

Tragikomische Konstellationen in E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr*

Zum Gedenken an ›Detto‹ Kremer (1953–2009)

I. Tragik+Komik=Tragikomik?

Auf den ersten Blick könnte man glauben, Hoffmann habe in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr*<sup>1</sup> eine tierisch komische Bildungsgeschichte mit dem tragischen Werdegang eines gleichermaßen an sich selbst und der ihn umgebenden Gesellschaft scheiternden Künstlers nur ›äußerlich‹ verschnitten, sodass LeserInnen und VerlegerInnen ohne sonderlichen Aufwand die beiden Teile trennen, neu zusammensetzen<sup>2</sup> und gesondert rezipieren bzw. in den Buchhandel bringen können.<sup>3</sup> Wer die satirische Behandlung des bürgerlichen Bildungsideals sinnvoll, nötig und ergötzlich findet, darf sich folglich unbeschwert am Murr-Teil erfreuen. Wer es hingegen vorzieht, den Untergang eines mit sich und der Welt immer mehr zerfallenden Menschen, der sein Leben einer nicht durchweg profitablen Erzeugung des Schönen geweiht hat, mit Rührung, Empathie oder zynischem Genuss zu verfolgen, mag sich an den Kreisler-Teil halten.

Der Begriff »Tragikomik« wäre dann nur eine Bezeichnung für das Verkoppeln einer tragischen und einer komischen Geschichte, die jede für

---

1 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.

2 Im Falle der Kreisler-Blätter heißt dies, sie chronologisch anzuordnen.

3 Bekanntlich hat es eine eigenständige Ausgabe der Biographie des Musikers Kreisler gegeben. Hans von Müller edierte 1903 *Das Kreislerbuch* und 1916 die von den Makulaturblättern entschlackten *Lebens-Ansichten des Katers Murr*. Etliche überlieferte Rezensionen aus dem 19. Jahrhundert legen die These nahe, dass die Liebesqualen und künstlerischen Selbstzweifel Kreislers beim damaligen Publikum echtes Mitgefühl wecken konnten, während die Leiden des Katers eher Vergnügen und Schadenfreude auslösten. Dem authentisch leidenden Künstler verzeiht man seine Sarkasmen und Sottisen, dem narzisstischen, eiteln, selbstgefälligen, aufgeblasenen Kater, der seine Fähigkeiten und Attraktivitätswerte maßlos überschätzt, gönnt man seine Desaster.

sich bestehen können. Philologisch solide unterfütterte Hinweise darauf, dass die »Murr- und die Kreisler-Passagen thematisch und leitmotivisch aufeinander abgestimmt sind«<sup>4</sup>, würden daran nichts ändern; denn beide – Themen und Leit motive – können einmal tragisch und das andere Mal komisch präsentiert werden.<sup>5</sup> Auch die Einsicht, dass der tragische Sound der Kreisler-Teile die Komik der Murr-Abschnitte nicht abschwächt, sondern verstärkt bzw. dass die komischen Debakel des Katers die Katastrophen des Kapellmeisters in ein gleißendes, scharfe Konturen verleihendes Licht rücken, würde nur zu der generellen gattungstheoretischen These führen: Komische Szenen in Tragödien (wie z.B. bei Shakespeare) profilieren das Tragische, tragische Szenen, in Komödien eingestreut, unterstreichen das Komische.

Ich möchte hingegen die These vertreten, dass Hoffmann – zwar nicht durchgängig, aber zumindest an einigen Stellen des Romans – narrative Konstellationen entworfen hat, die Tragik und Komik gleichsam *intern* verknüpfen. Interessant sind solche »Figuren« aus heutiger Perspektive, weil sie sowohl den Begriff des Tragischen als auch den Begriff des Komischen von bestimmten Konnotationen befreien, die beide Begriffe immer noch mit sich führen: Das Tragische erscheint nicht mehr unter einer Perspektive, aus der das Leid verklärt wird, also eine besondere Sinnhaftigkeit und »Größe« gewinnt,<sup>6</sup> während dem Komischen die ihm zäh anhaftende Harmlosigkeit genommen wird.

Bei diesem Versuch, Hoffmanns Text als Vorbereiter einer diagnostisch produktiven Konzeption zu nutzen, darf natürlich nicht übersehen werden, dass einerseits viele auf der Klaviatur des Tragischen spielende Passagen im Kreisler-Teil des Romans, in denen die Zerrissenheit und das Leiden des Künstlers an sich selbst und der Welt hoch-pathetisch in Szene gesetzt werden, heute (unfreiwillig) komisch klingen und dass anderer-

4 Detlef Kremer: E.T.A. Hoffmann: Erzählungen und Romane, Berlin 1999, S. 213.

5 Die Trennung dieser beiden Darstellungsweisen könnte auch mit den zwei unterschiedlichen Poetiken, die bei Hoffmann zum Einsatz kommen, in Zusammenhang gebracht werden: der »Poetik des Immersiven« und der »Poetik der Emersion« (siehe hierzu den Beitrag von Claudia Liebrand). Während jene tragische Untergangsszenarien und Dilemmata erfassen kann, ist diese geeignet, komische Desaster zu beschreiben.

