

Thomas Meyer

Das Grauen im konstruierten Erzähltext

Zu E.T.A Hoffmanns „Nachtstücken“

Thomas Meyer

Das Grauen im konstruierten Erzähltext: Zu E.T.A Hoffmanns „Nachtstücken“

Buch-ISBN: 978-3-8428-8756-5

PDF-eBook-ISBN: 978-3-8428-3756-0

Herstellung: Diplomica® Verlag GmbH, Hamburg, 2014

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Eine Vervielfältigung dieses Werkes oder von Teilen dieses Werkes ist auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes der Bundesrepublik Deutschland in der jeweils geltenden Fassung zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflichtig. Zuwiderhandlungen unterliegen den Strafbestimmungen des Urheberrechtes.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Die Informationen in diesem Werk wurden mit Sorgfalt erarbeitet. Dennoch können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen werden und der Verlag, die Autoren oder Übersetzer übernehmen keine juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für evtl. verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen.

© Diplomica Verlag GmbH

<http://www.diplomica-verlag.de>, Hamburg 2014

*Phantasai, lieb' Phantasai,
Entbinde mich des Denkens!
So tränfle meine Seel' mir frei
Von Kopf, von Sinn und Weltverstand.
Zerspringen soll der Gläser Rand,
Ihr Klang den Trümmern Leben schenken.
Phantasai, kristallerbaut:
Ich will, dass es mir graut!*

Alexander Kaschte

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
2. Die unheimliche Erzähltechnik E. T. A. Hoffmanns	13
3. Die textuelle Manifestation des Unheimlichen in den „Nachtstücken“	35
3.1 Das gestaltlose Auftauchen des Unheimlichen im Heimischen	38
3.2 Unheimliches Spiel mit Zahlen, Zeiten und Zeitpunkten	43
3.3 Zweifelhafte Identitäten	53
3.4 Schaurige Gesichtszüge, Anatomien, Sprachen und Stimmen	65
3.5 Die abenteuerliche Aufmachung des Bösen	72
3.6 Verwunschene Topographien, verzerrte Räume und ihre Ausleuchtung.....	78
4. Der automathafte Erzähltext	93
4.1 Dunkle Schicksalsahnungen	93
4.2 Zauberische Artefakte	98
4.3 Wiederholung - Eine Struktur des Unheimlichen	110
4.4 Der Text im Text des Textes - Das Spiegelkabinett der „Nachtstücke“	113
4.5 Am Ende der „Nachtstücke“ - Am Ende der Nacht?.....	125
5. Fazit	133
Bibliographie	134
Quellen.....	134
Sekundärliteratur	134
Online	140

1. Einleitung

Die Faszination für unheimliche und fantastische Literatur nimmt keinen Abbruch. Dies zeigen, um nur beispielhaft einige Autoren zu nennen, die anhaltenden Bestsellererfolge eines Stephen King, eines Dean Koontz oder einer Anne Rice. Seien es ausgeklügelte Platzierungen des Fantastischen in einer alltäglich scheinenden Realität oder die Erlebnisse avantgardistischer Vampire; die Leser¹ des 21. Jahrhunderts geben sich noch immer gerne der wohligen „Angst im Lehnstuhl“ hin.² Diese Entwicklung überrascht - oder nimmt ihren Lauf vielleicht gerade - weil der ‚romantische Waldrand‘³ als Übergang in zauber- und märchenhafte Dimensionen in der heutigen, im Vergleich zum 18. und 19. Jahrhundert umso technologisierteren und naturwissenschaftlich-ausdividierten Welt entfernter denn je zu sein scheint.

