

Kater Murr als Leseoper. Märchen-, Opernhafes und Theatrales in E.T.A. Hoffmanns Roman

Der Begriff des Lesedramas hat sich in Abgrenzung zum Theaterstück insbesondere für Dramen der Romantik eingebürgert, die entweder als unaufführbar gelten oder nicht für die Aufführung, allenfalls eine Leseaufführung, gedacht waren.¹ Der Begriff Leseoper ist meines Wissens noch nicht in Umlauf,² ich möchte ihn aber für E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*³ ins Spiel bringen. Darunter sei subsumiert, was im Beitragstitel ebenfalls genannt ist: Märchen-, Opernhafes und Theatrales, aber auch die reflexive Wendung Hoffmanns auf eine zeitgenössische Opernpraxis, an der der Komponist und Kapellmeister Hoffmann partizipiert und die er propagiert hat. Gemeint ist der spezifisch deutsche Sonderweg der Märchenoper, die mit romantischer Oper im Diskurs des 19. Jahrhunderts gleichgesetzt wird, wobei Hoffmann hier Stichwortgeber war, diese Diktion sich allerdings in Untertiteln, in Musik- und Aufführungsrezensionen der Zeit vervielfältigt hat. In Journalen der Zeit wird zudem fortschreitend die Neigung dieser Opernform zur »Prachtoper« oder zum »Spektakelstück« bemängelt, das Wunderbare und die hohe Kunst sei nicht mehr in der Partitur oder im Text zu finden, sondern habe sich in Ausstattung und Inszenierung: die Bühnenmaschinerie, den virtuosen Einsatz von Flugwer-

-
- 1 Vgl. Ruth Petzoldt: Albernheit mit Hintersinn. Intertextuelle Spiele in Ludwig Tiecks romantischen Komödien, Würzburg 2000, S. 15.
 - 2 An einigen wenigen Stellen wird der Begriff verwendet, allerdings nur negativ, z.B. spricht Riehl von der Berechtigung dramatischer »Lesestücke«, die »eine gewisse Selbständigkeit neben der Bühne behaupten« könnten, während »kein Mensch eine bloße Leseoper componir[en]« würde, während Vogel konstatiert, »daß eine ›Leseoper‹ ein Unding ist«. Wilhelm Heinrich Riehl: Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch. Bd. III, 2. Aufl., Stuttgart 1881, S. 286; Martin Vogel: Musiktheater: Die Krise des Theaters und ihre Überwindung, Bonn 1980, S. 11. Zur musikalischen Form von Hoffmanns Roman vgl. Esther Hudgins: Nicht-epische Strukturen des romantischen Romans, Den Haag/Paris 1975, S. 90–108.
 - 3 E.T.A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, in: ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. V, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1992, S. 9–458. Alle Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden mit Sigle »DKV« sowie römischer Band- und arabischer Seitenzahl nachgewiesen.

ken und Versenkungen, Bühnenbild, Donnermaschine, Feuer-, Rauch- und Licht-Inszenierungen, verlegt.⁴ Im Weiteren gehört zur Prämisse *Kater Murr* als Märchen-Leseoper zu verstehen, dem Märchenhaften in der Figur des Katers und seiner Genealogie nachzugehen über Tiecks und Perraults *Gestiefelten Kater* bis zur *Aschenkatze* aus Basiles *Pentamerone*. Wobei mit *La gatta cenerentola* – seit den Brüdern Grimm zumeist als ›Aschenputtel‹ oder ›brösel‹ und nicht mehr als ›Aschenkatze‹ übersetzt – ein beliebter Stoff der europäischen Märchenoper angesprochen ist. Zu erinnern ist u.a. an Rossinis Belcanto-Oper *La Cenerentola* (1817), zu der Hoffmanns *Kater Murr* einen etwas ›deutschtümelnden‹ Zerrgesang anstimmt.⁵ Und schließlich gehört zur Prämisse *Kater Murr* als Märchen-Leseoper zu verstehen, den Roman als synästhetisches Gewebe aus Schrift, Klang und Bild wahrzunehmen, wobei im Folgenden v.a. die Klangkulisse beleuchtet werden soll, die von Lärm, Geschrei, Gesang und Opernarie bis zu Kirchen- und Katzenmusik reicht.

1. Märchenoper – romantische Oper – ›Prachtoper‹?

Unter Märchenoper können einerseits weit gefasst alle musikdramatischen Werke verstanden werden, die Märchenstoffe adaptieren. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts gibt es nach *Tausend und eine Nacht*, nach Perraults Märchensammlung bzw. den französischen Feenmärchen sowie nach Gozzis *Fiabe teatrali* für die Oper adaptierte Märchen auf europäischen Bühnen, v.a. im Gewand der französischen *opéra comique* und der italienischen *opera buffa*.⁶ Ein engeres Verständnis von Märchenoper betrachtet

4 Siehe hierzu etwa exemplarisch eine Aufführungsbesprechung von Döring/Spohrs *Der Berggeist. Romantische Oper in drei Aufzügen* (1825), vgl. Gustav Otto Nauenburg: Nachträgliche Bemerkungen zu der Rezension ›über L. Spohrs *Berggeist* von A. Wendt‹ im September- und Oktober-Heft 1827 der Zeitung, in: Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung 5 (1828), H. 4, S. 29–31.

5 Gegen Rossini, im Namen Mozarts und Beethovens, redet sich z.B. Kreisler in Rage, vgl. DKV V, S. 208.

6 Vgl. Albert Gier: Oper, in: Rolf Wilhelm Brednich u.a. (Hrsg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Bd. X, Berlin 2011–2012, S. 272–281, hier S. 175; und im Weiteren: Matthias Herrmann/Vitus Froesch (Hrsg.): Märchenoper. Ein europäisches Phänomen, Dresden 2007. Diesem weit gefassten, in der Märchen- und Librettoforschung akzentuierten Begriff von Märchenoper, der stoffbezogen das europäische Bühnengeschehen seit Mitte des 18. Jahrhunderts im Blick hat, ist ein musikwissenschaftliches Verständnis gegenüberzustellen, das unter ›Märchenoper‹ vorrangig Opern nach Grimm-Vorlagen und in Wagnernachfolge ver-

insbesondere einen deutschsprachigen Sonderweg und ein Genre, das die Märchenoper als romantische Oper und später auch als deutsche Nationaloper fasst.⁷ Als Wegmarken dieses Typus, die auch heute noch im gespielten Opernkanon zu finden sind, wären Mozarts *Zauberflöte* (1791), Webers *Freischütz* (1821), die Wagner-Opern *Der fliegende Holländer* (1843) und *Siegfried* (1876) sowie Humperdincks *Hänsel und Gretel* (1893) zu nennen. Hoffmanns *Undine*, nach dem Libretto von Friedrich de la Motte Fouqué (UA 1816), ist hier zu verorten und der Komponist und Autor ist als wichtiger Stichwortgeber in der Gleichung von Märchen- und romantischer Oper zu nennen. In seiner Dialog-Erzählung *Der Dichter und der Komponist* aus den *Serapions-Brüdern* lässt Hoffmann den Dichter Ferdinand fragen: »Du nimmst also ausschließlich die romantische Oper mit ihren Feen, Geistern, Wundern und Verwandlungen in Schutz?«, worauf der Komponist Ludwig antwortet: »Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause.« Und die Musik bezeichnet er als »die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs« und fordert auch den Dichter »zum kühnen Fluge in das ferne Reich der Romantik« auf, dort finde er »das Wundervolle, das er« mit seinen Mitteln, d.h. mit Worten, ebenso ins alltägliche »Leben tragen soll«, wie dies der Komponist mit seinen Mitteln, Tönen und Klängen, tue. »Auf diese Art soll [...] die Musik unmittelbar und notwendig

steht, vgl. Peter P. Pachl: Die Märchenoper der Wagnernachfolge, in: Jens Malte Fischer (Hrsg.): *Oper und Operntext*, Heidelberg 1985, S. 131–149; Gordon Kampe: *Topoi – Gesten – Atmosphären. Märchenoper im 20. Jahrhundert*, Saarbrücken 2012. Die *Zauberflöte* wird in diesem Kontext unter dem Begriff »Zauberoper« gefasst. Der Begriff »Zauberoper« wiederum schließt auch mythologische Stoffe ein und findet bereits für Opern des 17. Jahrhunderts Anwendung, vgl. Beate Heinel: *Die Zauberoper. Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte anhand ausgewählter Beispiele von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1994 u.a. Mozarts *Zauberflöte* bildet hier den Abschluss. Im 19. Jahrhundert wird die *Zauberflöte* dramaturgisch zur Vorlage einer Reihe von Märchenopern und insofern ist es sinnvoll, die Wiener Zauberoper in ihrer Prägekraft für das deutsche Operngeschehen auch durch einen erweiterten Begriff von Märchenoper auszustellen. Schmidt beschreibt den Ablösungs- bzw. Transformationsprozess folgendermaßen: »Die Zauberoper verschwindet und – im Rahmen der romantischen – erscheint eine moderne Märchenoper, die sich immer mehr zu klarem Bewusstsein ihrer eigensten Bedingungen durchringt.« Leopold Schmidt: *Zur Geschichte der Märchenoper*, Halle 1895, S. 28.