6 Ein griffiges Beispiel für diese Sicht liefert ein Aufsatz von Gunnar Hindrichs, der ambitionierte Diagnosen moderner Gesellschaften, die mit dem Tragik-Begriff arbeiten, als verklärende, zur Änderung der beklagten Verhältnisse völlig ungeeignete Statements kritisiert und gegen den Tragik-Diskurs eine Analyse in Stellung bringt, die mit Kategorien wie dem Prosaischen, Dürren, Banalen arbeitet. Ders.: Tragischer Liberalismus, in: Merkur 1 (2022), H. 872, S. 51–61.

seits im Murr-Teil Stellen vorhanden sind, deren Komik abgestanden und kraftlos wirkt, mithin Stellen, die ›uns‹ heute als gewollt komisch oder gekünstelt komisch erscheinen: Wir erkennen selbstverständlich noch die Komik-Intention des Autors Hoffmann, machen aber zugleich die Erfahrung, dass 200 Jahre Entwicklung von Gesellschaft und Literatur ihre Spuren hinterlassen haben.

Mein Unterfangen scheint offene Türen einzurennen. Denn das Tragikomische – so ließe sich behaupten – ist längst nicht nur als zentrale Darstellungsform der modernen Literatur, sondern auch als Kennzeichen der modernen Welt anerkannt: Man werfe nur einen Blick in Uwe Japps fast 40 Jahre alte Analyse der Ironie:

In der Literatur der Moderne ist [...] die Einheit des Tragischen und des Komischen [...] kein Rätsel mehr, sondern unübersehbar präsent. Und es ist [...] die Ironie, die als eine Art Grenzgänger zwischen dem ehemals Getrennten hin- und hergeht, um das eine gegen das andere auszutauschen, und um das eine am anderen herauszustellen. Der Vorbehalt der Ironie dringt als eine Frage in die Klarheit der alten Unterscheidung zwischen dem Komischen und dem Tragischen ein. Die Antwort, die derselbe Vorbehalt gibt, ist das *Tragikomische*, das zum privilegierten Ausdruck der modernen Literatur wird.<sup>7</sup>

Diese Position hat sich aber bis heute nicht flächendeckend (in Literaturwissenschaft und Philosophie) durchgesetzt. Nach wie vor dominieren Studien, die sich darum bemühen, einerseits die spezifischen Merkmale des Komischen bzw. Tragischen, um nicht zu sagen: das ›Wesen‹<sup>8</sup> des Komischen bzw. des Tragischen separat herauszupräparieren sowie andererseits das Verhältnis des Tragischen bzw. Komischen *in der Kunst* (insbesondere in der Literatur und im Theater qua Aufführung) zum Komischen und Tragischen *in der Realität* zu klären.<sup>9</sup>

---

7 Uwe Japp: Theorie der Ironie, Frankfurt a.M. 1983, S. 246. Zuvor hatte Japp im Zuge seiner Überlegungen zu Novalis und Schlegel bereits festgestellt, dass die Leistung der Ironie darin besteht, »das Tragische und das Komische [zu] vermitteln.« Und er hatte sogleich – um ein mögliches Missverständnis dieser These zu vermeiden – hinzugefügt: »Damit ist freilich nicht gesagt, daß der Ironie eine ausgleichende oder versöhnende Funktion zukomme, vielmehr stellt die Ironie als eine Mitte zwischen Tragik und Komik das Komische am Tragischen heraus und umgekehrt.« Ebd., S. 75.

8 Zum Begriff des ›Wesens‹ innerhalb der Kunsttheorie siehe Lutz Ellrich: Verfehlen die avantgardistischen Ambitionen das Wesen der Kunst?, in: Harald Seubert (Hrsg.): »... was bleibt aber ...« Heidegger – Dichtung und Kunst, Freiburg i.Br. 2022 [im Druck].

9 Vgl. Silke Felber/Wera Hipperroither (Hrsg.): Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart, Tübingen 2020; Friedrich Block/Uwe Wirth (Hrsg.): Grenzen des Komischen, Bielefeld 2020; Lutz Ellrich: Die Realität des Tragischen, in: Thomas Khurana u.a.

Die folgende Untersuchung der (strukturellen) Eigenart des Tragikomischen anhand von Hoffmanns *Kater-Murr*-Roman ist daher nur der zaghafte Versuch, einen Beitrag zur ›Wertsteigerung‹ der (leider alles andere als taufrischen) These von Japp über die Relevanz des Tragikomischen in der Moderne<sup>10</sup> zu leisten.