Ein ‚kleines‘ Meisterwerk unheimlicher Literatur veröffentlichte Stephen King 1993 im Rahmen einer Sammlung von zwölf seiner Kurzgeschichten unter dem bezeichnenden Titel „Nightmares and Dreamscapes“. Die Erzählung „Crouch End“ beginnt mit einem Gespräch zweier Polizeibeamter auf dem Revier des gleichnamigen Londoner Vororts. Der ältere Constable glaubt, dass der Stadtteil einer jener Orte ist, wo fremde Dimensionen in die diesseitige einbrechen können.⁴ Über dieses Thema spricht er mit dem jüngeren, ungläubig wirkenden Beamten, weil sie erst vor wenigen Stunden eine völlig verwirrte Frau, Doris Freeman, verhört haben, die ihnen erzählte, sie habe ihren Mann während der Suche nach einer Adresse in Crouch End verloren. Was sie erlebt hat, erfährt der Leser in nur bruchstückhaften Schilderungen, die, obwohl sie von einem auktorialen Erzähler stammen, anmuten, als seien sie Eindrücke der hysterischen Frau selbst. Unterbrechungen durch die Gedankengänge des zweifelnden Constable und Rückblenden zum Verhör mit den Fragen des älteren Polizisten lassen den Leser in der Folge über den Wahrheitsgehalt der Geschichte der Frau stets in Zweifel - zumal Doris selbst betont, sich während der letzten Stunden einem Alptraum näher als einem Wachzustand gefühlt zu haben. Gegen diese Sicht sprechen allerdings die vielen Details, an die sie sich erinnert. Mit einem Taxi fuhren

¹ Leserinnen sind selbstverständlich mitgemeint. Der Einfachheit halber beschränke ich mich im vorliegenden Text jeweils auf eine, die männliche und kürzere Form.

² Janssen, 1986, S. 73. Dasselbe Bild ergibt sich bezüglich des Films. Auch hier demonstrieren die zahlreichen neueren Thriller wie bildgewaltig und storytechnisch intelligent das Unheimliche heute in Szene gesetzt werden kann. Ebenso wenig fehlt dabei die literarische Epoche der Romantik: Der kürzlich erschienene Kinofilm „Brothers Grimm“ (2005) zeigt die Gebrüder Grimm als vermeintliche Geister jagende Scharlatane, die unversehens in das Geschehen der uns bekannten und von ihnen gesammelten Volksmärchen hineingeraten.

³ Vgl. Werber, 2004, S. 27.

⁴ Crouch (englisch für ‚Hocke‘ oder ‚kauern‘) End ist ein realer, nördlich abgelegener Vorort Londons.

sie und ihr Mann nach Crouch End. In einer Telefonzelle schlagen die beiden die Anschrift eines Kollegen des Mannes nach, den sie besuchen möchten. Nachdem das Taxi plötzlich verschwunden ist, macht sich das Ehepaar zu Fuss auf den Weg und verirrt sich. Allmählich treten Vorzeichen des Unheimlichen auf, Doris gewahrt an verschiedenen Orten dieselbe einäugige graue Katze und Häuser, die in ständig wechselnden Lichtverhältnissen immer verlassener und älter wirken. Ein Schild, auf dem Doris zuvor ‚Crouch End Town‘ las, verkündet nun ‚Crouch End Town‘ und Beschriftungen von Fabrikgebäuden tragen fremde Namen wie ‚Alhazred‘ und ‚Cthulhu Kryon‘.⁵ Doris‘ Mann verschwindet im Dunkel einer Unterführung, sie irrt alleine weiter - bis sich plötzlich der Boden auftut und tentakelartige Fangarme nach ihr greifen. Aus der Ohnmacht erwacht Doris, gemäss dem Titel der Erzählung, an einer Strassenecke kauend. Weder über den Verbleib ihres Mannes noch über das, was ihr im Detail geschah, erhält man als Leser gänzlichen Aufschluss. Erzähltechniken, von denen die Spannung und das Unheimliche mehr abhängen als vom Inhalt der Geschichte, - die polyperspektivische Schilderung eines bereits vergangenen Geschehens, sprachlich wiederkehrende Zeichen des Unheimlichen, intertextuelle Verweise und Montagen sowie ein Ende, das etliche Fragen offen lässt - hat ein Autor rund zweihundert Jahre vor Stephen King zur Perfektion gebracht.

Im Fokus dieser Studie steht ein unheimlicher Erzählzyklus *par excellence*: Die im Frühjahr und Herbst 1817 in zwei Teilen bei Georg Andreas Reimers Realschulbuchhandlung in Berlin erschienenen „Nachtstücke“ von E. T. A. Hoffmann (1776-1822). Der Zyklus umfasst seine mittlerweile wohl berühmteste Erzählung „Der Sandmann“, nebst „Ignaz Denner“, „Die Jesuiterkirche in G.“, „Das Sanctus“ im ersten Teil und „Das öde Haus“, „Das Majorat“, „Das Gelübde“ und „Das steinerne Herz“ im zweiten.

