. Das Zweideutige versteht sich so stets als etwas Doppelt-Deutbares.

---

9 Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe, 3 Bde., hg. von Jochen Schmidt, Bd.1: Gedichte, Frankfurt am Main 1992, S. 1033.

## Einleitende Perspektivierungen

Wenn ich hier von einer lingualpoetischen und syntaxanalytischen Methodik spreche, mag der Eindruck entstehen, es handle sich um eine rein linguistische Studie. Ist sie das? Wenn wir Linguistik im ursprünglichen Wortsinn verstehen als eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit *lingua* – so ist dieser Arbeit ein grundlegend linguistischer Ansatz einverleibt, der sich für die jeweilige Text-Sprache interessiert und die sprachlichen Bewegungen analytisch aufnimmt – und damit unterwegs zu einer poetologischen Lingualästhetik ist. Hierbei ist von einfachen Spracheinheiten wie Prä- und Suffixen auszugehen sowie von intrikaten, in- und miteinander verstrickten Hypotaxen und übergreifenden Satzstrukturen: denn diese sprachmaterielle Seite des Textes, also das, was sich ›linguistisch‹ in der Sprache ereignet, *ist* das Erzählte: nur in einer umgekehrten Form. Was auf der Sprachebene geschieht, reflektiert (sprachlich) auf das sich auf der Erzählebene Ereignende.

Auffallend häufig weisen Texte E.T.A. Hoffmanns triadische Strukturen auf; eine erste, eine zweite und eine letzte Einheit (im Großen wie im Kleinen), die nicht summarisch aufeinander folgen und sich entsprechend linear aufeinander beziehen, sondern *ineinander-heraustretend* sich herausbilden und in einem synthetischen Miteinander das Werk bilden. War Hoffmann also ein Dialektiker? In gewisser Weise ja. Sein strukturbildendes Vorgehen weist immer wieder dialektische Züge auf, indem es sich einer Dreierstruktur bedient, um auf diese Weise in der textuellen Entwicklung mittels gezielt eingebauter Brüche oder Schnittstellen die literarische Mitteilung aufscheinen zu lassen.<sup>10</sup> Denn es bedarf des (dialektischen) Bruchs, damit sich das, was sich entwickelt, in seinem Fortgang *neu* gestalten kann.<sup>11</sup> Brüche in der Sprache, ob syntaktischer Art oder in Form von perspektivischen Verwinklungen, strukturellen Verschiebungen oder thematischen Verrenkungen – sie sind nicht nur Mittel zum Zweck, um eine bestimmte Wirkung auf unser Lesen zu erzielen; sie sind vielmehr essentieller Bestandteil der poet(olog)ischen Programmatik Hoffmanns. Seine literarischen Texte thematisieren diese Brüche nicht nur, sondern stellen sie kontinuierlich dar, weil auf diese Weise, kommt der

---

10 Etwa ganz explizit im *Sandmann* oder im Erstdruck des *Rat Krespel*. Vgl. zudem in diesem Buch S. 235f.

11 Es muss sich »eine neue Gestalt« geben. Siehe Hans Friedrich Fulda: Die Entwicklung des Begriffs in Hegels Rechtsphilosophie, in: Emil Angehrn (Hg.): Dialektischer Negativismus. Michael Theunissen zum 60. Geburtstag, Frankfurt am Main 1992, S. 304–322, hier S. 312.

## Einleitende Perspektivierungen

textuelle Fortgang nicht ohne konsequente Rupturen aus, erst Reflexion freigesetzt wird.

Wer sich aber auf die Sprachbewegung der Hoffmann'schen Texte einlässt, bemerkt rasch, dass die zunächst triadische Struktur in sich selbst *vielschichtig* ist. Mannigfache Vor- und Rückverweise entstehen, ja gespiegelte Wiederholungen, wenn auf der Erzählebene beispielsweise ein Stillstand beschrieben wird, der auf der Formebene in einer sprachlichen Dynamik daherkommt. Hinzu kommt das (selbst-)reflexive Wechselverhältnis zwischen Stoff<sup>12</sup> und Form, das sich im Verlauf der Lektüre unauflösbar potenziert, man könnte ganz im Sinn der frühromantischen Maxime von einer nie endenden Reflexion sprechen – zumindest solange die Textmaschine ›läuft‹.