Nun ist die Feststellung, dass tragikomische Konstellationen in Hoffmanns *Murr*-Roman eine wichtige Rolle spielen, weder originell noch neu. Detlef Kremer hat sie schon 1999 getroffen und zugleich den Funktionsmodus der Verknüpfung beider Formen von Depotenzierung<sup>11</sup> auf den Begriff zu bringen versucht: »Im *Kater Murr* [fügen sich] pathetische und ironische Züge zu einer Tragikomik, die nach dem Modell einer Kippfigur auf keine Position hin festgelegt werden kann. [...] Die tragikomische Intention legt bereits der Titel durch die Konfrontation von Tier und Mensch nahe.«<sup>12</sup>

Ob die hier benutzte Vorstellung des Kippens ausreicht, um das Eigentümliche genau der tragikomischen Konstellation zu bestimmen, die als diagnostisch besonders ertragreiche Figur in der modernen Literatur

---

(Hrsg.): Negativität. Kunst, Recht, Politik, Berlin 2018, S. 374–387; Uwe Wirth (Hrsg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2017; Hans-Thies Lehmann: Tragödie und Dramatisches Theater, Berlin 2013; Wolfram Ette: Kritik der Tragödie, Weilerswist 2011; Bettine Menke/Christoph Menke (Hrsg.): Tragödie – Trauerspiel – Spektakel, Berlin 2007.

- 10 Hier könnte man auch Friedrich Dürrenmatts Überlegungen zur Möglichkeit von Tragödien und Komödien in der modernen Welt heranziehen, deren Kernthese lautet: »Die Tragödie setzt Schuld, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. [...] Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei.« Ders.: *Theaterprobleme* [1955], in: ders.: Werkausgabe, Bd. XXIV, Zürich 1980, S. 62. Dürrenmatt fügt aber hinzu: »Wir können das Tragische aus der Komödie heraus erzielen, hervorbringen, als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund.« Ebd., S. 63. In einem früheren Text habe ich u.a. mit Bezug auf Dürrenmatt die spezifische Struktur des Tragikomischen anhand des Verhältnisses von Realität und Fiktion, wie es in einem äußerst provozierenden »Schlüsselroman« entfaltet wird, dargestellt: Lutz Ellrich: Die Tragikomödie des Skandals. Thomas Bernhards Roman *Holzfällen* und der Ausbruch des Spiels in die Zeit, in: Franziska Schößler/Ingeborg Villingner (Hrsg.): Politik und Medien bei Thomas Bernhard, Würzburg 2002, S. 148–190.
- 11 Ich komme darauf zurück.
- 12 Kremer: E.T.A. Hoffmann, S. 205f. Kremer fährt an dieser Stelle fort: »Zudem richtet der Titel die Leseerwartung auf eine fragmentarische Komposition. [...] [S]chon im Ansatz zerbricht bei Hoffmann die Einheit des Subjekts.« Unterminiert wird »die literarische Fiktion einer einheitlichen Subjektconstitution.« Ebd.

eine eminente Bedeutung haben soll, ist allerdings fraglich – zumindest solange, wie nach der terminologischen Erfassung einer sehr engen, über die Kipp-Bewegung weit hinausreichenden Verzahnung von Tragik und Komik gesucht und überdies auch der Anspruch erhoben wird, ein entscheidendes Strukturmoment der modernen Lebensverhältnisse zu benennen.<sup>13</sup> Wie wenig mit dem Begriff des Kippens gewonnen ist, lässt sich an Wolfgang Iser's Analyse der Komik als ein Kipp-Phänomen<sup>14</sup> ablesen.

Der kurze Text ist erhellend, weil Iser bei seiner Untersuchung des Komischen die Integration des tragischen Ernstes in die Bewegung des Komischen vorschwebt, es ihm also letztlich auf die nähere Explikation des Tragikomischen ankommt. Iser geht in mehreren Schritten vor: Zunächst korrigiert er eine gängige Vorstellung von Komik, die in prominenter Form von Freud vertreten wird. Ihm zufolge impliziert Komik einen erfolgreichen Angriff, einen tatsächlichen Triumph eines Subjekts über ein anderes. Die Depotenzenierung, die für die Komik kennzeichnend ist, geht stets auf Kosten einer Sache, einer Person, einer Gruppe, einer Klasse, einer Ethnie etc. und verstärkt die Stellung dessen, der den Mehrwert des Lachens einstreichen kann. Iser schlägt vor, diesen Triumph als einen bloß scheinhaften Sieg zu interpretieren:

Geht man davon aus, daß die im Komischen zusammengeschlossenen Positionen sich wechselseitig negieren, zumindest aber in Frage stellen, so bewirkt dieses Verhältnis ein wechselseitiges Zusammenbrechen dieser Positionen. Jede Position läßt die andere kippen. Daraus folgt zunächst die Instabilität komischer Verhältnisse, nicht zuletzt, weil das Kollabieren der einen Position nicht