Ihnen sollte ein paradoxes Wirkungsschicksal beschert sein. Auf der einen Seite hatte Hoffmann bereits zu Lebzeiten mit den Veröffentlichungen seines ersten Erzählzyklus „Fantasiestücke in Callots Manier“ (1814/15) und seinem ersten Roman „Die Elixire des Teufels“ (1815/16) „Hochschätzung beim lesenden Publikum“⁶ erreicht und wurde nur wenige Jahre nach seinem Tod in Frankreich zu einer Art ‚Begründer der modernen Fantastik‘ erhoben. Hoffmanns Werke und seine Konzeption einer „Poesie des *fantastique*

⁵ Ein ‚Town‘ oder ‚Touen‘ bezeichne, so einer der Beamten, in einer alten Druidensprache einen Ort für rituelle Opfer. Die übrigen fremdartigen Wörter lassen sich mit dem bereits im einleitenden Gespräch der beiden Polizisten gefallen Namen ‚Lovecraft‘ verbinden und sind mythisch-monströse Figuren des für das 20. Jahrhundert herausragenden Autors fantastischer Literatur Howard Philips Lovecraft (1890-1937). Stephen King versteht es, sich in seiner Erzählung bezüglich der Gestaltung des Raums und der fremden Wesen sprachlich überaus dicht an Lovecraft anzunähern.

⁶ Feldges und Stadler, 1986, S. 265.

*vraisemblable*⁷, formten die Ausgestaltungen des Grotesken, Unheimlichen und Fantastischen in der Literatur der Moderne und nahmen nachweislich grossen Einfluss auf Honoré de Balzac und Charles Baudelaire in Frankreich, auf Edgar Allan Poe in Amerika sowie auf Nikolaj Gogol, Wladimir Fedorowitsch Odojewskij und Fedor Michailowitsch Dostojewskij in Russland.⁸ Ein ganz anderes Bild zeigt sich bei Hoffmanns Aufnahme in Deutschland. Bisher wurden gerade mal zwei zeitgenössische Rezensionen der „Nachtstücke“ aufgefunden, wovon nur eine positiv ausgefallen ist.⁹ Zudem äusserten sich post mortem einige illustre Angehörige seiner eigenen Gilde diffamierend über seine Werke. Folgenreich war besonders die Kritik Walter Scotts, der damaligen „europäische[n] Autorität in litteris“.¹⁰ 1827 publizierte er die Abhandlung „On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann“, worin er zwar das „Nachtstück“ „Das Majorat“ lobend hervorhebt, allerdings nur als „rhetorisches Mittel [...] um den *Sandmann* desto schärfer abwerten zu können“. Die „Einfälle“ Hoffmanns in dieser Erzählung würden, so beschreibt es Kaiser mit Worten Scotts, „Vorstellungen“ ähneln, die ein „übertriebener Gebrauch des Opiums“ hervorrufe.“ Nur wenige Monate nach dieser Veröffentlichung übersetzte Goethe „einen längeren Auszug“ und verschärfte das Urteil Scotts mit Nachdruck; „die krankhaften Werke des leidenden Mannes“ Hoffmann seien zu meiden.¹¹ Diese und weitere negative Urteile bis böswillige Karikaturen in den Literaturgeschichten Gervinus’ (1842), Vilmars (1845) und Eichendorffs (1857) wirkten derart auf die Literaturwissenschaft nach, dass die Werke Hoffmanns bis in die 1970er Jahre hinein oft in die Trivilliteratur verwiesen und von der germanistischen Forschung ausgeschlossen wurden.¹²

Die Forschung bezüglich des Unheimlichen bei E. T. A. Hoffmann wurde stark von Sigmund Freuds Aufsatz „Das Unheimliche“ (1919) beeinflusst. Es ist mitunter sein Verdienst, dass dem „unerreichte[n] Meister des Unheimlichen in der Dichtung“¹³ vermehrt Aufmerksamkeit zukam, mit seiner psychoanalytischen, jeglicher Grundlage im Erzähltext entbehrenden Interpretation des „Sandmanns“ drängte er jedoch spätere

⁷ Hillebrand, 1999, S. 78 nach einem Wort von Charles Nodier 1832.

⁸ Vgl. Hillebrand, 1999, S. 77-81 und Feldges und Stadler, 1986, S. 268-281.