7 Vgl. Hans John: *Deutsche romantische Märchenopern und Prinzipien ihrer Gestaltung bei Hoffmann (Undine), Weber (Euryanthe) und Wagner (Feen)*, in: Herrmann/Froesch (Hrsg.): *Märchenoper*, S. 55–62.

aus der Dichtung entspringen«.⁸ Die Hoffmann-typische Duplizität der Wirklichkeit zwischen Geisterreich und Alltag zeigt sich hier als der Textform Märchen entlehnte, die sich durch den Kontrast, aber auch durch den Übergang zwischen Zauberreich und Realität auszeichnet. Neben der Präsenz von magischen Gegenwelten wird das Wundervolle im Märchen im Weiteren durch Zauberdinge und Gestaltwandel, durch sprechende Tiere, Tierhelfer sowie die Macht über Naturgewalten verkörpert.⁹ Das auf die Bühne gebrachte Wunderbare wurde zeitgenössisch allerdings auch als Problem der Märchenoper wahrgenommen, die zur Ausstattungs- und »Prachtoper« verkomme, wie ein Rezensent kommentiert. Das Publikum fühle sich durch »übermässigen Dekorationsschmuck« von »Text und Gesang abgezogen«,

denn es ist doch wirklich in neuern Zeiten eine auffallende Erscheinung in der Geschichte der deutschen Oper, dass jetzt fast keine andern Werke dieser Art erscheinen, als sogenannte romantische Opern, oder was Vielen identisch zu sein scheint, Prachtopern.¹⁰

Als Widerhall dieser Zusammenhänge und Kritiken in Hoffmanns Roman liest sich Meister Abrahams Sabotage der Namensfeier der Fürstin zu Beginn des Textes. Der Maschinist verwendet hier die noch aus dem Barock stammenden Versatzstücke der Bühnenmaschinerie zeitgenössischer Hof- und Stadttheater,¹¹ um zum einen das Wunderbare in Klang und Namen Julias sowie in der Musik seines Protegés Johannes Kreisler einer Apotheose zuzuführen und um zum anderen die politische Macht in Gestalt des Herrscherpaares zu eskamotieren. Mit *Kater Murr* ließe sich den

-
- 8 E.T.A. Hoffmann: *Der Dichter und der Komponist*, in: ders.: *Die Serapions-Brüder*, hrsg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht, Frankfurt a.M. 2008, S. 94–117, hier S. 103f.
 - 9 Vgl. Max Lüthi: *Märchen*. Bearbeitet von Heinz Rölleke, Stuttgart 2004, S. 27–29; Michael Meraklis: *Eigenschaften und Fähigkeiten, wunderbare*, in: Rolf Wilhelm Brednich u.a. (Hrsg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Bd. III, Berlin 2011, S. 1174–1180; Helge Gerndt: *Zauber-märchen*, in: Rolf Wilhelm Brednich u.a. (Hrsg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Bd. XIV, Berlin 2015, S. 1182–1189.
 - 10 Nauenburg: *Nachträgliche Bemerkungen zu der Rezension über L. Spohrs *Bergegeist* von A. Wendt*, S. 29.
 - 11 Vgl. Elisabeth Dobritzsch: *Barocke Zauberbühne. Das Ekhof-Theater im Schloß Friedenstein Gotha*, Weimar/Jena 2004; Hans-Joachim Scholder: *Bühne und Maschinerie des Schwetzingen Schloßtheaters*, in: Silke Leopold/Bärbel Pelker (Hrsg.): *Hofoper in Schwetzingen. Musik, Bühnenkunst, Architektur*, Heidelberg 2004, S. 155–176.

ernsten Rezensenten der Hochkultur des 19. Jahrhunderts entgegenhalten: Gerade im Spektakle, im Grotesken, Karnevalesken, in der »rasende[n]«, »unmäßige[n] Lache« von Meister Abraham und Kreisler (DKV V, S. 30) sei das Romantische zu finden, das Novalis zufolge als »Wechselerhöhung und Erniedrigung«¹² zu verstehen ist.

Meister Abraham taucht in dieser Szene in Personalunion als Komponist, Musiker, Choreograph, Maschinist und Magnetiseur auf, der die unfreiwillig zu Laiendarstellern gemachten Mitglieder des fürstlichen Hofes wie an einem »unsichtbaren Faden«, mittels »elektrischer Leiter« und »in Rapport« (ebd.) dirigiert. Seine Beschreibung dieser denkwürdigen Nacht ist durchsetzt von Anspielungen auf die Shakespeare-Dramen *Der Sturm* und *Sommernachtstraum* (vgl. DKV V, S. 1001), so dass er sich selbst und sein Tun zum einen mit dem »Spuckgeist Droll« (DKV V, S. 30) aus dem *Sommernachtstraum*, zum anderen mit dem Zauberer Prospero aus *Der Sturm* in Verbindung bringt.¹³ Ihm ähnelt er in seiner scheinbaren Fähigkeit über das Wetter zu gebieten, wenn er Naturphänomene wie »glutrote Blitze«, »krachenden Donner« sowie einen »Orkan« (DKV V, S. 33) geschickt in seine Inszenierung einbindet. Donner- und Lichtmaschinerie des Theaters wird hier aufgerufen, ebenso wie Feuerwerk (vgl. DKV V, S. 31f.), »Flugmaschine« (DKV V, S. 29), Theaterschminke (vgl. DKV V, S. 30) und »magische Spiegel« (DKV V, S. 31) als Theaterrequisiten genannt werden. Durch die magischen Spiegel treibt Abraham ein hintersinniges Spiel zwischen »alberne[m] Zeug« (ebd.) auf der Hauptbühne zur Verherrlichung der Fürstin und eigentlicher Handlung auf verschiedenen Nebenbühnen zur Verherrlichung Julias (ebd.) zum einen, zur Verspottung des Fürstenhofes zum anderen. Dieses Wirklichkeits-Spektakle trägt zudem durch seine Klangkulisse opernhafte Züge, dabei werden sowohl die tatsächlichen Naturklänge eines Unwetters in die Aufführung eingebunden, als auch ein Naturinstrument, eine Wetterharfe (vgl. DKV V, S. 33) zum Einsatz kommt. Im Weiteren werden konventionelle Musikstücke, eine Arie aus Pietro Metastasio's Oper *Siroe* und Stücke des Kapellmeisters Johannes Kreisler (vgl. DKV V, S. 31f.) genannt, es sind auch Verweise auf

12 Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Begründet von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Bd. II, hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, 2. Aufl., Darmstadt 1965, S. 545.

13 Weitere Theaterremiszenzen finden sich auf die Commedia dell'Arte, Calderón und Lessings *Minna von Barnhelm*, vgl. DKV V, S. 34ff. und S. 1002 sowie in Bezug auf die Commedia dell'Arte v.a. den Beitrag von Monika Schmitz-Emans in diesem Band.

Hoffmanns eigene Kompositionen zu finden (vgl. DKV V, S. 1001). Als eigentliches Publikum dieses komplexen Gesamtspektakles aus Naturphänomenen, Klang, Licht, Requisite, Pantomime, Musik, Gesang, Schauspiel und Laiendarstellung sind die adressierte Julia zu nennen, die das Geschehen »mit feinem Takt verstanden« habe, allerdings auch nur »angeregt« (DKV V, S. 31), wohl nicht tatsächlich von ihm bewegt worden sei, und Meister Abraham selbst, der von sich sagt: »[I]ch lachte in jener Nacht unmäßiger als jemals«. (DKV V, S. 30) Adressat der erzählten Szene im Roman ist dann Johannes Kreisler, dessen Reaktion, seine »rasende Lache« (ebd.), jener Abrahams gleicht. Und natürlich sind wir Lesenden jenes Publikum, das alle Facetten dieses tragikomischen, grotesken Gesamtspektakles wahrnehmen kann und dem auch die von Detlef Kremer hervorgehobenen Züge einer Politsatire auf den Duodez-Fürsten Irenäus nicht entgehen.¹⁴ Die Namensfeier für die Fürstin stimmt mithin das hörende und lesende Publikum auf den Charakter des Romans als Leseoper ein: Das Dargestellte ist aufgrund seiner ästhetischen Komplexität, aber auch aufgrund seines politischen Charakters auf der Bühne unaufführbar, der Roman wird zu seinem geeignetem Medium. Hoffmann vertieft die Darstellung literarischer Wirklichkeit durch tragikomische Züge; in Ausweitung und Variation der *Theatrum-Mundi*-Metaphorik werden dem Leben Theater- oder Opernszenen abgelauscht bzw. wird in der Beschreibung von Alltäglichem dieses erhöht oder erniedrigt – eben romantisiert –, indem es mit zeitgenössischer Musik orchestriert oder mit märchenhaften Zügen versehen wird.

2. *Kater Murr* als Resonanzraum von Mozarts *Zauberflöte*

Schikaneder/Mozarts *Zauberflöte* ist in vieler Hinsicht formativ geworden für die deutschen Märchenoper des 19. Jahrhunderts. Die Oper dramatisiert u.a. das Märchen *Lulu oder die Zauberflöte* von August Liebeskind (1789). Jan Assmann hat den Hybridcharakter der *Zauberflöte* auf den Begriff »opera duplex«¹⁵ gebracht, die gleich mehrere Oppositionen zu-

14 Vgl. Detlef Kremer: E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung, 2. erw. Aufl., Berlin/New York 2010, S. 353f.