- 
- 13 In einer Diskussion mit Detlef Kremer über sein frisch erschienenen zweites Hoffmann-Buch habe ich 1999 das hier vorgestellte Konzept der Tragikomik zum ersten Mal entwickelt. Ich konnte meinen Freund aber nicht überzeugen. Hoffmanns Text, meinte er, gäbe das, was ich ihm entnehmen wolle, nicht her. Die Oszillationen zwischen zwei gegensätzlichen Polen (Tragik und Komik) sei die vorherrschende Figur. Ohnehin wollte er mit seiner Interpretation der *Lebens-Ansichten* eine andere These in den Mittelpunkt stellen: Hoffmanns Roman liefere allein schon kraft seiner Form eine Antwort auf die Frage, wie subjektive Identität gedacht werden kann, wenn die Annahme, es gäbe eine einheitliche Subjektconstitution, unhaltbar geworden ist. Subjektivität sei eine narrative Konstruktion, die aus zwei gleichzeitig ablaufenden Prozessen bestehe: 1. einer Geschichte von Episoden, die zwar dauernd unterbrochen werden, aber intakte Anschlüsse und Fortsetzungen liefern, und 2. dem Vorgang einer regellosen Anhäufung von zeitlich und thematisch unsortierten Bruchstücken.
- 14 Vgl. Wolfgang Iser: Das Komische: ein Kipp-Phänomen, in: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hrsg.): Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII, München 1976, S. 398–401. Siehe dazu auch den ganzen Abschnitt zwei (S. 385–410), der die Frage »Das Komische: Opposition oder Kipp-Phänomen?« behandelt.

notwendigerweise die andere triumphieren läßt, sondern diese in die Kettenreaktion ständigen Umkippens einbezieht. Die Negation scheint anzuzeigen, daß die negierte Position in ihr Gegenteil kippt – weshalb wir vom Entlarfungseffekt des Komischen sprechen; doch gleichzeitig verliert die negierende Position in solchen Augenblicken ihren Gehalt und beginnt ihrerseits zu kippen. Wechselseitige Negation heißt dann nicht mehr, daß die eine Position bestritten und die andere zur Orientierung der entstandenen Strittigkeit wird, sondern heißt, daß die gekippte Position nun etwas an der anderen zu sehen erlaubt, durch das die scheinbar triumphierende ebenfalls zum Kippen gebracht wird. Denn ihr Triumph war nur möglich, solange die negierte Position das war, was sie war. Ihr Kippen verändert sie, wodurch sie nicht nur die andere Position, sondern die gesamte Orientierung des entstandenen Verhältnisses kippen läßt.<sup>15</sup>

Iser liefert kein Beispiel für diese Behauptung, die leicht zu widerlegen ist: Der berühmte jüdische Witz über das Glasauge des KZ-Wärters, das sich vom natürlichen unterscheiden läßt, weil es so »menschlich« schaut<sup>16</sup>, verleiht dem ohnmächtigen Häftling einen ephemeren Augenblick der Überlegenheit, sie bringt aber gerade nicht zugleich dessen eigene Position ins Kippen.<sup>17</sup> Von der Annahme, dass es zu einem beidseitigen Zusammenbruch der opponierenden Positionen kommt, hängt freilich Iser's weitere Argumentation ab, deren zweiter Schritt in der Behauptung besteht, dass »die Kettenreaktion zusammenbrechender Positionen«, die die Komik in Gang setzt, uns – bzw. die Beteiligten – überfordert. »[A]us dieser Überforderung« wiederum – so lautet der dritte Schritt – »befreien wir uns [...] durch Lachen«. Befreiend ist das Lachen – vierter Schritt –, weil wir mit ihm die »Zusammenbrüche zum Unernst erklären«. Zugleich – fünfter Schritt – stellen wir damit aber »die geschwundene Distanz« zwischen den ursprünglichen Positionen erneut her. »Was aber geschieht« – so fragt Iser anschließend – »wenn der endlich gefundene Unernst als Möglichkeit der Befreiung just in dem Augenblick, indem wir ihn als solchen erkannt zu haben glauben, in Ernsthaftigkeit kippt? Unser Lachen beginnt zu erstarren, und das geschieht im Theater Becketts«,<sup>18</sup> Iser's Hin-

15 Iser: *Das Komische: ein Kipp-Phänomen*, S. 399f.

16 »SS-Kommandant zum Juden: ›Wenn du errätst, welches meiner beiden Augen aus Glas ist, lass' ich dich laufen.‹ Der Jude: ›Das linke.‹ Der SS-Kommandant: ›Das ist richtig! Wie hast du das so schnell erkennen können?‹ Der Jude: ›Es hat mich so menschlich angeschaut.‹ Salcia Landmann: *Jüdische Witze*, Olten/Freiburg i.Br. 1962, S. 236f.