⁹ Vgl. Steinecke, 1989, S. 1.

¹⁰ Kaiser, 1990, S. 416.

¹¹ Vgl. Kaiser, 1990, S. 416-418.

¹² Vgl. Feldges und Stadler, 1986, S. 258f., 262 und 267. Trotzdem wurde Hoffmann immer *gelesen*, seine Werke neu aufgelegt. Diese „Differenz zwischen Rezeption und Forschung“ hebt sich erst allmählich im Zuge der Reformation der Germanistik zu Beginn der 1970er Jahre auf, als die Trivilliteratur mit zum Untersuchungsgegenstand wurde (Vgl. Janssen, 1986, S. 8 und 10).

¹³ Freud, 1947, S. 246.

Untersuchungen zu tiefenpsychologischen Deutungsansätzen.¹⁴ Mittlerweile hat sich die Situation deutlich verbessert. Da der unheimlichen und fantastischen Literatur seit den späten 1970er Jahren ein wissenschaftliches Interesse zukommt, das bis heute ungebrochen ist und in solchen Arbeiten Hoffmanns Erzählungen nicht fehlen, ist die Zahl der Aufsätze, mindestens zum „Sandmann“, kaum mehr überblickbar geworden. Trotzdem vermisst man gerade für die „Nachtstücke“ noch heute mit Ausnahme für „Das öde Haus“ detaillierte Einzelanalysen der übrigen Erzählungen sowie solche, die sich dem Zyklus als Ganzes widmen, was insofern überrascht, als dass die „Nachtstücke“ von hoher stilistischer und motivischer Einheit sind. Zudem überwiegen neben den psychoanalytischen Ansätzen diejenigen, die sich der Motivik, der Epochenproblematik und der Sozialkritik des Zyklus widmen und somit die Interpretation zu sehr vereindeutigen, was die Erzähltexte im Grunde verbieten. Erzähltechnische beziehungsweise sprachlich-stilistische Untersuchungen sind erst in jüngster Zeit und wiederum meist nur für den „Sandmann“ geleistet worden.

All diesen Tatsachen soll mit dieser Studie Rechnung getragen werden. Das Unheimliche wird für einmal als eines verstanden, das nicht nur in den Motiven und Themen, sondern vorwiegend in der hoffmannschen Poetik verankert ist. Von der Analyse soll keines der „Nachtstücke“ ausgeschlossen werden, die konsequente Einheit des Zyklus lässt sich an einer Untersuchung des Unheimlichen gleichsam *en passant* aufzeigen. Der Autor Hoffmann liefert selbst bezüglich des Fantastischen und Unheimlichen in seinen Erzählungen reiche poetologische Hinweise, meist in Form von Diskussionen fiktiver Freunde im Vorfeld oder Anschluss an eine Geschichte, welche sich weit aufschlussreicher als die Theorien über das literarische Fantastische anderer Autoren auf seine Erzähltexte anwenden lassen. Ausgehend von der Annahme, dass alleinig der Text einer Erzählung die schauerliche Wirkung übertragen und beim Leser entstehen lassen kann, soll darauf eine detaillierte textuelle Analyse, die jeweils bei den beiden von der Forschung am eklatantesten gemiedenen Novellen „Ignaz Denner“ und „Das Gelübde“ ansetzt, der Frage nachgehen, wo das Unheimliche im Erzähltext manifest wird, was genau uns denn in diesen Geschichten erschauern macht und welche sprachlichen Mittel der Zeit-, Figuren- und Raumgestaltung entscheidend dazu beitragen. Sicherlich trifft man dabei in allen „Nachtstücken“ auf grelle Schauerelemente. Sie drehen sich beständig um Wahnsinn, Selbstmord, Totschlag,

¹⁴ So zeigt einem der Blick in vorhandene Bibliographien der Hoffmann-Forschung, dass die psychoanalytische Diskussion, vor allem bezüglich des „Sandmanns“, mit fast gleich vielen Texten aufwarten kann wie die übrigen kritischen Ansätze (Vgl. beispielsweise mit Kaiser, 1990, S. 379-391 oder Petzel, 1992, S. 188-210).