15 Jan Assmann: Aufklärung und Zaubermärchen: *Die Zauberflöte* als »opera duplex«, in: Lothar Kreimendahl (Hrsg.): Mozart und die europäische Spätaufklärung, Stuttgart/Bad Cannstatt 2011, S. 239–265, hier S. 257.

sammenführe: Wie im Kompositum Märchen-Oper indiziert, werden Gattungskonventionen von Märchen und Oper miteinander verbunden. Laut Assmann beginnt die Oper »als Zaubermärchen« und wandelt sich »mit dem Finale des ersten Aktes zum Mysterienspiel«,¹⁶ dem korrespondierende eine polare, zwischen »unterirdisch gepflegter erhabener Wahrheit« und »oberirdisch betriebene[m] bunten, volkstümlichen Polytheismus« changierende Raumstruktur. Die *Zauberflöte* bringe so »im Gewand einer Märchen- und Zauberoper die Ideale der freimaurerischen Aufklärung auf die Bühne«¹⁷. Diese Polarität lässt sich wiederum auf die intertextuellen Bezüge einerseits zu August Liebeskinds Märchen *Lulu oder die Zauberflöte*, andererseits zum ägyptischen *Sethos*-Roman und zu aufgeklärter Freimaurerei zurückführen.¹⁸ In der Figurenkonstellation haben Schikaneder/Mozart diese Spannung durch die Anlehnung sowohl an die *opera seria* als auch *buffa*, die ernste und die komische Oper, moderiert. Mit dem ersten Paar Pamina und Tamino sowie dem komischen Paar Papagena und Papageno werden Herrscher- und Dienerpaar, respektive mythologisch vertieftes und Märchenpersonal über Prüfungen und märchentypische Hochzeitsproben einem gemeinsamen glücklichen Ende, einem *lieto fine* zugeführt. Mit dieser Zusammenführung von Märchen und Mythologischem, Populär- und Hochkultur, tragischen und komischen Gattungskonventionen haben Schikaneder/Mozart ein überaus erfolgreiches »Patchwork« geschaffen, das, wie Jörg Krämer schreibt, auf »Theaterwirksamkeit für heterogene Publiken und Ansprüche«¹⁹ konzipiert war und gerade in dieser Form als Muster für die nachfolgenden Märchenoperndiente. Dieses Erfolgsrezept kommt bei zahlreichen deutschen Märchenoperndes 19. Jahrhunderts zum Tragen, in denen ebenfalls ernste und komische Paare zusammengeführt werden und der Märchenstoff durch Anleihen bei Mythologie oder klassischem Drama vertieft wird. So z.B. in Rubezahl-Opern wie Bürde/Tuček's *Rubezahl, der Berggeist am Riesengebürg* (1805) und Danzi/Lohbauers *Der Berggeist oder Schicksal und Treue. Romantische Oper in zwei Aufzügen* (1811). Bei Danzi/Lohbauers *Berggeist* (1811) werden im *lieto fine* mit Rubezal [sic] und Erli sowie Anna und Heinrich ein

16 Jan Assmann: *Die Zauberflöte – Märchen oder Mysterium?*, in: Herbert Lachmayer (Hrsg.): *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Ostfildern 2006, S. 761–769, hier S. 761.

17 Ebd., S. 257.

18 Vgl. ebd. und Assmann: *Aufklärung und Zaubermärchen*.

19 Jörg Krämer: *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert*, Tübingen 1998, S. 547.

übernatürliches Fürstenpaar und liebende Dorfleute vereinigt. Dieses Rübezahl-Märchen weist deutliche Anklänge an Shakespeares *Sommernachts Traum* auf, worauf bereits der im Personenverzeichnis genannte hilfreiche Gnom Pux, in Abwandlung von Shakespeares Puck, aufmerksam macht. Rübezal und Erli sind so als Aktualisierung von Oberon und Titania zu verstehen.²⁰ Adrian Kuhl hat nachgewiesen, dass die *Zauberflöte*-Anklänge in Danzis Oper bis in das musikalische Zitat reichen, aber auch, dass die romantische Oper Danzis/Lohbauers, wie insgesamt die romantische Märchenoper, den *buffa*-Ton der *Zauberflöte* zurücknimmt, hier indem das ständisch-sozial ›komische Paar‹ eben nicht an Papagena/Papageno, sondern an Pamina/Tamino angelehnt wird. So hegen die Märchenopern des 19. Jahrhunderts das politisch und ästhetisch anarchische Potential von Schikaneder/Mozarts *Zauberflöte* – oder auch von Shakespeares *Sommernachts Traum* – ein.

Als eine Gegenbewegung zu dieser Domestizierung kann Hoffmanns Leseoper *Kater Murr* verstanden werden, wie es überhaupt reizvoll ist, den expliziten und impliziten Anklängen an Mozarts *Zauberflöte* im Text zu lauschen. Als Kapellmeister war Hoffmann mit dieser Märchenoper bestens vertraut, im Oktober des Jahres 1813 notiert er im Tagebuch »gelungene Vorst[ellun]gen der Zauberflöte«.²¹ Zu erinnern ist, dass bereits mit der Unterzeichnung des Paratextes *Vorwort des Herausgebers* mit E.T.A. Hoffmann die Hommage an Mozart dem Text vorangestellt ist. Denn bekanntermaßen führte der als Ernst Theodor Wilhelm getaufte Autor seit seinem 28. Jahr aus »Bewunderung für Wolfgang Amadeus Mozart und mit ironischen Seitenblicken auf die eigene Musikalität«²² die Vornamen Ernst Theodor Amadeus. Explizite Verweise auf Mozart und sein Werk finden sich im Roman dann in verschiedener Couleur: In einer Szene redet sich Kreisler im Namen Mozarts und Beethovens gegen Rossinis Bel-

-
- 20 Vgl. Franz Danzi: *Der Berggeist oder Schicksal und Treue*. Romantische Oper in zwei Aufzügen, Stuttgart 1811; Adrian Kuhl: ›Feingefühlte Charakteristik‹. Mozart-Rezeption in Franz Danzis *Der Berggeist*, in: Sarah-Denise Fabian/Rüdiger Thomsen-Fürst (Hrsg.): *Oper – Südwest: Beiträge zur Geschichte der Oper an den südwestdeutschen Höfen des 18. Jahrhunderts*, Heidelberg 2020, S. 77–101, hier v.a. S. 93–96. In der musikalischen Textur und Figurenzeichnung wird eine Annäherung Annes an Pamina vollzogen.
- 21 Friedrich Schnapp (Hrsg.): *Der Musiker E.T.A. Hoffmann*. Ein Dokumentenband, Hildesheim 1981, S. 288; Vgl. zu weiteren Aufführungen, Proben, Opernbesuchen und Besprechungen zur *Zauberflöte* ebd. S. 289, 362f., 435, 501, 666, 670.
- 22 Claudia Lieb: *Leben*, in: Christine Lubkoll/Harald Neumeyer (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2015, S. 1–7, hier S. 1.

canto in Rage (vgl. DKV V, S. 84).²³ In einer zeigt sich Murr als Rossini-begeistert, während er Mozarts *Zauberflöte* im Allgemeinen ablehnt, jedoch situativ passend findet. Es handelt sich um eine von Musik und Gesang begleitete Liebesszene zwischen Murr und Miesmies, die dem fragmentarischen Erzählen des Romans gemäß in medias res, ohne Kontext beginnt: »(M.f.f.) liebst mich also, holde Miesmies?« (DKV V, S. 220) Ihre gesamte Liebesgeschichte: das Liebeswerben, ihre Annäherung, das Kennenlernen sowie die absehbare Trennung, vollzieht sich dann binnen kürzester Zeit, gleichsam im Rahmen einer Nummernoper, die vom Liebesduett über eine Bravourarie von Miesmies bis zu einem von Trennungsschmerz kündenden Terzett reicht. Mit vollem Beifall Murrs stimmt Miesmies hier mit »Di tanti palpiti« die Erfolgsarie aus Rossinis *Tancredi* (1813) an (ebd.),²⁴ wobei die Katze in der Hosenrolle zwar das richtige Geschlecht vertritt, als Hauskatze (*Felis catus*) nicht aber die richtige Spezies. Dadurch trägt Murrs Äußerung: »Die Arie schien ganz für sie geschrieben«, deutlich ironische Züge. Danach stimmen die beiden mit dem hinzugekommenen »schwarze[n] Kater« das Terzett »Soll ich dich Teurer nicht mehr sehen!« aus der *Zauberflöte* an, so dass der schwarze Kater als Sarastro, Murr als Tamino und Miesmies als Pamina figurieren:

Ich kannte den jungen schwarzgekleideten Mann als einen vortrefflichen Bassisten, und schlug daher vor, eine Komposition zu singen, die ich zwar sonst nicht sehr liebe, die sich aber zu der bevorstehenden Trennung von Miesmies sehr gut schickte. – Wir sangen: Soll ich dich Teurer nicht mehr sehen! Kaum versicherte ich aber mit dem Schwarzen, daß die Götter mich bewahren würden, als eine gewaltige Ziegelscherbe zwischen uns durchfuhr, und eine entsetzliche Stimme rief: wollen die verfluchten Katzen wohl die Mäuler halten! – Wir stoben, von der Todesfurcht gehetzt, wild auseinander in den Dachboden hinein. – O der herzlosen Barbaren ohne Kunstgefühl, die selbst unempfindlich bleiben bei den rührendsten Klagen der unaussprechlichen Liebeswehmut, und nur Rache und Tod brüten und Verderben! (DKV V, S. 221)

Hier werden verschiedene Klänge, Tonwahrnehmungen und Reiz-Reaktionsschemata auf Akustisches in Gestalt von Rossini, Mozart, Katzenge-

23 In der Erwähnung des Dreigestirns der Wiener Klassik: Haydn, Mozart und Beethoven, wiederholt Kreisler in dieser Szene Ansichten des Komponisten Hoffmann, vgl. DKV II/1, S. 54 und Marion Schmaus: Die Intellektuellen entdecken Mozart. Zwischen Romantisierung und entwicklungsgeschichtlichem Denken, in: Mathias Mayer/Katja Schneider (Hrsg.): Von Texten und Tönen. Mozart-Resonanzen in Literatur und Wissenschaft, Berlin/Boston 2017, S. 157–173.