17 Nicht unerwähnt soll bleiben, dass Harald Weinrich's Statement, das unmittelbar auf Iser's Einlassungen folgte und der Frage, ob Lachen gesund sei, nachging, mit eben diesem Witz aus der Landmann-Sammlung schloss. Preisendanz/Warning: *Das Komische*, S. 408.

18 Iser: *Das Komische: ein Kipp-Phänomen*, S. 402.

weis auf das Theater von Samuel Beckett soll offenbar den Beweis liefern für die Geburt der Tragikomödie aus den Kippbewegungen, welche die Komik vollführt.

Ich habe bisher den Eindruck erweckt, dass man sich anhand von Hoffmanns *Kater Murr* auf die Suche nach einem anspruchsvollen Konzept des Tragikomischen machen könne, ohne die – im Laufe der Philosophie- und Poetologie-Geschichte – häufig (wenn auch mit unterschiedlichen Akzentuierungen) benutzten Begriffe »Tragik« und »Komik« vorab genau zu definieren. Ich habe nur von einer »Depotenzierung« gesprochen, die mit beiden Phänomenen verbunden ist, und unterstellt, dass es zwei grundlegende Arten von Untergangsmodellen gibt, die auseinanderzuhalten sind: den Untergang einer Sache oder Person, die als gut und richtig erachtet wird, und den Untergang einer Person oder Sache, die als falsch oder schlecht bewertet wird, sich aber den Anschein des Guten und Richtigen gibt. Was aber an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten für gut oder schlecht gehalten wird, hängt von kulturellen Rahmenbedingungen und historischen Veränderungsprozessen ab.

Der bei Hoffmann immer wieder konstatierte Umschlag von Tragik in Komik und vice versa hat also mit dem Wechsel der Bewertung zu tun: Eine gerade noch beklagte Katastrophe ist im nächsten Augenblick schon eine bejubelte Korrektur falscher Zustände und umgekehrt. Hoffmanns Sonderstellung soll darin bestehen, dass er den Sprung von einem Extrem ins andere zur virtuoson Darstellung bringt und dass er nicht allein den Blick der LeserInnen für die Möglichkeit drastischer Perspektivenwechsel im realen Leben schärft, sondern auch Figuren erfindet, die solche krassen Umschwünge am eigenen Leibe erfahren müssen und dann eine ganze Palette von Hilfsmitteln durchprobieren, um das verstörende Phänomen zu bewältigen.<sup>19</sup>

---

19 Beispiele für unterschiedliche therapeutische Strategien, um mit der Pendelbewegung zwischen Tragischem und Komischem umzugehen, liefern die beiden Frauen, mit denen sich Kreisler am Hof des Fürsten konfrontiert sieht: Während Julia um Unterlassung bittet (»Dieser Todessprung von einem Extrem ins andere zerschneidet mir die Brust! – Ich bitte Sie, lieber Kreisler, verlangen sie nicht mehr, daß ich mit tief bewegtem Gemüt, wenn noch die Töne der tiefsten Wehmut widerklingen in meinem Innersten, daß ich dann Komisches singe [...], es macht mich ganz matt und krank.«), bekundet die Prinzessin: »Sie haben mich ganz mit sich ausgesöhnt, lieber Kreisler! – O jetzt verstehe ich ihren springenden Humor. – Er ist köstlich, in der Tat köstlich! – Nur im Zwiespalt der Gefühle, geht das höhere Leben auf!« (DKV V, S. 156)

Wenn ich recht sehe, liefert Hoffmann aber auch die Beschreibung von Situationen, in denen etwas anderes passiert: Die Subjekte werden nicht (in kürzester Zeit) auf die eine oder andere Seite ›verschlagen‹ und befinden sich, ehe sie es recht fassen können, wieder in der Ausgangslage und so weiter: hin und her, vielmehr gelangen sie genau zwischen den beiden Polen in eine Art ›Mittellage‹. Sie ›zittern‹ auf der Stelle, machen gleichzeitig die tragische und die komische Erfahrung und kommen aus diesem merkwürdigen Zustand, für den der gängige Begriff der Ambivalenz wohl nicht zureichend ist, nur durch einen ›Sprung‹ heraus. Dass und wie dieser (rettende) ›Sprung‹ gelingen kann, zeigt – ich nehme hier meine These vorweg – das Entwicklungsmodell der bürgerlichen Bildung, das aber wieder in seiner Anwendung einem tragischen Missverständnis unterliegt, insofern es die Aufmerksamkeit einseitig auf das zu erreichende Ziel (sinnhafte Existenz, Einheit des Subjekts) lenkt, statt den diskontinuierlichen, sprunghaften Übergang von einer Phase zur nächsten als die zentrale Leistung des Programms zu erkennen. Aber auch die Kritik bzw. Korrektur dieses Fehlers durch eine komische Demontage der Bildung weist, wie ich zu zeigen versuche, einen blinden Fleck auf.