Satanismus, Revenants, dunkle Schlösser, Automate¹⁵, Trugbilder und geheimnisvolle, ‚magnetische‘ Phänomene. Ihre wahrlich beängstigende Wirkung jedoch, das zeigt der dritte Teil der Untersuchung, entsteht im Wesentlichen durch die genannten Erzähltechniken - die perspektivische, den Leser in extremer Nähe zu den Figuren haltende Erzählweise, ein stetes, über Beglaubigungsstrategien bewirktes In-die-Irre-Führen desselben, durch Brüche, die bei gleichzeitiger Verrätselung und Illusionsaufrechterhaltung, die Ironie, die Gemachtheit und die Inszenierung der Erzählung offen legen sowie durch stets vieldeutige Enden, wo Fragen ungeklärt bleiben und die über Staunen und Schrecken auch nach dem Schliessen des Buchdeckels verunsichern, jegliche Vereindeutigung verweigern und den Leser somit im Unheimlichen zurücklassen.

Die Erzähltexte der „Nachtstücke“ sind ein bewusst und berechnend inszeniertes Verwirrspiel, das über die Themen der Erzählungen, und, sich hierin bereits von der Romantik abhebend, stärker noch über die Sprache, in der es verfasst ist, laut wird und über das das Unheimliche, gleich einem Automat, eine Art Eigenleben erlangt, das gerade nur im Rahmen von Literatur und über besagte Erzähltechniken funktionieren kann. Hoffmann selbst ist gewissermassen Mechanicus, Automat-Fabrikant und gleicht den in unzähligen seiner Werke auftauchenden Charakteren, die für die Verführung der Protagonisten durch die von ihnen hergestellten Trugbilder und Maschinen-Menschen verantwortlich sind. Seinen Wunsch, selbst einmal ein Automat zu verfertigen, den Hoffmann seinem Tagebuch am 2.10.1803 einschreibt¹⁶, wird er sich mit seinen literarischen Texten weit wirkungsvoller und langlebiger erfüllen, als es ein richtiges Automat je gewesen wäre.

¹⁵ Es wird im Verlauf der Arbeit an der ‚alten‘, auch von Hoffmann noch verwendeten Schreibweise des Wortes ‚Automat‘ mit neutralem Artikel ‚das‘ und der Pluralform ‚die Automate‘ festgehalten, welche der Sachlichkeit eines Automats ohnehin näher kommt.

¹⁶ „*Mir vorgenommen einmal wenn die gute Zeit da sein wird zu Nutz und Frommen aller Verständigen die ich bei mir sehe ein Automat anzufertigen! - Quod deus bene vertat!*“ (Zitiert nach Matt, 1971, S. 175f).

2. Die unheimliche Erzähltechnik E. T. A. Hoffmanns

*An affair with isolation in a blackbeath cell,
Extinguishing the fires in my private hell,
Provoking the heartache to renew the licence
Of a bleeding heart poet in a fragile capsule
Propping up the crust of the glitter conscience
Wrapped in the christening shawl of a bangover,
Baptised in the tears from the real*
- Fish

Der vieldeutig seine eigene Schaffensweise reflektierende Autor E. T. A. Hoffmann bietet einem bezüglich des Unheimlichen in seiner Dichtung reiche Anlaufstellen in den je einen Teil des Zyklus der „Nachtstücke“ eröffnenden Erzählungen „Der Sandmann“ und „Das öde Haus“. Dort ‚verlangt‘ Hoffmann von seinen Lesern sich *medias in res* mit dem ‚Wunderlichen‘ und dem ‚Wunderbaren‘ auseinander zu setzen. In seiner Manier geschieht dies nicht über Aussagen, die ihm als Autor, zumindest nicht unvorbehalten, selbst zuzuschreiben sind, sondern in einem fiktiven Gespräch dreier Freunde, ähnlich derer in seinem weiteren Erzählzyklus „Die Serapionsbrüder“ (1819-21). In diesem Buch soll sich für einmal nicht über bestehende literaturtheoretische Ansätze zum Unheimlichen oder Fantastischen Hoffmanns Erzählungen genähert werden. Denn einerseits lässt sich der eigenwillige Schreiber kaum in einen theoretisch vereindeutigenden Rahmen zwängen und andererseits hat er selbst in den Rahmengesprächen der Erzählzyklen der „Nachtstücke“ und der „Serapionsbrüder“ soviel an aussagekräftigem, theoretischem und poetologischem Material verfasst, dass unbedingt von diesem ausgegangen werden sollte: Es gilt, dass Hoffmann in der Regel sich „selbst besser gelesen hat als ein Grossteil seiner späteren Exegeten.“¹⁷