Nun mag man sich fragen, ob E.T.A. Hoffmann tatsächlich jedes Satzzeichen und jede Satzstruktur, aus der wir während einer mikrostilistischen Analyse Bedeutung destillieren (wollen), willentlich generiert hat. Man könnte behaupten: Wer sich auf sprachliche Phänomene konzentriert, unterstellt, dass der Autor seinen Text bis ins kleinste Detail berechnet hat, als handle es sich dabei um eine mathematische Aufgabe, als wäre Literatur (nur) Kalkül.<sup>13</sup> Zunächst sei hervorgehoben, dass es letztendlich tatsächlich keine Rolle spielt, ob unser Autor dieses oder jenes intendierte. Was wissen wir schon von seiner Intention? Was (uns) interessiert, ist der Text, wie er überliefert ist und nun vor unseren Augen liegt.<sup>14</sup> Dann gilt es zudem einzusehen, dass Hoffmann sehr wohl ein kalkulierender Literat war, was sein ingenieures Talent nicht schmälern, sondern vielmehr seinen modernistischen Ansatz akzentuieren soll.

Wie formbewusst Hoffmann im Verfassen seiner Texte war, ist bereits im Entstehungszusammenhang eines seiner frühen – nicht überlieferten – literarischen Erzeugnisse, einem Roman namens *Cornaro*, zu erkennen. Weil er wusste, dass eine spezifische strukturbildende Anordnung der Teile einen gewissen Effekt auf den Leser haben würde, versuchte Hoffmann seinen Roman entsprechend aufzubauen. Der erste Teil beginnt mit viel ›Lärm‹, der »nicht ohne Ursache« sei, so Hoffmann. Die Ursache will er

---

12 Mit »Stoff« ist im Folgenden immer der sogenannte Plot gemeint, das Erzählte, das Narrativ.

13 Zur Frage, wie viel Kalkül in der Literatur steckt, siehe meinen Aufsatz: Poetoscience oder zum Problem technoorganischer Metaphorisierung, in: Sprache im technischen Zeitalter 58 (2020), S. 396–412.

14 Deswegen ist textkritische Grundlagenarbeit entscheidend.

## Einleitende Perspektivierungen

erst im »2t Theil« nachreichen, dort »erklärt's sich« dann. Indem die logische Folge von Ursache und Wirkung vertauscht, ja quasi auf den Kopf gestellt wird, entsteht eine strukturelle Inversion, die wiederum eine reflexive Bewegung erzeugt, aus der heraus etwas Neues entsteht, das nicht materialiter gefasst werden kann; es steht nicht ausdrücklich da, sondern *ereignet* sich im Übergang vom ersten zum zweiten Teil (und in potenziierter Form: vice versa). Der Autor will uns Leser im ersten »Theil« dazu anreizen, eine bestimmte Lektürierichtung einzuschlagen, um sie mit der nachträglichen Benennung der »Ursache« im »2t Theil« gezielt ins Wanken zu bringen.<sup>15</sup> Literarisches Kalkül schließt Spontaneität jedoch nicht aus, auch das wusste Hoffmann, was seine Tagebuchnotizen deutlich belegen. Schreiben war ihm stets ein kühnes Wagnis, dessen Ausgang bis zuletzt offenblieb. Daher spricht er wiederholt davon, eine Erzählung *mit Glück* angefangen zu haben.<sup>16</sup> Ob er sie mit ebenso viel Glück beenden würde, stand zunächst in den Sternen.<sup>17</sup> Was sich schreibend entwickelt, entzieht sich in weiten Teilen planendem Vorgehen seitens des Autors; es entstehen nämlich oft (unbewusst) syntaktische Besonderheiten, neuartige Sprachwendungen, unvorhergesehene Vor- und Rückbezüge, pluralistische Perspektivismen und dergleichen mehr; diese gilt es, im *Heute* der Interpretation ausfindig zu machen, unabhängig davon, ob Hoffmann sich *damals* ihrer bewusst war.

Auch wenn ich Hoffmann in der Art seines Schreibens und seiner Sprachkunst als einen Perspektivisten präsentiere, so ist meine eigene Vorgehensweise nicht perspektivisch, da ich mich gezielt von rein biographischen, thematischen oder motivischen Zugängen abgrenze, dafür aber das Hoffmann'sche Werk von einer bereits erwähnten lingualästhetischen Methodik ausgehend ins Visier nehme. Dabei fällt auf, dass Hoffmann eine relative Gleichwertigkeit und Gleichgewichtigkeit der Erzählperspektiven angestrebt hat. Was bedeutet das? Zunächst, dass es eine umfassende allgemeine Sichtweise, der sich alle anderen (lokalen) Perspektiven unterordnen ließen, im eigentlichen Sinne nicht gibt – und wenn wir sie doch erreicht zu haben glauben: dann nur für einen Moment.<sup>18</sup> Jeder neu erreich-

---

15 Alle Zitate: BW 1, S. 60.

16 Zum *Mit-Glück*-Schreiben siehe in dieser Studie S. 36–44.

17 Siehe dazu die Abschnitte 2 und 3 im ersten Kapitel dieses Buches: *Poetologische Annäherung(en)*, S. 25–28 und S. 28–36.