Beides – die tragische Fehldeutung der Bildung durch das bürgerliche Erziehungskonzept *und* die komische Verblendung in der kritischen (satischen) Darstellung, die im 19. und 20. Jahrhundert ›Schule‹ gemacht hat – wird erst in der Meta-Reflexion, die Hoffmanns Text liefert, sichtbar.

Im Folgenden werde ich in drei Themenfeldern nach einer exemplarischen Figur des Tragikomischen suchen: Zunächst widme ich mich Hoffmanns Darstellung der Kunst, sodann wende ich mich seinen Liebes-Szenarien und schließlich seiner Behandlung der Phänomene Bildung und Erziehung zu. Dabei kann ich Überschneidungen nicht immer vermeiden.

## II. Kunst

In einem der markantesten Abschnitte des Romans beschreibt Hoffmann Johannes Kreislers »Bildung zum Künstler«<sup>20</sup> als einen Entwicklungsprozess, der Gelingen und Scheitern derart verschränkt, dass sich weder das Gute vom Schlechten, noch das komische Debakel des Schlechten vom tragischen Missgeschick des Guten unterscheiden lässt. Von Beginn an wird das Eigentliche und Authentische, das doch als höchstes Ziel der

---

20 Detlef Kremer: Prosa der Romantik, Stuttgart/Weimar 1997, S. 120.

Selbsterforschung und Selbstentfaltung ausgegeben wird, unterminiert. Zudem kommen Krisen, Hindernisse, Umwege, Phasen der Stagnation etc. nicht – wie in den überlieferten, kunstvoll ausgeschmückten Heldenreisen, Prüfungsszenarien, Gedulds- und Bewährungsproben – als Mittel zur Geltung, die das endlich Erreichte adeln und aufwerten, sondern bloß als Zeichen von Verfehlungen und Versäumnissen, die nicht mehr zu korrigieren sind. Und schließlich erweisen sich die Kriterien, mit deren Hilfe ›wahre‹ Kunst bzw. ›wahre‹ Künstler erkannt und von scheinhafter oder nachgemachter Kunst bzw. von Pseudo- oder Möchtegern-Künstlern säuberlich getrennt werden können, als untauglich. Fast könnte man glauben, dass die stufenweise Selbstdemontage, die Kreisler in der Erzählung seines Werdegangs veranstaltet, eine Strategie der indirekten Authentifizierung<sup>21</sup> befolgt: Die Kunst tritt in Kreislers Schilderung als eine Art göttliches Wesen oder höherstufiges Subjekt auf, das seine Gaben nur solchen Menschen zukommen lässt, die ihrer würdig sind, und jeden, der sie sich auf ungemäße Weise anzueignen versucht, ohne Nachsicht bestraft.

Kreisler rekonstruiert seinen Werdegang, sein eigenes Wachsen und Reifen, als Entwicklungsprozess, der sein Ziel verfehlt. Dabei macht er weder dunkle Schicksalsmächte, wie sie in den attischen Tragödien am Werk sind, noch drakonische pädagogische Maßnahmen von einzelnen Menschen, in deren Obhut er aufwächst, verantwortlich, sondern banale Ereignisfolgen mit all ihren Zufällen und Unwägbarkeiten. Auffällig – um nicht zu sagen: verdächtig – ist die Nachdrücklichkeit seiner Beteuerungen: »[E]s [ist] gewiß, daß es nicht Erziehungszwang, nicht besonderer Eigensinn des Schicksals, nein, daß es der gewöhnlichste Lauf der Dinge war, der mich so fortschob, so daß ich unwillkürlich dort hinkam, wo ich eben nicht hinwollte.« (DKV V, S. 114)

Offenbar glaubt Kreisler, über eine Art inneren Kompass zu verfügen, der ihm zwar nicht präzise mitteilt, auf welches Ziel er zusteuern soll, aber immerhin Informationen über mögliche Ankunftsorte liefert, an denen er sich auf keinen Fall selbst verwirklichen kann. Mit anderen Worten: Kreisler weiß noch nicht, was er will, doch er weiß, was er nicht will.

---

21 Wie diese Strategie im postmodernen Medien-Zeitalter zum Einsatz gelangen und erfolgreich sein kann, zeigt Boris Groys in seiner Studie *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000. Siehe insbesondere den Abschnitt »Die Phänomenologie der medialen Aufrichtigkeit«, S. 64–79.

Er ist davon überzeugt, einen negationsmächtigen Willen<sup>22</sup> zu besitzen, der alles ihm Ungemäße auszuschließen vermag und sich letztlich als Kreislers »eigentliches Streben«, als die »wahre einzige Tendenz [s]eines Lebens« (DKV V, S. 115) zu erkennen gibt.