Typisch für besagte Rahmengespräche ist, dass man als Leser an keiner Stelle, etwa von einem auktorialen Erzähler, eine festigende Beurteilung des Gesagten oder eine vereindeutigende Stellungnahme zu den Meinungen der fiktiven Charakteren erhält.¹⁸ Vielmehr bewirken die teilweise gegenläufigen Aussagen bewusst eine Beschäftigung des Lesers mit den Diskursen der Beteiligten - gleichzeitig und in derselben Weise bewusst - jedoch auch

¹⁷ Momberger, 1986, S. 90.

¹⁸ „Die Auffassungen, die in den ‚Fantasie- und Nachtstücken‘ und in den ‚Serapions-Brüdern‘ diskutiert werden, sind nicht nur differenziert, sondern - vor allem, wenn man sie aus dem Kontext herauslöst - des öfteren sogar widersprüchlich.“ (Stegmann, 1976, S. 64).

ein Offenlassen des Themenkreises, weil Hoffmann, den idealen Leser im Blick, diesen einerseits für das Wunderliche und Wunderbare einstimmen und vorprägen, ihn andererseits verwirren und ihm die Brüchigkeit einer festgesetzten Wahrnehmung der Wirklichkeit aufzeigen möchte.¹⁹

Ohne auch nur die Namen oder die Situation der drei beisammen sitzenden Freunde Lelio, Franz und Theodor zu erfahren²⁰, heisst es gleich zu Beginn des Rahmengesprächs im „Öden Haus“:

„Man war darüber einig, dass die wirklichen Erscheinungen im Leben oft viel wunderbarer sich gestalteten, als alles, was die regste Fantasie zu erfinden trachte.“ (159)²¹

Dieser „nicht zu vernachlässigende Grundstock des Erzählens“²² enthält bereits diejenigen Begriffe und Konzepte, die das gesamte Werk Hoffmanns durchziehen und um die sich „Das öde Haus“ und „Der Sandmann“ mehr noch als alle anderen „Nachtstücke“ drehen: Wirklichkeit, Erfindung, Fantasie, Erscheinung, Gestaltung und das Wunderbare. Wichtig erscheint mir hier nicht ihre Deutung, die von der Forschung hinlänglich vorgenommen wurde.²³ Herauszustellen ist ihr unentwirrbares Nebeneinander, in dem sie jeweils im Text auftauchen. Von besonderer Eindringlichkeit geschieht dies im ersten Satz der ersten Leseranrede 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.“ (21)

Das äusserst dichte Textgewebe um die Antinomie von Erfindung und Wirklichkeit muss ganz genau gelesen werden: Es stammt von einem scheinbar auktorialen, ‚allwissenden‘

¹⁹ Vgl. Momberger, 1986, S. 91.

²⁰ Eine solche Gesprächsform hat „etwas Konstruktivistisches. Hoffmann verzichtet auf die Beschreibung der Erzählsituation, auf Ort, Zeit und Umstände des Gesprächs sowie auf die gestalthafte Konkretisierung der Gesprächspartner. [...] Allein die Argumente zählen.“ (Kanzog, 1976, S. 46).

²¹ Die Texte der „Nachtstücke“ werden im Folgenden mit Seitenzahl zitiert nach: Hoffmann, E. T. A.: *Nachtstücke*. Kaiser, Gerhard R. (Hrsg.). Philipp Reclam, jun.: Stuttgart 1990 (= RUB 154). Textstellen aus anderen Werken Hoffmanns werden mit Band-, Teil- und Seitenzahl wiedergegeben nach: Hoffmann, E. T. A.: *Sämtliche Werke in fünfzehn Teilen*. Grisebach, Eduard (Hrsg.). Hesse & Becker Verlag: Leipzig 1905 (5 Bde). Die übrigen zeitgenössischen Quellen werden ebenfalls mit Seitenzahl nach den in der Bibliographie gelisteten Ausgaben zitiert. Alle in die Zitate der Primär- und Sekundärliteratur eingelassenen eckigen Klammern für Auslassungen oder Kommentare und Fettdrucke für Hervorhebungen sind, wo nicht anders angegeben, vom Verfasser getätigt.