18 Höchstens der Schlusspunkt könnte einem solchen Standpunkt entsprechen, dann also, wenn wir das Ende des Textes erreicht und damit den Kreis geschlossen haben.

## Einleitende Perspektivierungen

te Standpunkt kann sich hinterher als einer von mehreren erweisen. Perspektiven, zumal einander diametral entgegengesetzte, vermischen sich zudem. Konstatierbar ist ein optischer Bereich des Ineinander-Heraustretens, worin scharfe Optik und distanzierte Gesamtschau beide gleichermaßen Gültigkeit haben, woraus eine neue Perspektivik entsteht, die weder das eine noch das andere präferiert, sondern immer beide gleichzeitig ins Auge fasst, so unvereinbar sie auch sein mögen.<sup>19</sup> Ein optischer Bereich, der sich auch im Sinne eines Einsehens und Heraussehens, Einblicknehmens und eines perspektivischen Hinausschauens bestimmen lässt. Dieser mehrfache Wechsel der Perspektive ermöglicht eine quasi panoramatische (wenn auch jeweils fragmentarische) Ansicht der Ereignisse – sowohl der auf der Erzählebene verankerten Ereignisse als auch der auf einer übergeordneten sprachspezifischen Ebene stattfindenden Ereignisse, nämlich der poetisch inszenierten Poetologie. Das Besondere an der Erzählweise Hoffmanns ist, dass er – das heißt: die jeweilige Text-Sprache – den Perspektivenwechsel nicht *erklärt* oder ihn diskursiv mitteilt, als handle es sich um eine summarische Aneinanderreihung von beliebigen Perspektiven, sondern ihn schlagartig ereignen lässt; ein Bruch in der Erzähllinearität ändert unsere (vorangehende) Perspektive. Wir sehen, was wir bisher sahen, nur ganz neu – sozusagen von einer anderen Seite. Weil der perspektivische Übergang unartikuliert bleibt, wir daher erst retrospektiv den Wechsel als solchen erkennen, erhalten wir die Möglichkeit, die aus dieser Verschiebung aufleuchtende Sinneinheit zu erfassen.

In Hoffmanns erzählästhetischer Perspektivik spielt nicht nur der (eigene) Blick eine wesentliche Rolle, sondern auch das optische Instrument, wie das Perspektiv, das wiederum das Sehen aus der Distanz verändert, uns Dinge ganz nah sehen lässt oder sie sogar verzerrt; es manipuliert den Blick. Nicht die instrumentelle Vernunft, sondern die instrumentelle Medialität, das vermittelnde Perspektiv, entscheidet hier über die Art des Sehens, das Heranholen oder den optischen Abstand. Nur das musikalische Instrument, etwa die Geige im *Rat Krespel*, hat einen ähnlichen Stellenwert in Hoffmanns Erzählästhetik. Besteht demnach eine Verbindung zwischen dem optischen und dem musikalischen Instrument? Beide *interpretieren* und *transformieren* ›Wirklichkeit‹; sie übersetzen sie in Töne beziehungsweise Bilder. Wobei das Perspektiv nicht die Bilder an sich ›manipuliert‹, sondern unseren Blick verfremdet; unsere optischen Rezeptions-

---

19 Etwa in *Des Vetters Eckfenster*, siehe in diesem Buch S. 197–200.

## Einleitende Perspektivierungen

und Interpretationsvermögen werden gefiltert. Plötzlich sehen wir Dinge, Bilder oder Ereignisse, wie etwa eine lebendige Puppe, die wir nackten Auges nicht hätten sehen können. Im Sinne dieser akustisch- wie optisch-instrumentellen Medialität wird Neues erzeugt, das bis zum Wahnhaften reichen kann. Kreisler produziert wahnhaftes Musik. Mittels des Perspektivs wiederum kann ein wahnhaftes Sehen entstehen (siehe Nathanael), nicht nur, weil unser Blick verzerrt wird, sondern vielleicht noch viel mehr, weil sich die Optik schärft.

Den Blick auf etwas zu richten und etwas in den Blick zu nehmen – diese optische Haptik scheint ohnehin eine Voraussetzung des Erzählens zu sein, was auch für die in der Phantasie erzeugten Bilder gilt. Das mit dem ›äußeren Auge‹ Rezipierte geht durch den Filter der Phantasie, das ›innere Auge‹ belebt und vermehrt es. Wobei auffällt, dass Hoffmann die in der musikalischen Nomenklatur übliche Schreibweise von ›Fantasie‹ gebraucht: Fantasiestücke gehören primär zum musikalischen Genre-Repertoire; sie werden aber mit einem optisch-bildlichen Verfahren – eben »Callot's Manier« – verbunden, was ein mittelbarer Hinweis auf seine synästhetischen Prinzipien ist. Nicht nur, was (und wie) man *sieht*, auch was man *hört*,<sup>20</sup> bestimmt den nur scheinbar paradoxen, für Hoffmanns Verfahrensweise wesentlichen ›produktiven Rezeptionsvorgang‹, »*die besondere subjektive Art* wie der Verfasser die Gestalten des gemein[en] Lebens anschaut und auffaßt«<sup>21</sup> und literarisch wieder nach außen trägt.<sup>22</sup>