Sobald Kreisler freilich dieses Wissen um sein zunächst bloß abstraktes Vermögen, etwas *nicht* zu wollen, anhand seiner Lebensgeschichte zu erläutern beginnt, zieht er prägende Geschehnisse, die geradezu anekdotischen Charakter haben, heran: 1. ein Lektüreeerlebnis, 2. eine Ohrfeige (genauer: die mittlere von drei Ohrfeigen) und 3. die Begegnung mit einer angeblich in »jeder Familie« (DKV V, S. 114) vorkommenden markanten Figur, die sich nicht ignorieren, nur ablehnen oder bejahen lässt. Der Bericht von diesen Geschehnissen dementiert aber nicht nur Kreislers Versicherung, er sei »ungezogen« bzw. »ganz und gar nicht [...] erzogen« (DKV V, S. 110) worden, vielmehr auch die Rede von einem »*eigentlichen* Streben«, das sein »Inneres erfüll[en]«, bzw. von der (bereits erwähnten) »*wahren* [n] *einzig* [n] Tendenz«, die sein »Leben« (DKV V, S. 115) ausmache. Denn die Auswirkungen der drei angeführten Geschehnisse liefern den schlagenden Beweis, dass es sich bei dem »eigentlichen Streben« um eine erstaunlich plastische und formbare Substanz handelt, die keine ersichtliche Neigung zeigt, so etwas wie *ihre* wahre und einzige Gestalt anzunehmen. Stattdessen tritt die »occasionalistische Struktur«<sup>23</sup> – um einen Begriff von Carl Schmitt aufzugreifen – von Kreislers »innerste[r] Natur« (DKV V, S. 113) zutage.

Denn kaum fallen dem unge- und unerzogenen Knaben beim Stöbern in der Bibliothek des Oheims, bei dem er sich (nach dem Tod der Mutter und auf Wunsch des nicht gerade von elterlichen Pflichtgefühlen bewegten Vaters) aufhält, Rousseaus *Bekenntnisse* »in die Hände« (DKV V, S. 110), schon »will« er, ebenso »wie Rousseau, eine Oper im Geiste [...] empfangen.« (DKV V, S. 111) Das Kompositions-Projekt scheitert kläglich. Stattdessen »will« es ein tückischer »Zufall« (DKV V, S. 112), dass eine »Gardine in Brand« gerät und neben des Oheims »schöne[m] Schlafrock« auch noch mehrere »schön frisierte Toupets« ins »Verderben« reißt. Kreislers dramatische Wortwahl (»Verderben«!) macht aus dem kleinen Feuer einen tragischen Untergang des Schönen, das durch Kleidungsstücke und

22 Vielleicht ließe sich mit Nietzsche hier von der Präsenz eines Willens, der sich selber will, und mit Hebbel von einem Willen, der stets zum maßlosen (insofern potentiell tragischen) Handeln drängt, sprechen.

23 Carl Schmitt: Politische Romantik, 3. Aufl., Berlin 1968, S. 145.

Haarteile eine angemessene Form der Repräsentation gefunden hat. Dieses Opfer-Geschehen löst eine Kettenreaktion aus: Der Oheim »teilt[ ]« seinem Neffen »eine kräftige Ohrfeige zu« und der Knabe reagiert mit einem weiteren Opfer: Augenblicklich gibt er den »Geist der Musik«, der ihn kurz zuvor so »mächtig« (DKV V, S. 114) ergriffen hatte, preis und empfindet gegen die frisch geweckte »Begeisterung des Komponierens« nur noch »einen lebhaften Widerwillen.« (DKV V, S. 112) Es folgen merkwürdig widersprüchliche Verhaltensweisen: Der Oheim hält ihn – trotz des grotesken Einfalls, Rousseau nachzuäffen – weiterhin »mit Strenge« an, »Musik [...] zu treiben«, zeigt aber dann, als der Neffe sich »nach ein paar Jahren« wieder der Musik zuwendet und »bald mehrere Instrumente mit einiger Virtuosität spielt«, keinerlei Anzeichen von »Freude«, sondern kommentiert (wie es scheint) nicht ganz frei von Ironie dessen beachtliche Aktivitäten mit dem Ausspruch: »Ja der kleine Neveu ist närrisch genug.« (DKV V, S. 113) Als hätte der Oheim einen neuerlichen Umschwung schon geahnt und zu Recht wenig Vertrauen in die Beharrlichkeit seines Zöglings gehabt, findet dieser alsbald ein weiteres Objekt, an dem er sein »mimetisches Begehren«<sup>24</sup>, das den intrinsischen Mangel an einer eindeutigen Bestimmung von Wunsch und Wille kompensiert, regelrecht ausagieren kann: Es handelt sich um den jüngeren Bruder des Oheims. Dieser nimmt innerhalb des Familienverbundes eine Sonderstellung ein. Er hat sich zum »Geheimen Legationsrat« emporgearbeitet und wird von seinen Verwandten wie »ein Heros« verehrt, »der das höchste Ziel alles menschlichen Strebens erreicht« hat. Der kleine Kreisler findet es daher auch ganz »natürlich«, in dessen »Fußstapfen« zu treten. Auch er »will« alsbald Legationsrat sein und tut alles Nötige, um die gewählte »Laufbahn« (Ebd.) Schritt für Schritt zu absolvieren.