24 Zu Aufführungsbesuchen und -besprechungen von *Tancredi* vgl. Schnapp: Der Musiker E.T.A. Hoffmann, S. 498, 500.

schrei, Menschgebrüll und berstenden Tonziegeln gegeneinander geführt. Es ist eine akustische Spektakle-Szene und somit auch eine jener Szenen im Roman, die diesem das Qualitätsmerkmal ›Leseoper‹ in besonderer Weise verleihen. Denn es werden den Lesenden, gerade auch einer zeitgenössischen Hörerschaft bekannte Klänge evoziert. Vertraute Klänge sind dabei sowohl das Katzenschrei und berstende Tonziegel als auch vermutlich die *Zauberflöte* und heute weniger wahrscheinlich Rossinis *Tancredi*. Wozu uns Hoffmann hier auffordert, ist die Zweiseitigkeit einer Klangerfahrung wahrzunehmen: Zum einen auf der Seite und mit den Katzen die Operntöne, zum anderen auf der Seite der Menschen, der ›Barbaren ohne Kunstgefühl‹, die allerdings leidige Alltagserfahrungen mit gestörter Nachtruhe durch Liebeswerben oder Kampfgeschrei von Katzen haben. Und wir sind aufgefordert, diese dissonanten Klänge nicht linear nacheinander zu hören, sondern in dieser szenenhaften Inszenierung wird dramatische bzw. opernhafte Gleichzeitigkeit angemahnt.

Zudem lässt sich an dieser Szene mehreres in Bezug auf die Funktion von Klängen und Musik in Hoffmanns Roman erläutern. Erstens: Musik und Gesang erscheinen im Roman einerseits als zugehörig zu einer häuslich-privaten Geselligkeitsform, die das Liebesduett oder das gemeinsame Musizieren als Praxis der Intimität ebenso einbezieht wie musikalische Gemeinschaftsbildung am Beispiel der Burschenschaften, wo durch das gemeinsame Absingen von Liedern ein Kollektiv entsteht. Beides wird vor allem in der Murr-Biographie vorgeführt, verbindet aber auch die Murr- und Kreisler-Handlung. Denn was in Murrs Autobiographie in einem Satz abgehandelt wird: »Miesmies war so musikalisch, daß wir Beide auf das anmutigste mit einander zu fantasieren vermochten« (DKV V, S. 222), wird in der Kreisler-Biographie anhand mehrerer Szenen vorgeführt, in denen die Verbindung von Julias Gesang mit den Kompositionen Johannes Kreislers als Apotheose romantischer Kunstphase erscheint.²⁵ Andererseits stellt der Roman Musik und Gesang im Rahmen höfisch-religiöser Repräsentation vor, aber auch als Praxis religiöser Andacht aus; dies bezieht sich ausschließlich auf die Kreisler-Handlung, seine Tätigkeiten als Kapellmeister des ›Schein-Fürstentums Sieghartsweiler und als Kirchenmusiker im Kloster Anzheim.

Zweitens zeigt sich an der oben zitierten Szene eine für den *Murr*-Roman insgesamt kennzeichnende derbe Situationskomik, durchaus als Slap-

25 Vgl. v.a. DKV V, S. 71, 73, 88, 172f., 225.

stick zu bezeichnen, in der das Hohe, hier »unaussprechliche Liebeswehmut« (DKV V, S. 221), mit dem Niederen, Flüchen und einem Ziegelstein, konfrontiert wird. Ein solcher buffa-Ton findet sich verstärkt in der Murr-Autobiographie, auch durch das mit dem Kater in den Vordergrund gerückte Leibliche von Verschlingen, Einverleiben und Ausscheiden – auch von Buch und Kunst –, von Liebestrieben und »Katzbalgerei« (DKV V, S. 293). Aber die in beiden Teilen leitmotivisch zu hörende, oft »rasende« (DKV V, S. 30), »unmäßige« (DKV V, S. 30, 128, 289) oder »dröhnende« (DKV V, S. 91, 156) »Lache« (DKV V, S. 30, 91, 128, 156, 289) als Kennzeichen des buffa-Tons verbindet Mensch und Tier, Kater, Kreisler und Meister Abraham.

Und schließlich lässt sich drittens an obiger Szene veranschaulichen, dass die Liebesdiskurse des Romans zum Teil der Theater- und Opernsprache abgelautet sind. Neben den Liebeswirren von Shakespeares *Sommernachtstraum* bilden zeitgenössische Opern von Rossini bis Mozart das Repertoire. Die Schnellebigkeit der Katzenliebe, die sich an einem Abend vollzieht, korrespondiert hier den dargestellten Liebeswirren eines Theater- oder Opernabends. Und während die philisterhaften Menschen letzteres goutieren, können sie Katzenliebe nur als Katzenschrei wahrnehmen. Wo Miesmies und Murr Rossini und Mozart intonieren, können wir »Barbaren ohne Kunstgefühl« (DKV V, S. 221) nur Misstöne hören. Es gehört zu den Eigentümlichkeiten von Hoffmanns literarisierter Katze, dass diese die menschliche Sprache nur im Schriftlichen verwendet und nicht in mündlicher Rede – anders als die anthropomorphisierten sprechenden Tiere in Fabel und Märchen und anders als die gestiefelten Kater bei Perrault und Tieck. So bleibt das Kätzische im Roman für die Menschen Missklang und unverständlich, auch für die Murr zugeneigten Hörer Meister Abraham und Kreisler, der Fürsprache hält für das »Geistesvermögen der Tiere« (DKV V, S. 37). Die im Roman lesbaren Katzensprache und Murrs Dialoge mit Hunden sind eine Übersetzungsleistung des Autobiographen Murr, der seinen Text in seinen Leseranreden an »geneigte Leser« (DKV V, S. 238) und »geliebte Katerjüngling[e]« (DKV V, S. 118) gleichermaßen an Mensch und Tier richtet, darin Exklusion und Inklusion wechselseitig moderierend. Seine Anreden an den »geneigten Leser« verbinden ihn mit der als E.T.A. Hoffmann benannten Herausgeberstimme, die den »günstigen« (DKV V, S. 13), »geneigten« (DKV V, S. 405) oder »gütigen Leser« (DKV V, S. 13) anspricht, ebenso wie mit dem Erzähler der Makulaturblätter, der auch diese Diktion bemüht. Die aus dem Roman der Zeit, z.B. Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, geläufige Leseranrede dürfte

bei menschlichen Zeitgenossen keine Irritation ausgelöst haben – die heutige Leserin notiert auch das Exkludierende –, wohingegen die Anrede an »geliebte Katerjüngling[e]« (DKV V, S. 118) in der Exklusion menschlicher Lesender auch als Appell zu verstehen ist, die Übersetzungsleistungen des Katers aus der Katzen- in die Menschensprache mit einem vergleichbaren, aber inversen Bemühen zu beantworten. Kater Murrs Adressierungen sind jedenfalls an alle Mitkreaturen gerichtet und inklusiv, wie eine Textstelle verdeutlicht:

Leser! – Jünglinge, Männer, Frauen unter deren Pelz ein fühlend Herz schlägt, die ihr Sinn habt für Tugend – die ihr die süßen Bande erkennet, womit uns die Natur umschlingt, ihr werdet mich verstehen und – mich lieben! (DKV V, S. 53)

Und an einer weiteren Textstelle von Hoffmanns Roman wird ersichtlich, dass der hier praktizierte Liebesdiskurs Opernsprache zitiert und spezifischer noch Mozarts *Zauberflöte* intoniert. Denn der Erzähler der Makulaturblätter vergleicht Prinz Hektor mit dem Prinzen Tamino:

Als der Prinz das Gemälde sah, geriet er beinahe in dieselbe Extase, wie sein prinziplicher Kollege in der Zauberflöte. Wie Tamino hätte er beinahe, wenn auch nicht gesungen, doch gerufen: »dies Bildnis ist bezaubernd schön«, und dann weiter: »soll die Empfindung Liebe sein, ja, ja die Liebe ist's allein!« – (DKV V, S. 207)²⁶

Dieses Zitat gibt einen Hinweis darauf, dass der *Kater Murr* an dem Liebesdiskurs der *Zauberflöte* und ihrer Nachfolger nicht nur teilhat, sondern diesen verlängert und persifliert. In den Makulaturblättern wird die komisch-ernste Verdoppelung der Liebespaare nach dem Vorbild der *Zauberflöte* sogar weitergetrieben in Richtung einer Verdrei- oder Vielfachung. Denn in dem Ränkespiel der Rätin Benzon wird eine Doppelhochzeit zwischen Hektor und Hedwiga sowie zwischen Ignatius und Julia angestrebt,

26 Vgl.: »Lebrecht, unterbrach der Fürst den Leibjäger, Lebrecht, das scheint eine Imitation zu sein, denn selbiges kommt schon in der Oper von Herrn Mozart, Figaro's Hochzeit geheißen vor, die ich zu Prag geschaut. Bleib Er der Wahrheit getreu, Jäger!« (DKV V, S. 407) Fürst Irenäus, der Erzähler der Makulaturblätter sowie der Herausgeber des Textes erweisen sich in ihren pedantischen Bildungsnachweisen nicht minder als Bildungsphilister, wie der in der Forschung als solcher gezielte Kater Murr, vgl. Jürgen Jacobs: Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman, München 1972, S. 147–150; Kremer: E.T.A. Hoffmann, S. 342, 344 sowie Jörn Steigerwald: Rhetorische und ästhetische Prosopopeia, in: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 97 (2005), H. 4, S. 579–594, hier S. 581ff., der bereits gegen diese Tendenz anschreibt.