Hoffmanns Erzählen, seine Erzählweise, hat eine prismatische Wirkung. Der Stoff und die Dinge sind ihm Prismen, auf die der Blick des Erzählers fällt, der sich daraufhin ›bunt‹ = vielfarbig aufteilt. Man könnte daher auch von einer perspektivisch-prismatischen Narrativik sprechen. Analogisch betrachtet sind Hoffmanns Texte wie lichtbrechende Körper, die den (weißen) Blick des Lesers und der Leserin in Spektralfarben zerlegen. Wie ein Prisma den Lichtstrahl lenkt der Hoffmann'sche Text durch Perspektivenverschiebung unsere Aufmerksamkeit um. Was dabei herauskommt, ist nicht die grenzenlose Zerstreuung. Die dispersiven Strukturelemente haben mehr noch (und paradoxerweise) die Konzentration der Handlungsverläufe *und* die Aufmerksamkeit des Lesers zum Ziel.

---

20 Zum Verhältnis Sehen/Hören siehe das letzte Kapitel: *Poetisch inszenierte Poetologie*, S. 242f.

21 An Kunz, 8. September 1813 (BW 1, S. 416).

22 Dazu siehe in diesem Buch S. 118f.

## Einleitende Perspektivierungen

In zweierlei Hinsicht kann man bei Hoffmann von einer narrativen Kinetik sprechen. Zum einen aus einer geradezu Mechanik-spezifischen Sichtweise: Sowohl innere als auch äußere Kräfte beeinflussen die (inner-textuelle) Bewegung, aus der sich eine charakteristische (Text-)Dynamik bildet. Diese für die Mechanik wesentlichen inneren und äußeren Kräfte lassen sich bei Hoffmann als Stoff und Form bestimmen. *Wie* sie beide ineinandergreifend auseinandertreten – und im nächsten Schritt auseinandertretend ineinandergreifen –, macht den literarischen Inhalt aus.<sup>23</sup> Zum anderen können wir selbst im Hinblick auf moderne bildende Kunst in Hoffmanns kinetischem Erzählverfahren eine vorweggenommene Analogie erkennen, wenn wir etwa an die Figurenwelt eines Naum Gabo, El Lissitzky oder Marcel Duchamp denken. Denn auch Hoffmann erzeugt im Spiel mit beweglichen Objekten (der Sprache), durch gespiegeltes Licht, brechende Strahlen usf. optisch variable Erscheinungsbilder. Sein Erzählen lässt sich daher als Handlung verstehen, als Bewegung – eben eine narrative Kinetik. Statische Erzählpositionen werden perspektivisch aufgefächert.

In diesem Zusammenhang drängt sich einem die Frage nach dem Erzähler auf. Wie wissend ist der Hoffmann'sche Erzähler? Kann es einen allwissenden Erzähler geben – und ist das für einen lingualästhetischen Ansatz überhaupt relevant? Die Antwort lautet: jein. Einerseits ist es natürlich für jeden interpretatorischen Ansatz von Bedeutung (zu wissen), wer vorgibt zu erzählen – und ob dieser Erzähler einen Gesamtüberblick über das Erzählte hat. Andererseits begegnen wir bei Hoffmann keinem Erzähler, der nicht Teil der ›Welt‹ ist, die er erzählend erzeugt. Auffallend ist, dass Erzählinstanzen explizit in Erscheinung treten, um sich als Erzählende auszugeben, wie etwa der Erzähler im *Sandmann*: »Seltsamer und wunderlicher kann nichts *erfunden* werden, als dasjenige ist, was sich mit meinem armen Freunde, dem jungen Studenten Nathanael, zugetragen, und was ich Dir, günstiger Leser! zu *erzählen* unternommen.«<sup>24</sup> Der Anschein einer allumfassenden Erzählinstanz trägt, weil der Erzählende sich zuletzt

---

23 Die erzählte Geschichte ist niemals der literarische Inhalt. Dieser ergibt sich aus dem Wechselverhältnis von Stoff und Form. Inhalt lässt sich nicht paraphrasieren, der Stoff schon. Siehe dazu meine beiden Aufsätze: »Nicht As sondern Gis«. Perspektivische Ambiguität in E.T.A. Hoffmanns sogenanntem *Rat Krespel*, in: Sprachkunst 46/1 (2017), S. 5–31, sowie: Übersetztes Sein (oder Nichtsein). Shakespeares Hamlet als kulturontologisches Paradigma bei August Wilhelm Schlegel und Theodor Fontane, in: Angermi-  
on 11 (2018), S. 1–30, bes. S. 10 f., und dort die Anmerkungen Nr. 44/50.