²² Hillebrand, 1999, S. 16.

²³ Vgl. beispielsweise Deterding, 1991, insbesondere die S. 13, 18 und 284.

Erzähler, der durch seine freundschaftliche Bekanntschaft mit Nathanael und dem Wissen, was diesem tatsächlich geschehen ist, die Authentizität und Wahrhaftigkeit des Erzählten vorgibt, dieses aber gleichzeitig als seltsam, wunderlich und gar als erfunden bezeichnet - dass dies die Erzählung schliesslich *ist*, muss man im Hinterkopf behalten: Die Erfindung des, vielleicht mehr als jeder andere mit Herausgeberfiktion spielenden Autors E. T. A. Hoffmann. Dieser lasse in der zitierten Leseranrede, so Schmidt, „das Verhältnis des Wunderbaren/Wunderlichen seines Textes zur Wirklichkeit oder zur Phantasie bewusst in der Schwebelasse“. ²⁴ Dieses In-der-Schwebelasse-Lassen hat für den Leser eine überaus verunsichernde Wirkung zur Folge:

*„Die Ambiguität des Erzählers gegenüber dem Realitätsgehalt seines Textes reflektiert und potenziert die Unsicherheit des Lesers gegenüber dem Realitätsgehalt von Nathanaels Weltsicht.“*²⁵

Der Leser beider Erzählungen wird demnach schon zu Beginn „geneigt gemacht, das Wunderbare in der Phantasie/Dichtung als eine nicht von vornherein zu verwerfende Aussage über die Wirklichkeit zu akzeptieren.“²⁶ Er bereitet sich darauf vor, dass es im Folgenden um die adäquate Wahrnehmung von Wirklichkeit, Fantasie und Wunderbarem geht, erwartet hierüber jedoch weitere Klärung.

Im Rahmengespräch zum „Öden Haus“ ergreift Lelio das Wort; mit seiner Äusserung über die Fadheit historischer Romane wird klar, dass die Freunde neben erkenntnistheoretischen Problemen auch poetologische diskutieren. Doch die Freunde werden zunehmend uneins und jeder der drei formuliert eine andere Sicht des Wunderbaren. Franz unterbricht Lelio, der argumentiert, dass dem Menschen die Erkenntnis in Geheimnisse seit dem Sündenfall abgehe, und beruft sich auf die „Sebergabe, das Wunderbare zu schauen“ einiger weniger Menschen, die mit dem sechsten, vom „Anatom Spalanzani“ entdeckten Sinn der Fledermäuse vergleichbar, „viel mehr ausgerichtet, als alle übrige Sinne zusammengenommen“. ²⁷ Merkwürdi-

²⁴ Schmidt, 1999, S. 186f.

²⁵ Schmidt, 1999, S. 187. Sie begründet dies mit einem einzigen Wort in der obigen Leseranrede aus dem „Sandmann“: „Kommt dem Verb ‚sein‘ hier eine existentielle Bedeutung zu, oder fungiert es als Hilfsverb zu ‚erfunden‘?“ Im 19. Jahrhundert sei es, auch für Hoffmann, stilistisch üblich gewesen die Hilfsverben ‚sein‘ und ‚haben‘ auszulassen. Dies lege „zunächst die Deutung nahe, dass ‚ist‘ hier im existenziellen Sinne zu lesen“ sei - was für die Wahrhaftigkeit des Erzählten sprechen würde. Die an die Leseranrede anschliessende „Erörterung der psychischen Auswirkungen des künstlerischen Produktionsprozesses auf den Künstler, die darauf verweist, wie lebendig ihm das Fiktive werden kann“, würde jedoch die zweite Deutung - diejenige der Erfindung - evozieren (Vgl. Schmidt, 1999, S. 187).

²⁶ Schmidt, 1999, S. 183.