während Meister Abraham die Liebe zwischen Johannes und Julia fördern will. Der Roman lehnt sich diesbezüglich in seiner Namenspolitik insgesamt sprachspielerisch-variierend an Schikaneders Namengebung an, der durch den alliterierend-reimenden Gleichklang von Tamino/Pamina und Papageno/Papagena verdeutlichte, wer zueinander finden müsse. Insbesondere die kätzischen Namen: Mina, Murrs Tochter, und Miesmies, Murrs Angebetete, erinnern in Alliteration und Namengebung durch Silbenverdoppelung an die *Zauberflöte*. Und bereits der falsche Klang von Ignatius/Julia setzt die Rätin Benzon ins Unrecht, die als natürliche Mutter von Julia ebenso in Misskredit gerät wie die Königin der Nacht in Mozarts *Zauberflöte*, während der Ziehvater Meister Abraham – Sarastro gleich – dem Paar Julia und Johannes scheinbar mehr wahre Fürsorge entgegenbringt. Der biblische Name gibt allerdings zu denken und auch seine dunkle Färbung als »Hexenmeister« (DKV V, S. 25, 403), »Wahrsager« (DKV V, S. 403) und Scharlatan, verleiht dieser Figur eine Hoffmann-typische Ambivalenz, die er u.a. mit Magier Celionati oder Zauberer Prosper Alpanus teilt.²⁷

Vor allem aber lässt sich die der *Zauberflöte* eigene Verbindung von Opera seria und buffa in der Doppelbiographie von Kreisler und Murr verfolgen, die eine Spielart des In- und Gegeneinanders der Bildungsgeschichten von Tamino und Papageno ist. Dies lässt sich gerade anhand des Vogelmenschen Papageno akzentuieren, durch den Mozarts Oper als lohnender Gegenstand der Human-Animal Studies erscheint. Zum Zwecke der Jagd betreibt Papageno in äußerer Erscheinung und Klang, durch sein Vogelkostüm²⁸ sowie durch ein Vogelstimmen imitierendes »Wald«- oder »Faunen=Flötchen«²⁹, Mimikry an die Vogelwelt. Darüber hinaus korrespondiert die »Waldflöte« organisch seiner Existenzweise als »Natur-

27 Vgl. Monika Schmitz-Emans: *Lebens-Ansichten des Katzers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. Herausgegeben von E.T.A. Hoffmann (1819/21), in: Lubkoll/Neumeyer (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann Handbuch, S. 152–159, hier S. 158.

28 Seine figurative Rede: »Ich möchte mir oft alle meine Federn ausrupfen, wenn ich bedenke, daß Papageno noch keine Papagena hat« (*Die Zauberflöte*. Eine große Oper in zwey Aufzügen. Von Emmanuel Schikaneder. Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und wirklichen k. k. Kammer-Compositeur, 1793, S. 33), macht darauf aufmerksam, dass sein Federkleid mehr als Verkleidung ist und zu seinem Wesen als »Naturmensch« (ebd., S. 52) gehört.

29 Ebd., S. 5f.

mensch«³⁰, sie ist sein »Ton«³¹. Das Liebesduett zwischen Papageno und -gena am Ende der Oper kann dann in seiner Silbenstruktur und Redundanz auch als Absage an die arbiträr-semantisierende Menschensprache gewertet werden: Liebender Einklang bekundet sich im »Beyde. Pa – Pa – Pa – Pa – Pa – Pa«³². Schon zuvor wird mit Papagenos Schloss vor dem Mund,³³ der nur noch lautlichen Kommunikation zwischen Tamino und Papageno am Ende des 1. Aufzugs mittels ihrer Flöten sowie den Schweigegeboten im Sarastro-Bezirk ein Verlernen der Menschensprache als Bildungselement konnotiert.

Die Übergänge zwischen Mensch und Tier verlaufen daher zwischen *Zauberflöte* und *Kater Murr* invers, während Papageno sich in Gestalt und Ton als Tier (ver-)kleidet, erlernt der Kater bei Hoffmann die Schriftsprache der Menschen, verzichtet aber – anders als seine Märchenahnen, die gestiefelten Kater bei Perrault und Tieck – auf menschliche Kleidung und, wie oben bereits angemerkt, Rede. In seinem äußeren Verhalten gegenüber Menschen und Mittieren ist Murr realistisch-tierlich gezeichnet, insofern kann der *Murr*-Roman auch als Epitaph für Hoffmanns realen Kater Murr gewertet werden, der Ende 1821 verstorben war.³⁴ So bleibt der Roman-Murr gegenüber den Menschen bei metonymischen Lauten, miauend, »schnurrend« (DKV V, S. 121) und murrend. Zum letzteren Klang äußert Tiecks gestiefelter Kater: »Die Menschen stehen in einem Irrtume, daß an uns jenes seltsame Murren, das aus einem gewissen Wohlbehagen entsteht, das einzige Merkwürdige sei.«³⁵ Über das Kätzische als einer der Menschensprache überlegenen, »Ton und Gebehrde« verbindenden Sprache teilt uns Hoffmanns Murr Folgendes mit:

Immer besser und besser wurde mir zu Mute und ich begann mein inneres Wohlbehagen zu äußern, indem ich jene seltsame, meinem Geschlecht allein eigene, Töne von mir gab, die die Menschen durch den nicht unebenen Ausdruck, spinnen, bezeichnen. So ging ich mit Riesenschritten vorwärts in der Bildung für die Welt. Welch ein Vorzug, Welch ein köstliches Geschenk des Himmels, inneres physisches Wohlbehagen ausdrücken zu können durch Ton und Gebehrde! [...] Erst knurrte ich, dann kam mir jenes unnachahmliche Talent den Schweif in den zierlichsten Kreisen zu schlängeln dann die wunderbare Ga-

30 Ebd., S. 52.

31 Vgl. ebd., S. 40.

32 Ebd., S. 93.

33 Vgl. ebd., S. 12.

34 Vgl. Schmitz-Emans: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, S. 152.

35 Tieck: Werke. Bd. II, 1964, S. 214.

be durch das einzige Wörtlein ›Miau‹, Freude, Schmerz, Wonne und Entzücken, Angst und Verzweiflung, kurz alle Empfindungen und Leidenschaften, in ihren mannigfaltigsten Abstufungen auszudrücken. Was ist die Sprache der Menschen gegen dieses einfachste aller einfachen Mittel sich verständlich zu machen! (DKV V, S. 21)

Murr lernt dann auch noch das »Pudelige«, um mit seinem Freund Ponto sprechen zu können, und betreibt vergleichende Sprachforschung in Bezug auf »kätzische[s] und hündische[s]« (DKV V, S. 73).

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die expliziten *Zauberflöten*-Zitate in Hoffmanns Roman nicht Randbemerkung bleiben, sondern als ein Indiz für den insgesamt theatralen, opernhaften Charakter des Textes gewertet werden können. Als Leseoper qualifiziert er sich durch folgende Elemente: Erstens die szenenhafte Komposition des Romans, zudem ist der Text als Libretto gestaltet, d.h. er rechnet mit akustischer Begleitung, arrangiert seine Ensembleszenen nach Duetten, Terzetten, Auftritten mit Chor und Komparsen. Auch die bei Hudgins angesprochenen musikalischen Gestaltungsprinzipien von Kontrapunktik und Polyphonie wären hier zu subsumieren.³⁶ Zweitens spricht der Klangteppich des Romans die Lesenden als Hörende an und er reicht von Naturklängen (Sturm) über Lärm (berstende Ziegelsteine) und Katzengeschrei bis zu Musikziten aus zeitgenössischen Opern. Drittens trägt die dramaturgische und sprachliche Ausgestaltung des Liebesdiskurses durch Paarkonstellationen, doppelte Bildungsgeschichten und Trennungsschmerz-Terzett in Resonanz auf Schikaneder/Mozarts *Zauberflöte* deutlich opernhafte Züge. Und viertens führt Hoffmanns Leseoper die sprach- und klangphilosophische Dimension der *Zauberflöte* weiter, die zwischen Schweigen und Gesang, Musik, Gebärde und Tierlaut Klänge als Ausdrucks- und Kommunikationsformen bedenkt. Die in der *Zauberflöte* angestimmte intersektionelle Klangreflexion zwischen Tier und Mensch wird bei Hoffmann vertieft.

3. Der Kater als Märchenfigur und Märchenhaftes im *Kater Murr*

Mit seiner Fürsprache für das Kätzische, seinen sprachvergleichenden und -philosophischen Interessen sowie seinen Sprachkompetenzen im Hündischen fällt Hoffmanns Murr aus der üblichen Rolle kätzischer Märchenfi-

36 Vgl. Hudgins: Nicht-epische Strukturen, S. 104–109.

guren.³⁷ Denn in verschiedenen Kulturkreisen ist die auch sprichwörtlich festgehaltene Feindschaft zwischen Katze und Hund in Märchen verbreitet worden.³⁸ Dies kann als erstes Indiz dafür gelten, dass Hoffmann neben den Operndiskursen der Zeit auch die Katzenfigur des Märchens gegen den Strich bürstet, einiges verwirft, anderes aktualisiert und variiert. Dazu gehört etwa die in populären Überlieferungen seit dem Mittelalter der Katze als Hexenbegleiter zugeschriebene Fähigkeit, die menschliche Sprache zu verstehen.³⁹ Auch Gestaltwandel zwischen oftmals schwarzer Katze und Hexe werden im Märchen popularisiert. Im *Kater Murr* wird, wie oben beim *Zauberflöten*-Terzett erwähnt, auf solche abergläubischen Vorstellungen von einer schwarzen Katze angespielt, die dann aber mit der Sarastro-Allusion auf höchst witzige Weise in einen hinter sinnigen Kommentar zur *Zauberflöte* umgemünzt werden. Diesbezüglich könnte von einer Fragmentierung von Erzähltraditionen im *Murr*-Roman gesprochen werden, die in einzelne Versatzstücke zerteilt, auseinandergerissen werden, um dann, weit verstreut über den Text, als Zitatfragment einer neuen Funktion zugeführt werden zu können. So taucht auch die Verbindung von Katze und in diesem Fall »Hexenmeister« (DKV V, S. 25, 403) auf, wenn Meister Abraham dieser Beiname zugeordnet wird. Der zukünftige Mitbewohner von Murr, Kreisler, wird ebenfalls mit dem »[H]exen« (DKV V, S. 67) lose assoziiert. Und dem Hexenmeister Abraham wird im Text zudem eine Hexe insofern an die Seite gestellt, als seine in der Handlung und von der Textoberfläche verschwundene Ehefrau Chiara, das unsichtbare Mädchen, in der eingelagerten Erzählung des Mönchs Cyprianus wiederauftaucht, in Neapel, was noch wichtig werden wird:

-
- 37 Zu literarischen Katzen und ihrer intersektionalen Analyse vgl. Vera Zimmermann: Grenzenlos menschlich? Tierethische Positionen bei Elias Canetti, Marlen Haushofer und Brigitte Kronauer, Bielefeld 2021; zur Katze bei Hoffmann: Sarah Kofman: Schreiben wie eine Katze ... Zu E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, Graz/Wien 1985; Christa-Maria Beardsley: E.T.A. Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik. Die poetisch-ästhetische und die gesellschaftskritische Funktion der Tiere bei Hoffmann und in der Romantik, Bonn 1985; Steigerwald: Rhetorische und ästhetische Propopoeia im *Kater Murr*; Frederike Middelhoff: Recovering and Reconstructing Animal Selves in Literary Autozoographies, in: André Krebber/Mieke Roscher (Hrsg.): *Animal Biography: Re-framing Animal Lives*, Cham 2018, S. 57–79.
- 38 Vgl. Irmela Roschmann-Steltenkamp: Katze, in: Rolf Wilhelm Brednich u.a. (Hrsg.): *Enzyklopädie des Märchens Online: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Berlin/Boston 2016, www.degruyter.com/database/EMO/entry/em_o.7.185/html (01.2.2022).
- 39 Vgl. ebd.

Mein Blick fiel auf ein altes abgelumpstes Zigeunerweib, die ich vor wenigen Tagen in der Straße Toledo von den Sbirren wegführen gesehen, weil sie einen Wasserverkäufer, so kräftig er schien, im Zank mit ihrer Krücke zu Boden geschlagen. – Was willst du von mir alte Hexe? So rief ich das Weib an, die mich aber in dem Augenblick mit einem Strom der abscheulichsten niedrigsten Schimpfreden überschüttete, so daß das müßige Volk bald sich um uns versammelte und über meine Verlegenheit ausbrach in ein tolles Gelächter. – Ich wollte fort, da hielt mich aber das Weib beim Kleide fest, ohne vom Boden aufzustehen, und sprach, plötzlich mit den Schimpfreden einhaltend leise, indem sich ihr abscheuliches Antlitz zum grinsenden Lächeln verzog: Ei, mein süßes Prinzelein, willst du denn nicht bei mir bleiben? Willst du nichts hören von dem schönsten Engelskinde, das in dich vernarrt ist? (DKV V, S. 448f.)

Auf der Ebene der Handlungslogik des Romans zaubert der Text mit der als Hexe angesprochenen alten Frau Meister Abrahams Chiara wieder hervor, nun in Gestalt der Wärterin Angelas, einer unehelichen Tochter aus der Beziehung Benzon/Fürst. – Die Kolportageelemente in der Kreisler-Handlung nehmen im zweiten Teil des Textes deutlich zu. – Was auf der Ebene der Handlungslogik eher als ein arabeskes Detail erscheinen mag, ist auf der Ebene der Zitation und Aktualisierung märchenhafter Erzähltraditionen von einer gewissen Notwendigkeit begleitet, denn Hoffmann wandelt hier die Eröffnungsszene von Basiles *Pentamerone* ab und verweist damit auf den Beginn frühneuzeitlicher Märchensammlungen und zugleich auf den Beginn der Katze im Märchen, denn *La gatta cenerentola* ist hier zu finden. In Giambattista Basiles neapolitanischer Märchensammlung *Märchen der Märchen/Lo cunto de li cunti* (1634/36) erzählen zehn Frauen an fünf Tagen Märchen, darum auch *Pentamerone* ›Fünftagewerk‹ genannt. Das Rahmenmärchen handelt von der melancholischen Prinzessin Zoza, deren Leiden durch Lachen geheilt werden soll. Alle Kunststücke versagen jedoch und nur die derbe Situationskomik einer Marktszene – eine alte Frau wird zu Fall gebracht und liefert sich dann mit ihrem Widersacher am Brunnen ein Wortduell – löst schließlich einen heilenden Lachkrampf aus. Wenn es bei Hoffmann in Referenz und Aktualisierung dieser Szene summarisch-referierend heißt, die Alte habe Cyprianus mit einem »Strom der abscheulichsten niedrigsten Schimpfreden überschüttet« (DKV V, S. 448), so macht die Zitation von Basiles Original, in neuer Übersetzung, deutlich, um welche Form eines gestischen und sprachlichen Grobianismus es sich hier handelt, der für die frühneuzeitlichen Märchensammlungen charakteristisch ist und im 18. Jahrhundert z.B. in Wielands *Biribinker-Märchen* oder in der Privatkorrespondenz Mozarts wieder auftaucht. Basiles Alte beschimpft ihr Gegenüber: »Ah, du Rotzna-

se, Dreckfratz, Scheißkerl, Bettpisser, Stinkebock, Hemdenmatz, Galgenstrick, Eselsbastard!«, worauf dieser erwidert: »Halt doch deine Scheißkuhle, Satans Großmutter, Knochenkotzerin, Kinderwürgerin, Fetzenkackerin, Furzvisage!« Beendet wird das Duell durch eine obszöne Geste der Alten, die ihr Geschlechtsteil entblößt. Es heißt bei Basile: Sie »lüftete den Vorhang des Theaterapparats und eröffnete den Blick auf ihre Waldbühne.«⁴⁰ Dieses Gesamt-Schauspiel von sprachlichem und gestischem Vulgarismus löst bei Basiles melancholischer Prinzessin einen heilsamen Lachkrampf aus, dessen Wirkung allerdings nur vorübergehend ist, denn die Alte verflucht Zoza ob diesem Verlachen, so dass diese auf einen Weg der Läuterung durch die Märchen des *Pentamerone* geschickt wird und erst am Ende ein Happyend als geheilte und moralisch geläuterte Prinzessin erfährt. Im 18. Jahrhundert hat Carlo Gozzi das Rahmenmärchen kontaminiert mit Basiles Märchen *Die Liebe zu den drei Zitronen*, in seiner ersten *fiaba teatrale L'amore delle tre melerance* (1761) dramatisiert. Hoffmann referiert Gozzis Märchenkomödie in den *Seltsamen Leiden eines Theater-Direktors* ausführlich (vgl. DKV III, S. 506–515) und die fluchende Alte eröffnet auch sein Wirklichkeitsmärchen *Der goldene Topf* (1814).⁴¹

Basiles und Gozzis fluchende Alte gehört also ebenso zu den von Monika Schmitz-Emans hervorgehobenen recycelten Elementen, die den *Murr*-Text zu einem »implizite[n] Rückblick auf das eigene Werk in seiner ›kontrapunktischen‹ Komposition aus Skurril-Groteskem«⁴² werden lassen. Mit Basile und Kater Murr wird eine für das Spätwerk charakteristische Form des Humors in den Blick gerückt, die das Körperliche und Geschlechtliche, Sprachspiel und derbe Situationskomik zusammenführt und szenisch präsentiert. Die diese Szenen begleitende »rasende« oder »unmäßige Lache« (DKV V, S. 10, 61 u.a.) kann auch, wie dies Bachtin am Karnevalesken gezeigt hat, sozialrevolutionäres Potential haben und Rollenwechsel zwischen Hof und Dienerschaft ermöglichen.⁴³ Dies lässt sich im Blick auf Basiles *Aschenkatze* und ihre Präsenz im *Murr*-Text erläutern. Hinter der *Aschenkatze* verbirgt sich die *Aschenputtel*-Handlung, in der die

40 Giambattista Basile: Das Märchen der Märchen. *Das Pentamerone*. Nach dem neapolitanischen Text von 1634/1636 vollständig und neu übersetzt und erläutert von Hanno Helbling u.a., hrsg. von Rudolf Schenda, 2. Aufl., München 2015, S. 16.

41 Vgl. Marion Schmaus: *Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit* (1814), in: Lubkoll/Neumeyer (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann Handbuch, S. 27–32, hier S. 30.