24 Latifi (2011), S. 96. Meine Hervorhebungen.

## Einleitende Perspektivierungen

auf der gleichen Ebene bewegt wie seine Figuren, die er uns erzählend vermittelt. Er ist, mit anderen Worten, dem Erzählverlauf inhärent; auch wenn er im Vergleich zu anderen Figuren von einer ›höheren‹ Ebene zu sprechen scheint, bleibt er doch der textuellen Gesamtebene untergeordnet.

Die bereits erwähnte Gleichgewichtigkeit (und -gültigkeit) der Erzählperspektiven sei hier nochmals hervorgehoben, die nicht im Sinne einer Beliebigkeit der Blickwinkel und Standorte, sondern wortwörtlich zu verstehen ist. Auf der Erzählebene hat die Sichtweise des Erzählers das gleiche Gewicht wie jene Nathanaels, um das Beispiel des *Sandmann* zu nennen. Es gilt die Struktur des Erzählens mitsamt aller Perspektiven wahrzunehmen, um zu erkennen, wo die entscheidenden Punkte im eigentlichen Erzählverlauf – das heißt: in der textuellen Entwicklung –, wo die Brüche und Schnittstellen sind und wo sich jäh etwas verschiebt. Befassen wir uns jedoch mit der Feinstruktur, können wir eine Art Pluralisierung der (Erzähl-)Instanzen erkennen, die sich auf verschiedenen Ebenen bewegen und erst in ihrer Gesamtheit den literarischen Inhalt des jeweiligen Werks ausmachen. Die Struktur, die Art und Weise, wie sich die Sprache entfaltet, das Wie, die so entstehenden Reflexionsmomente: auch sie sind Erzählinstanz – ohne sie gäbe es kein Narrativ.

Hoffmanns Erzähltheorie bildet sich aus seinem Erzählen heraus. Können wir ihn daher als einen poetischen Theoretiker – oder theoretischen Poeten – bezeichnen? Durchaus. Denn seine sich poetisch entwickelnde Theorie, die ich im Folgenden eine poetisch inszenierte Poetologie nenne,<sup>25</sup> gehört zum Erzählvorgang; sie ist Teil der Textnarrativik. Man kann Erzählen und Theorie genauso wenig wie Stoff und Form voneinander trennen; im jeweiligen textspezifischen Ineinander-Heraustreten sind sie eins, anders gesagt: sie *sind* der literarische Inhalt. Eine poetologische Lektüre nimmt sich dieser zwiespältigen Einheit als solcher an. Poetologisch lesen heißt nun: die gewundenen Wege der *lingua*, die Verwinkelungen, ja die ineinander-herausgehenden Bewegungen mitzugehen. Erst in einer poetologischen Vertiefung zeigt sich, wie sich die Hoffmann'sche Methodik aus dem Erzählen heraus generiert – man könnte hier auch von einer Erzählpragmatik sprechen –, und wie sie zugleich rückgekoppelt ist durch die Art seines Erzählens.

---

25 Näheres dazu auf den Seiten 227–244.

## Einleitende Perspektivierungen

Diese lingualästhetische Methodik wiederum, das sei zuletzt eigens betont, hat sich erst allmählich generisch aus den Texten entwickelt. Sie stand nicht vorab fest; vielmehr drängte sie sich mir, die Texte lesend, geradezu auf. Somit lässt sich behaupten: Nicht nur ist Hoffmanns Narrativität kinetisch, sondern auch mein eigenes Vorgehen zeigt eine Bewegung: ein Sichbewegen von den Texten hin zu einer Methodik, die organisch entstanden ist. Mit anderen Worten: Wie ich zu dieser Methodik gelangt bin, ist kongruent mit dem, was ich in Hoffmanns Texten analysierend freigelegt habe.

Die Auswahl dieser Texte ergab sich aus der Notwendigkeit, diverse Textarten aus allen Schaffensperioden Hoffmanns zu untersuchen, um auf diese Weise eine relative Repräsentativität meiner Befunde zu gewinnen. Damit ist auch gesagt, dass sich diese interpretierende Verfahrensweise auf weitere Texte Hoffmanns anwenden ließe. Dass sich die nachfolgend vorgeführten poetologischen Lektüren und lingualästhetischen Analysen auch auf die Interpretation anderer Autoren anwenden lassen, sei hier nur angedeutet.<sup>26</sup>

So verschieden Umgang, Erzählintention und Erzählthematik im Werk E.T.A. Hoffmanns auch sein mögen, ausschlaggebend bleibt die strukturelle Komplexität seiner Sprachkunst als der Hauptgegenstand derartiger Untersuchungen; und genau diese Tendenz zur narrativen Komplexität zeigt sich eben in den unterschiedlichsten Textformen dieses Erzählkünstlers. Es ist an der Zeit, dass wir nicht vorrangig Gespenster sehen, wenn wir an Hoffmann denken, sondern raffiniert ansprechende Erzählkunstformen. Und genau dazu will diese Studie einen Beitrag leisten.