²⁷ Über das „werf ich euch das skurrile Gleichnis hin“ (159) wird ausserdem klar, dass neben Lelio mindestens ein weiterer, bis anhin nicht genannter Gesprächspartner anwesend sein muss. Spalanzani wird im „Öden Haus“ nur im Rahmengespräch und ohne wertenden Kommentar erwähnt, wohingegen er im „Sandmann“ als

gerweise wird die Rede durch einen Lacher Franzens („*Ho ho*“, rief Franz lachend²⁸) unterbrochen, obwohl er ja gerade das Wort hatte. Möglicherweise ein Versehen Hoffmanns, lässt sich dies jedenfalls, worauf auch Kaiser hinweist²⁸, nicht mehr eindeutig korrigieren; die Unsicherheit darüber, welche von wem geäußerte Meinung nun für die Erzählung entscheidend ist, bleibt vorhanden - sofern die Textgestalt belassen wird. Der erwähnte sechste Sinn, so fährt Franz weiter fort, ermögliche es seinen Inhabern, er spricht unter anderem von „*Somnambulen*“ (159), gleich das „*Exzentrische*“ zu sehen, für das es im „*gewöhnlichen Leben keine Gleichung*“ gäbe und es deshalb „*wunderbar*“ genannt würde. Er kenne jemanden, dem diese Sehergabe besonders gegeben sei und charakterisiert diesen wie folgt:

„Daber kommt es, dass er oft unbekanntten Menschen, die irgend etwas Verwunderliches in Gang, Kleidung, Ton, Blick haben, tagelang nachläuft, dass er über eine Begebenheit, über eine Tat, leicht hin erzählt, keiner Beachtung wert und von niemanden beachtet, tiefsinnig wird, dass er antipodische Dinge zusammenstellt und Beziehungen heraus fantasiert, an die niemand denkt.“ (160)

Gemeint ist hiermit der letzte im Bunde, Theodor.²⁹ In seinem Charakterzug sieht Deterding den „ganze[n] poetische[n] Prozess des Grotesken“ Hoffmannscher Art, mit „Inhalt“, „Entstehung“ und „Erzählweise“.³⁰ Deshalb muss das ‚Herausfantasieren‘ aus Alltäglichem durchaus mit der darin anklingenden Ironie gelesen werden, denn dahinter verbirgt sich eine zentrale Schaffensweise Hoffmanns, auf die man bereits in den „Fantasiestücken“, im einleitenden Essay „Jaques Callot“ trifft: Jaques Callot (1592-1635), auf dessen manieristische Produktion von Kunst sich Hoffmann, das eigene Verfahren rechtfertigend, beruft, nimmt seine Figuren „aus dem Leben“ und verleiht ihnen eine „*lebensvolle Physiognomie ganz eigener Art*“, sodass sie wie „*etwas fremdartig Bekanntes*“ erscheinen.³¹ So seien Callots mono-

unheimlicher, vermessener „*Mechanicus*“ (42) auftritt. Der Naturwissenschaftler Lazzaro Spallanzani (1729-99) unternahm Versuche zur künstlichen Fortpflanzung von Tieren (was Hoffmanns Unwillen geweckt haben könnte) und schloss 1794 über das Orientierungsvermögen geblendeter Fledermäuse tatsächlich auf einen sechsten Sinn derselben (Vgl. Kaiser, 1990, Anm. 20,18f. S. 347 und 159,25-27 S. 363f.).

²⁸ Kaiser, 1990, Anm. 159,30 S. 364.

²⁹ Über den Namen ‚Theodor(os)‘ ergibt sich eine der vielen Parallelen zum „Sandmann“, er ist die griechische Entsprechung zum hebräischen ‚Nathanael‘ mit der Bedeutung ‚Gottesgabe‘. Hoffmann leiht seinen zweiten Vornamen zudem dem Erzähler im „Majorat“ (Vgl. Kaiser, 1990, Anm. 7,2 S. 345).

³⁰ Deterding, 1999, S. 211. Ebenso erkennt Lieb in diesem „Gewöhnliche[n] und Alltägliche[n]“ den „Aufsatz zu poetischen Imaginationen“ (Lieb, 2002, S. 68).

³¹ Feldges und Stadler behaupten, Hoffmann habe mit dieser Begrifflichkeit „fast wörtlich die Definition des Unheimlichen von Freud aus dem berühmten Aufsatz von 1919 vorweggenommen.“ (Feldges und Stadler, 1986, S. 52) Dies ist, obwohl Freud in seiner Definition des Unheimlichen von „Altbekanntem“ (Freud, 1947, S. 231) spricht, meiner Meinung nach nicht haltbar. Hoffmann beruft sich sicherlich nicht wie Freud auf ein Konzept des Verdrängten, sondern auf dasjenige der Fantasie. Erscheinen die Darstellungen auf den