42 Schmitz-Emans: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, hier S. 159.

43 Vgl. Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt a.M. 1990; Kremer: E.T.A. Hoffmann, S. 353f.

von der bösen Stiefmutter zur Dienstmagd degradierte Königstochter am Ende durch Schuhprobe und Vermählung mit dem Prinzen wieder in ihren alten Stand zurückkehren kann. Im *Pentamerone* variiert die Aschenkatze darin die Prinzessin Zoza des Rahmenmärchens. Mit dem Schimpfnamen »Aschenkatze« wird die Tiefe ihres sozialen Falls benannt, sie ist durch die Missgunst der Stiefmutter noch unterhalb der Dienerschaft anzusiedeln, auf die Stufe eines Nutztiers gefallen:

Und mit der, heute entrechtet und morgen verstoßen, war es schließlich so, daß sie aus der Kammer in die Küche und aus dem Himmelbett zum Herdfeuer, von den Goldseidentüchlein zu den Putzlumpen [...] gelangte. Sie änderte nicht nur den Stand, sondern verlor gar den Namen, denn statt Zezolla wurde sie Aschenkatze genannt.⁴⁴

Dass mit diesem sozialen Fall auch ein körperlicher Verfall einhergeht, macht die Grimm-Fassung des Märchens deutlich: »mußte sich neben den Herd in die Asche legen. Und weil es darum immer staubig und schmutzig aussah, nannten sie es Aschenputtel.«⁴⁵ Bei Hoffmann wird Kater Murr in einer Szene – es handelt sich um die Episode des Katzburschenschaftlers Murr – auch zur Aschenkatze und darin zu einer geschlechtlichen Variation von Cinderella. Hoffmann führt hier insbesondere das bei den Grimms ausformulierte Moment der Körperscham aus:

Murr! – Murr! wie siehst du aus! [...] Freilich war ich über und über voller Asche und kam noch hinzu, daß wirklich mein Äußeres seit einiger Zeit merklich gelitten, [...] so konnte ich mir freilich die erbärmliche Figur, in der ich erschien, wohl denken. Vergleich ich nun eben meine erbärmliche Figur mit der meines Freundes Ponto, der in seinem stattlichen, glänzenden, schön gekräuselten Pelz in der Tat ganz hübsch anzusehen, so erfüllte mich tiefe Scham und ich kroch still und betrübt in den Winkel. (DKV V, S. 320)

In den Rollen von Stiefmutter und -töchtern des Märchens befinden sich hier der Ästhetikprofessor Lothario, der aberwitzigerweise befürchtet, der schriftstellernde Kater sei sein »ästhetische[r] Nebenbuhler« (DKV V, S. 323) und könnte ihm seinen Posten streitig machen, und Ponto, der mit seiner eleganten äußeren Erscheinung, seinem »stattlichen, glänzenden, schön gekräuselten Pelz« (DKV V, S. 320), Murrs Körperscham ebenso erhöht wie dies die Stiefschwester bei Basile, Perrault und Grimm tun.

44 Basile: *Das Pentamerone*, S. 65.

45 Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage [1837], hrsg. von Heinz Rölleke, Frankfurt a.M. 2007, S. 116.

Nicht nur ist Murr in dieser Szene »verhöhnenden Redensarten« (ebd.) von Seiten des Professors ausgesetzt, sondern er wird auch mit dem physischen Ekel Pontos konfrontiert, der sich aus »Scheu«, sich zu »beschmutzen« (DKV V, S. 321), von seinem ehemaligen Freund fernhält. Und selbst Meister Abraham reagiert auf den kleinen »Äscherling« (DKV V, S. 323) mit Ekel und einer drastischen Abwehrreaktion, wenn dieser durch einen Sprung auf seinen Schoß droht, »seinen Staatsschlafrock« zu »beschmutzen«: »Mit einem zornigen: ›Will Er wohl!‹ schleuderte der Meister mich so heftig von sich, daß ich überpurzelte und ganz erschrocken die Ohren ankneifend, die Augen zudrückend, niederduckte auf den Fußboden.« (Ebd.)

Der Cinderella-Märchenstoff mit dem Motiv der »erhöhten Niedrigkeit« ist durch seine »starke[n] Wirklichkeitsbezüge, die eine direkte Identifikation der Rezipienten ermöglichen«, als »Glückstraum sozial Entrechteter« und als »Modell einer Sozial-Utopie« wahrgenommen worden. In der Märchenforschung gilt es darum auch nicht als eigentliches »Zauber«, sondern als wirklichkeitsbezogenes »Novellenmärchen«,⁴⁶ das sich den dramatisierten Wirklichkeitsmärchen von Hoffmanns Spätwerk als idealer Zitatstoff anbietet. Denn die in der *Aschenkatze* gezeigte Vertierlichung des Menschen als Bild sozialer Entrechtung wird in Hoffmanns Roman feinsinnig, aber mehrdeutig eingewoben.

Das Cinderella-Motiv macht in Murrs Autobiographie auf die dunklen Töne aufmerksam, die der durch Goethe- und Bildungsroman-Anklänge häufig optimistisch angestimmten Aufstiegsgeschichte unterliegen. Und darüber hinaus auf die soziale Dynamik seines Lebensweges, die sich wie im Märchen zwischen den existentiellen Extremen von »Himmelbett« und »Herdfeuer«,⁴⁷ in Meister Abrahams Worten von »honette[m] Kater« und »Äscherling« (ebd.) oder in jenen des Ästhetikprofessors von »elegante[m] Schriftsteller« und »ganz gemeiner Katz, der sich in Küchen auf den Herden herumtreibt« (DKV V, S. 320) abspielt. Um nur an einige der vorangehenden Äscherling-Momente in Murrs Biographie zu erinnern, seien auf seine misslichen Herkunftsumstände, sein Beinahe-ertränkt-werden, seine Unbillen auf den Straßen der Stadt sowie »Katzenbalgereien« und Duelle verwiesen, in denen sich Murr in Notlagen befindet. Auf der Handlungs-

46 Rainer Wehse: *Cinderella*, in: Rolf Wilhelm u.a. (Hrsg.): *Enzyklopädie des Märchens* Online: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Berlin/Boston 2016, www.degruyter.com/database/EMO/entry/emo.3.009/html (05.2.2022).

47 Basile: *Das Pentamerone*, S. 65.

ebene wird die Katze aus diesem Zyklus von Erniedrigung und Erhebung auch nicht wirklich entlassen, denn das Cinderella-typische Märchen-Happend durch Verheiratung erweist sich als äußerst kurzlebig, wie an obiger Szene erkennbar war, in der auf das Liebesduett sofort das vom Trennungsschmerz kundende *Zauberflöten*-Terzett folgte. Der Cinderella-Weg: sozialer Aufstieg und Märchenglück durch Verheiratung, wird da schon deutlicher von Meister Abraham für seinen Schützling Kreisler angestrebt, wobei auch hier auf der Handlungsebene sich bloße Andeutungen auf eine mögliche Vermählung mit Julia finden. In der Murr-Handlung wird das Cinderella-Motiv des sozialen Aufstiegs weniger in der Liebe als in der Berufsschriftstellerei verfolgt, wie dies im Gespräch zwischen Professor Lothario und Meister Abraham thematisiert wird. Mit der Figur des Katers Murr sowie dem Roman *Lebens-Ansichten* werden Fragen nach den Chancen und Möglichkeiten der aufstrebenden sozialen Schicht des Bürgertums an politischer und wirtschaftlicher Teilhabe durch Kunst aufgeworfen. Kater Murr scheint für den Erfolg bürgerlicher Berufsschriftstellerei bzw. weiter gefasst professionellen Künstlertums zu stehen, während Kreislers Weg als scheiternder Staatsbeamter und Hof-Kapellmeister vom Misserfolg zeugt. Norbert Elias hat in seiner Studie *Mozart: zur Soziologie eines Genies* (posthum 1991) für die Zeit um 1800 eine Umbruchsituation diagnostiziert: Während Mozarts Biographie zeige, wie das Genie in einer prekären Zwischenstellung zwischen städtischem Kleinbürgertum und aristokratischem Hof aufgerieben werde, habe der sich entwickelnde Musikmarkt im 19. Jahrhundert, insbesondere das Geschäft mit Klavierauszügen für den Hausgebrauch, dazu geführt, dass sich Beethoven wenige Jahre nach Mozart in Wien durch seine Kunst ein Auskommen als unabhängiger Komponist sichern konnte.⁴⁸

Wenn Kater Murr im Vorwort als »homme de lettres« (DKV V, S. 16) begegnet, so scheint der soziale Aufstieg geglückt, dies verdeckt allerdings nur, dass Murrs Schreiben auf (höfischem) Mäzenatentum beruht; nur durch Meister Abraham und später Kreisler war Murr von den alltäglichen Sorgen des Nahrungserwerbs befreit. In den Hohnreden des Ästhetikprofessors Lothario auf Murr werden die sozialen Aufstiegschancen des Bürgertums durch Bildung satirisch kondensiert: »Hoho! sag mir doch, mein sittiges Vieh, ob du bald zu promovieren verlangst oder gar das Katheder zu besteigen als Professor der Ästhetik?« (DKV V, S. 320) Mit der

48 Vgl. Schmaus: Die Intellektuellen entdecken Mozart, S. 152, 164, 216, 254, 515.

Wendung vom »sittigen Vieh« wird in dieser Szene das Menschenbild der Aufklärung, Hallers »Mittel-Ding von Engeln und von Vieh«⁴⁹ sowie Pops »between [...] a God, or Beast«,⁵⁰ als Ausgangspunkt der Emanzipationsbestrebungen des 18. Jahrhunderts ausgestellt, als deren Folgen dann auch die politischen Bestrebungen der Burschenschaften zu verstehen sind, die hier den konkreten politischen Hintergrund dieser Szene um den Äscherling Murr darstellen. Denn die Hohnreden Lotharios gelten dem Katzburschenschaftler Murr, dessen physischer und sittlicher Verfall auf seine Beteiligung an diesen Umtrieben zurückgeführt wird. Im Gewand der »Tiersatire« (DKV V, S. 988) nimmt Hoffmann die Deutschümelei der Burschenschaften aufs Korn, wenn von »einem biedern deutschen Pfortendruck nach altvörderischer Sitte« (DKV V, S. 264) gesprochen wird. Ihre Zusammenkünfte werden auch musikalisch untermalt, z.B. durch das alte Studentenlied *Gaudeamus igitur* und »noch verschiedene schöne Lieder« wie »z.B. Laßt die Politiker nur sprechen« (DKV V, S. 266).⁵¹ Vor allem aber verdeckt die Tiersatire Hoffmanns scharfe Verurteilung der Polizeimaßnahmen gegen die Burschenschaften, als deren Fürsprecher in der Äscherling-Szene der Ästhetikprofessor mit seinem Eintreten für »offne Gewalt« (DKV V, S. 321) erscheint.⁵² Er verfolgt mit seinen Reden den Katzburschenschaftler Murr bis in den Ofen und damit bis in seine biographisch-literarische Herkunft aus *La gatta cenerentola* hinein – einem Märchen für sozial Entrechtete.