---

26 Einen solchen lingualästhetischen Ansatz habe ich auch bei meinen Analysen von Heinrich von Kleists *Der zerbrochne Krug* und T.S. Eliots *The Waste Land* (dort die letzte Strophe) verfolgt, siehe in: Fragmentary Organism vs. Organic Fragment. Reconceptualizing aesthetic principles in Kleist's *Der zerbrochne Krug* & *Penthesilea*, in: *Forum for Modern Language Studies* 56/4 (2020), S. 389–405, und in: Fragmente und Ruinen. Zur Schlussstrophe von T.S. Eliots *The Waste Land*, in: *Poetica* 50 (2019), S. 238–258.

I.  
Poetologische Annäherung(en)

1.

Der literarische Stoff müsse verlocken, die Geschichte verführen, ja in den Bann ziehen – darauf legte Hoffmann bereits in seinen frühen literarischen Versuchen großen Wert.<sup>1</sup> Dabei hielt er bei der Ausführung zwei entscheidende ästhetische Momente auseinander, als er seinen Freund und *iudex criticus*, Theodor Gottlieb von Hippel, mit Bezug auf den geplanten Roman *Cornaro* aufforderte: »unterstreiche [im Manuskript] etwaige Wiederholungen in dem *Ausdruck* und in den *Ideen*«. <sup>2</sup> Er wollte bestimmte Wörter und Begriffe gezielt einsetzen, mit aussagekräftigen Einfällen wiederum sparsam, und das heißt: effizient, umgehen und die Teile seiner Texte so zueinander in Beziehung setzen, um das zu erreichen, was er selber als »Mystifikation des Lesers« bezeichnete.<sup>3</sup> Kurz gesagt: Hoffmanns Texte lesen heißt in der Regel »bis zum letzten Augenblick«<sup>4</sup> der Illusion zu unterliegen, man habe einen Überblick über die dort sich entwickelnden Geschehnisse, besitze die zuletzt doch allumfassende Perspektive, die unsere Erwartungshaltung prägt und uns in einer, wie ich sie nennen möchte: scheinrührerischen »Lektüresicherheit« wiegt, bis dieser besagte *letzte Augenblick* geradezu schlagartig eintritt und alles verändert. Das kann ein Wort sein oder eine strukturelle Rahmenverschiebung, ein Bruch in der sprachlich-narrativen Linearität; sie zwingen uns, anders und neu zu lesen, sprich: eine andere Perspektive einzunehmen.

---

1 Diese sind nicht überliefert. Friedrich Schnapp hat sie in: E.T.A. Hoffmann: Dichter über ihre Dichtungen, München 1974, S. 9–20, aufgelistet, u.a. die *Zerstreute[n] Gedanken* (deren Existenz Schnapp allerdings aufgrund einer Textpassage aus den *Fantasiestücken* erschließt), dann die *Elegien an Theodor / Oden* (1793), *Gedanken über Vieles* (1794/95), der Roman *Der Geheimnißvolle* (1795/96), der Plan »eines humoristischen Werks« (1795), *Verse* (1796), ein »humoristisches Buch« (1796), *Tagebuch in Briefform* (1798), *Der Preis* (1803).

2 BW 1, S. 60. Meine Hervorhebung.

3 BW 2, S. 202. Zur Mystifikation bei Hoffmann vgl. den wenn auch etwas einseitigen Pausus bei: Ilse Winter: Untersuchungen zum serapionischen Prinzip E.T.A. Hoffmanns, Paris 1976, S. 54–56: »Mystifikation in diesem Sinne könnte man gewissermaßen als Hoffmann'schen Verfremdungseffekt bezeichnen, der bewirkt, dass der Leser aus seinem rein passivischen Genießen herausgerissen wird. Die Phantasie soll nicht nur zu illusionärem Mit- oder Nacherleben angeregt werden, sondern auch zum wachen Mitschaffen.«

4 Hoffmann an Adalbert von Chamisso, 28. Februar 1819 (BW 2, S. 201f.). Sehr ähnlich verhält es sich mit den *Elixieren des Teufels*, vgl. hierzu die Aussage Hoffmanns an seinen Freund Julius Eduard Hitzig: »Freylich sollte sich die eigentliche Tendenz erst im 2t Th[eil] entwickeln.« (BW 1, S. 483).

I. Poetologische Annäherung(en)

Eine solche Verschiebung findet sich in der Novelle *Haimatochare*, wie Hoffmann in einem Brief an Adalbert von Chamisso vom Februar 1819 ausgeführt hat; während der Lektüre glauben wir *bis zuletzt*, die »Ursache des Streits« zwischen den zwei Naturforschern sei eine »holde[ ] Insulanerin«, und erfahren erst im Nachhinein, *im letzten Augenblick*, solange die genannte Mystifikation (noch) anhält, wir noch ganz von der Geschichte eingenommen sind, dass es sich anders verhält. Was wir als ›holde Insulanerin‹ zu erkennen glaubten, war in Wirklichkeit eine Laus. Die Vorstellung von der »Insulanerin«, so Hoffmann, löse »sich am Ende sehr burlesk auf«. Die Ursache des Streits wird uns also retrospektiv geliefert, was die Unterbrechung des zuvor linear gelesenen Textes zur Folge hat; es handelt sich dabei um einen Einschnitt, der uns entmystifiziert, mit anderen Worten: aus der Mystifikation holt und uns in Distanz zu unserer bisherigen Wahrnehmung setzt. Dieser Übergang von der Täuschung zur (plötzlichen) Einsicht, dass man bis zu dieser Stelle von einer trügerischen Konstellation ›geblendet‹ wurde und einer Täuschung unterlag, ist die eigentliche literarische Mitteilung. In ihr sind Stoff, was erzählt wird, und Form, wie erzählt wird, vollkommen eins. Durch dieses Einssein ergibt sich aber paradoxerweise erst die Möglichkeit, sie in ihrer Differenz zu erkennen. Dieses in der Lektüre entstehende Phänomen entspricht einer nicht ohne weiteres wiederholbaren ästhetischen Erfahrung.

Die Mystifikation ist daher immer nur die eine Seite des Ganzen; zugleich gehört die Entmystifikation zu Hoffmanns poetischem Programm. Dieses Phänomen hat der Autor nirgendwo besser ausgeführt als in einem Brief an Julius Eduard Hitzig vom Januar 1809, in dem er seinem Freund berichtet, wie er anlässlich des Namenstags der »Tochter des hier residierenden Herzogs von Bayern« »ein recht gemein sentimentales Ding zusammen[geworfen]« und »ebensolche empfindsame Musik dazu« komponiert habe:

Bey einer gewissen Stelle im Prolog »Ich ging – ich flog – ich stürzt' in ihre Arme!« (ein ungemein schöner Climax) umarmten sich in der herzoglichen Loge weinend Mutter und Tochter, wobey das Publ[ikum] ziemlich ironisch klatschte; nun hatte der Prolog auch dem Publik[um] gefallen und wurde für den andern Tag begehrt; die herzog[lichen] Personen erschienen in der Loge und umarmten sich richtig, weinend wieder bey jener Stelle, worüber das Publikum viel in die Hände klatschend seine Zufriedenheit äußerte. Mir schien es als ob dadurch sich das Ganze, Theater und Publikum, auf eine höchst vortreffliche Wei-

## I. Poetologische Annäherung(en)

se zu *einer* Aktion verband und so das fatale Verhältniß zwischen darstellen und zusehen ganz aufgehoben wurde; mir lachte das Herz im Leibe [...].<sup>5</sup>

Man ersetze »Theater und Publikum« durch »Text und Leser«; wenn sich beide »zu *einer* Aktion« verbinden, wird dieses »fatale Verhältniß zwischen darstellen [i.e. Text] und zusehen [i.e. Lektüre]« aufgehoben, die Differenz löst sich auf, beide verschwinden in einer in jeder Hinsicht gleichgültigen Einheit. Hervorzuheben ist hier vor allem, dass Hoffmann dieses »Verhältniß zwischen darstellen und zusehen« als *fatal* bezeichnet. Es ist für ihn demnach negativ konnotiert. Der Eindruck entsteht, es wäre sinnvoller, dieses »fatale« und daher irgendwie Unglück bringende und unangenehme »Verhältniß« aufzulösen. Zuletzt aber lacht jener, der trotz der gegenwärtig einwirkenden Kräfte – Theater und Publikum, darstellen und zusehen, Produzent und Rezipient –, die alle in »*einer* Aktion« zusammenkommen, eben dieses »fatale Verhältniß« zu ertragen, weil zu durchschauen vermag: »mir lachte das Herz im Leibe«. Das »Verhältniß« ist deswegen fatal, weil es auf der einen Seite die Bewegung hin zu »*einer* Aktion«, einer Identität, fördert, aber auf der anderen Seite die Aufhebung der Grenze stört, indem es die jeder angestrebten Verschmelzung vorausgehende Differenz exponiert und damit einhergehend den Trug der Aktion offenbart. Die Fatalität liegt nun darin, dass dieses »fatale Verhältniß« unterschwellig weiterwirkt, auch wenn wir es aus unserem Bewusstsein tilgen und uns ganz der Fiktion hingeben.