Die Einkleidung politischer Satire ins Märchengewand ist dabei erneut, ähnlich wie im Falle der *Zauberflöte*, zugleich Resonanz auf Bühnengeschehen des beginnenden 19. Jahrhunderts. Denn der Aschenbrödel-Stoff erfreut sich in den 1810er, 1820er Jahren auf deutschen Bühnen größerer Beliebtheit, als *Aschenbrödel. Ein Singspiel in drei Aufzügen*, von Etienne/Isouard (A München 1811), als *Aschenbrödel. Ein großes pantomimisches Ballet* (UA Wien 1813), als *Aschenbrödel. Komische Oper in 2 Aufzügen* von Ferretti/Rossini (A München 1818), als *Der Zauber-Traum oder Prinz Ramiro und Aschenbrödel. Große pantomimische Vorstellung in 3 Abtheilungen* (A Ber-

49 Albrecht von Haller: Gedichte, Frauenfeld 1882, S. 43.

50 Alexander Pope: An Essay On Man, London 1786, S. 9.

51 Hierbei handelt es sich um das *Nach dem Schmaus* betitelte Trinklied von Leopold Friedrich Günther von Goeckingk in: Leopold Ladislaus Pfest (Hrsg.): Tisch- und Trinklieder der Deutschen. Bd. II, Wien 1811, S. 213f.

52 Siehe hierzu auch das Kapitel *Das Tier als Medium der Gesellschaftskritik* in: Beardsley: E.T.A. Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik, S. 181–246, hier v.a. S. 187ff. und S. 206–212.

lin 1820) sowie als *Aschenbrödel oder das Zauber-Kätzchen. Ein pantomimisches Ballett in zwei Abtheilungen* (A Berlin 1821). Insbesondere letzteres Ballett ist interessant, denn es holt hinter dem französischen *Cendrillon* – die Ballette und Opern gehen alle auf Perraults Märchenfassung zurück – die neapolitanische Katze wieder hervor und bringt sie auf die Bühne in Gestalt einer kätzischen Tierhelferin für Aschenbrödel. Diese teilt »ihr trauriges Geschick«, »ihren Platz in einer Ecke des Kamins« und holt ihr mit ihrer »Pfote« die »Kastanien aus dem Feuer«,⁵³ Die Katze Minette entpuppt sich schließlich als Fee und verhilft Aschenbrödel zu ihrem Märchen-Happyend. 1821 betreten also zwei Aschenkatzen Berliner Bühnen, einmal die Katze Minette die Ballettbühne des Königlichen Schauspiels, einmal Kater Murr als Äscherling die Text-Bühne des zweiten Romanbandes bei Dümmler in Berlin. Und tatsächlich scheint die getanzte oder gesungene zeitgenössische Cinderella-Märchenmoral: trotz sozialer Entrechtung »immer gut und bescheiden«, »stets geduldig«, »stets zufrieden«⁵⁴ zu sein, in Hoffmanns Äscherling-Szene anzuklingen, wenn Meister Abraham seinem gefallenem und beschmutzten Kater die folgende Überlebensstrategie als politische Camouflage mit auf den Weg gibt: »immer still, freundlich zu sein und alles, was du beginnen magst, ohne alles Geräusch zu vollbringen« (DKV V, S. 322). So endet die laute Katzburden-Episode des Romans, die akustisch aufgespannt ist zwischen dem Burschenschafts-»Gesang« der Katzen und dem »Zeterspektakel« der sie verfolgenden polizeilichen »Spitze[1]«, deren »durch alle Tonarten dissonierende[s] Gebelle« (DKV V, S. 316) im Aufruf zur politischen Geräuschlosigkeit. Kater Murr wird dies beherzigen, keinen Laut mehr von sich geben und mit dem Wechsel in das »stille« Schriftmedium dann bei seinem neuen Herrn Johannes Kreisler seine *Lebens-Ansichten* aufschreiben. Hoffmanns Politsatire im Märchengewand unterstreicht, dass dieser Roman nicht nur aufgrund seiner fragmentarisch-arabesken ästhetischen Form als Leseoper aufzufas-

-
- 53 *Aschenbrödel oder das Zauber-Kätzchen*. Pantomimisches Ballet in zwei Abtheilungen, nach dem Französischen: *Cendrillon ou la Chatte merveilleuse*. Für das Königliche Schauspiel eingerichtet vom Königlichen Balletmeister Telle. Musik vom Königlichen Musikdirektor Schneider, Berlin 1821, S. 3f.
- 54 Charles Guillaume Etienne: *Aschenbrödel*. Ein Singspiel in drey Aufzügen. Die Musik von Nicolo de Malte [d.i. Niccolò Isouard], hrsg. von Franz Seraph Hübschmann, München 1811, S. 52, 18, 32, 82. Siehe auch eine Aufführungsbesprechung, in der »Meisterwerke dieser Gattung«, gemeint ist wohl die Märchenoper, genannt werden und dann die Aufzählung folgt: »die *Zauberflöte*, *Aescherling* [*Cendrillon*] von Isouard und *Undine* von Hoffmann«, Schnapp: Der Musiker E.T.A. Hoffmann, S. 508.

sen ist, sondern ähnlich den Märchendramen Ludwig Tiecks, in denen etwa Rotkäppchen eine Jakobinermütze trägt und der Wolf als Sansculotte auftritt,⁵⁵ auch aus Zensurgründen kein Bühnentext sein konnte. Und Meister Abrahams weitere Ausformulierung des politischen Rats an seinen Kater, »geheime[r] Trunkenbold« zu sein, »jeden Tag still für sich allein im Winkel sitz[en]«, dafür nach außen als »stille[r] mäßig[r] Mann« zu gelten, verrät, dass hier auch Hoffmann als Herausgeber des Romans und als empirische Person mitspricht. Darüber hinaus erscheint Meister Abrahams Rat zu lautloser äußerer Anpassung ans Gegebene – »ein Philister, der stets die Fühlhörner einzieht« (DKV V, S. 322f.) – als Trickster-Strategie und gemahnt an einen berühmten Vorfahren Murrs, den Tieck'schen gestiefelten Kater.

An der Äscherling-Episode zeigt sich, wie bereits an der Szene zur Namensfeier der Fürstin hervorgehoben, dass Hoffmanns Roman das Kompositum Lese-Oper mit einer doppelten politisch-ästhetischen Notwendigkeit zukommt. Ähnlich dem Lesedrama liegt auch hier die Unaufführbarkeit des Stoffes zum einen in seinen, zum Teil tagesaktuellen, politischen Anklängen begründet, zum anderen in seiner ästhetischen Komplexität. Letztere lässt sich noch einmal an der Namensfeier für die Fürstin veranschaulichen, denn hier entgleitet im Gewirr von Haupt- und Nebenhandlungen selbst dem Puppenspieler Meister Abraham die Inszenierung und er macht eine unerwartete Erfahrung: »und ich erfuhr, was ich blöder Tor nicht geahnt.« (DKV V, S. 32) Autorschaft wird angesichts des »verhängnisvollen Festes« (DKV V, S. 27) gleichsam aus der Hand gegeben, wie dies im übertragenen Sinn für den Roman insgesamt gilt. Die Stimmenvielfalt und das Abhandenkommen einheitlicher Sinnstiftung sind mehrfach in der Forschung akzentuiert worden,⁵⁶ dies lässt sich im Blick auf das Recycling von Textformen mit »schwacher Autorschaft« wie Märchen und Libretto nur deutlich unterstreichen – es wird Unkontrollierbares collagiert. Im Falle der Märchen drückt sich die schwache Autorschaft u.a. in der Verschiebung von Autor- zur Herausgeberschaft aus, die Brüder Grimm edieren neu, was seit der frühen Neuzeit in Italien und Frankreich erzählt wird. An dieser Verschiebung hat offensichtlich auch der *Murr-*

55 Vgl. Marion Schmaus: Farben im Märchen um 1800. Ein Beitrag zur Kollektivsymbolik der Französischen Revolution, in: Internationale Novalis-Gesellschaft (Hrsg.): Blütenstaub. Jahrbuch der Frühromantik. Bd. III, Wiederstedt 2018, S. 213–232.

56 Vgl. Kremer: E.T.A. Hoffmann, S. 338ff.; Schmitz-Emans: *Lebens-Ansichten des Ketzers Murr* und den Beitrag von Claudia Liebrand in diesem Band.

Text Anteil, mit seinem Herausgeber Hoffmann. Als ein bedeutender, dritter Aspekt für die Unaufführbarkeit der Leseoper *Kater Murr* sei auf die erzählte Toncollage verwiesen. Dies lässt sich gerade im Hinblick auf Christine Lubkolls Beitrag akzentuieren: Was Hoffmann in diesem Roman an Klangkulisse bietet, wäre im 19. Jahrhundert in keinem Opernhaus der Welt aufführbar gewesen und es wäre wohl auch für heutige, an Atonalität geschulte Ohren vielfach unerträglich. Denn es wird von Naturklängen, Straßenlärm, Kirchenmusik und Alltagsgeräuschen⁵⁷ vieles narrativ und lautmalerisch aufgerufen, was wir Lesende allerdings nur in unserem Kopf, in der Imagination zu einem gerade noch erträglichen Klangerlebnis verbinden sollen. Die Tonkulisse von Hoffmanns Roman ist eine radikale Form der Umsetzung von dem, was Christine Lubkoll »dissonantische Ästhetik der Moderne« oder »völlige Abkehr vom Harmonieprinzip« genannt hat.

57 Vgl. Eric Schneeman: The urban soundscape in E.T.A. Hoffmann's *Ritter Gluck*, *Kreisleiriana*, and *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, in: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 24 (2016), S. 71–81.