Hoffmann macht das im Brief an Hitzig als schicksalhaft qualifizierte Verhältnis auch in seinen literarischen Texten stets zum Thema; ein Hinweis hierfür ist die in seinem Werk wiederholt auftauchende Rede von einer »geheimnissvolle[n] Bewandniß«.<sup>6</sup> So heißt es im *Sandmann*: »Am Ende hat es eine Bewandniß mit ihr [i.e. Olimpia], sie ist vielleicht blödsinnig oder sonst«;<sup>7</sup> in *Klein Zaches genannt Zinnober* haben wir es gar mit einer »besondere[n] Bewandniß« zu tun.<sup>8</sup> Die *Beschaffenheit* einer Sache kommt durch die Verbindung verschiedener Umstände zum Ausdruck.

---

5 An Hitzig, 1. Januar 1809 (BW 1, S. 257). Hervorhebung im Original! Die Rede ist von Hoffmanns »Text-Prolog *Die Pilgerin* (AV 39); die dazu komponierte Musik Hoffmanns ist verschollen« (DKV 1, S. 1111).

6 Das Majorat, in: *Nachtstücke* herausgegeben von dem Verfasser der *Fantasiestücke* in Callots Manier. Zweiter Theil. Berlin 1817, S. 75–253, hier: S. 246f.

7 E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*. Historisch-kritische Edition, hg. von Kaltërina Latifi, Frankfurt am Main, Basel 2011 (= Latifi [2011]), S. 96.

8 *Klein Zaches genannt Zinnober*. Ein Märchen herausgegeben von E.T.A. Hoffmann. Bei Ferdinand Dümmler, Berlin 1819, hier: S. 14.

## I. Poetologische Annäherung(en)

Damit ist ein zentraler Bezugspunkt benannt, auf den sich der Umstand, oder buchstäblich das Umstehende, bezieht. Erst innerhalb dieser Konstellation kann es zum Verständnis der Bewandnis einer Sache kommen. Der Hoffmann'sche Verweis auf die besondere Bewandnis ist ein Versuch, genau dieses im Text vereinheitlichte, weil in einen Bezugsrahmen gesetzte Auf- und Ineinanderwirken verschiedener Umstände (und Kräfte) zu entlarven und uns zumindest die Möglichkeit zu geben, die eigentliche Bewandnis der Textstelle, ja vielleicht gar des gesamten Textes zu reflektieren.

So wie die auffällige Rede von der Bewandnis kann sich auch jene vom »Räderwerk« auf die textuelle Struktur beziehen. In der Erzählung *Die Räuber*<sup>9</sup> erfahren wir, dass *dieses* Räderwerk »hier ein besonders böses Verhängnis zu treiben« scheint; wenn wir ihm »zu nahe kommen«, und im besagten Sinne: uns mit ihm »zu *einer* Aktion« vereinigen, können wir »von dem Schwungrad ergriffen unaufhaltsam hineingeschleudert werden«. Der in dieser Aussage enthaltene selbstreflexive Verweis auf die inertextuelle Struktur beschreibt unser Verhältnis zum Text: Dieser wird (uns) zum ›Schwungrad‹ für unseren Versuch, zentrale Aspekte in der Poetologie Hoffmanns herauszuarbeiten, um dadurch zu einem umfassenderen Verständnis seiner sprachkünstlerischen Leistung beizutragen.

2.

Was aber für uns Leser und Leserinnen gilt, mag, aus einer anderen Perspektive, allemal für den Autor gelten, der sich diesem wohlgermerkt schreibend erzeugten ›Schwungrad‹ beständig ausgesetzt sieht. Im Schreibprozess schleudert er sich in sein Geschriebenes hinein, unaufhaltsam sich und seinen Stoff weiterdrehend; und doch muss es irgendeinmal zu einem Halt kommen, es kann nicht ins Unendliche rotieren. Er muss sich und die Materie ›fassen‹, um gestalten zu können. Exemplifiziert sei dies anhand der Erzählung *Rat Krespel*,<sup>10</sup> in der Hoffmann das Entstehen eines literarischen Textes anhand eines planlosen Hausbaus thematisiert

---

9 Die Räuber. Abenteuer zweier Freunde auf einem Schlosse in Böhmen, in: Rheinisches Taschenbuch auf das Jahr 1822, Frankfurt am Main 1822, S. 23–96.

10 E.T.A. Hoffmann: Ein Brief von Hoffmann an Herrn Baron de la Motte Fouqué, in: Frauentaschenbuch für das Jahr 1818, Nürnberg 1817, S. 220–263, alle Zitate in diesem Abschnitt: S. 227–230.