An diesem Punkt der (für ZuschauerInnen delizios widerspruchsreichen) Selbstbeschreibung des späteren Kapellmeisters ändert Hoffmann seine literarische Strategie.<sup>25</sup> Bisher bewegte sich die Rede, die er Kreisler in den Mund legt, auf den Bahnen einer Ironie, die man mit Connop

24 Den Begriff entwickelt René Girard in seinem Buch: *Das Heilige und die Gewalt* [1972], Zürich 1987.

25 Die heutigen LeserInnen gehen längst davon aus, dass in Hoffmanns Roman nicht nur *ein* unzuverlässiger Erzähler schaltet und waltet, sondern dass eine ganze Reihe solcher Sprecher sich zu Wort melden. Was Kreislers Selbstdarstellung betrifft, so warnt Hoffmann sein Publikum eigens vor, indem er Meister Abraham zum späteren Adressaten von Kreislers Bekenntnissen (nämlich dem kleinen Geheimen Rat) sagen lässt: »Sie glauben gar nicht, Vortrefflichster, wie unser Johannes, sich dem bösen Geist des Lü-

Thirlwall als moderate Form von »tragic irony«<sup>26</sup> bezeichnen könnte: Im Unterschied zu den LeserInnen bemerkt der Sprecher nämlich nicht, dass er 1. Akte der Imitation als authentische künstlerische Impulse ausgibt und 2. als unerzogenes Subjekt auftritt, obschon er, dem eigenen Bekunden nach und für alle Beobachtenden ersichtlich, ein Paradebeispiel für die pädagogische Technik des Musterlernens ist. Der Grad dieser Selbstverkenntung ist freilich niedrig, denn sie führt noch nicht zwingend zur völligen Zerstörung seiner latenten ästhetischen Fertigkeiten und Potentiale, die ja auch zwischenzeitlich kurz aufgefrischt und dann wieder zugunsten des nächsten Nachahmungsprojekts vernachlässigt werden.

Um allerdings als Exempel für eine ambitionierte Figur der Tragikomik dienen zu können, müsste sich – aus der Warte der LeserInnen – herausstellen, dass Kreislers imitatorische Bewährungsproben nicht bloß lächerliche Kopiersuche sind, sondern notwendige Vorübungen zur Erlangung ästhetischer Meisterschaft. Kreisler selbst dürfte dieses Mehrwissen der Beobachtenden aber nicht teilen, er müsste glauben, dass der negative Wille, über den er schon immer verfügte, sich jäh und ohne vorherige Andeutung der Kehre durch den Eingriff einer fremden Macht in einen positiven Willen, der genau weiß, was er will, verwandelt hat und nun den Durchbruch der in ihm schlummernden Kräfte einleitet. Zur euphorischen Hochstimmung, die sich in einer solchen Situation normalerweise umgehend einstellen würde, dürfte es bei Kreisler aber nicht kommen. Sie könnte – der präsumtiven Logik des Tragikomischen folgend – allein von den Beobachtenden des Umschwungs imaginiert und artikuliert werden. Die schlagartige Einsicht, endlich das eigene Wesen freigesetzt zu haben und sich von jetzt an in Werken großer Kunst, die eben »nicht bloß zur Erheiterung und Belustigung dienen« (DKV V, S. 115), objektivieren, also mit der ganzen erlösungsbedürftigen Welt vereinigen zu können, müsste sich in Kreislers Bewusstsein als Identität von Triumph und Katastrophe niederschlagen.

Wie lässt sich ein solches Programm einlösen? Mit welcher »trickigen« Idee, mit welchem raffinierten Argument könnte Kreisler seinen Durchbruch, seine Befreiung von dem Zwang, nur zu wiederholen, was andere ihm vorgemacht haben, rigoros depotenzieren, das Gute derart einfalls-

---

gens ganz und gar hingibt, wenn er [...] von seiner frühesten Jugendzeit erzählt.« (DKV V, S. 102)

26 Connop Thirlwall: On the Irony of Sophocles, in: ders./Julius Charles Hare/Charles Cornwall Lewis (Hrsg.): The Philological Museum II, Cambridge 1833, S. 483–537.

reich schlecht machen, dass zur Klage genau so viel Anlass besteht wie zum Gelächter? Hoffmann geht äußerst systematisch vor: Er lässt Kreisler zunächst davon sprechen, dass er die Kunst, die doch sein »Inneres« erfülle und sein »eigentliches Streben« sei, nach dem Einschwenken in die Legationsrats-Laufbahn aus den Augen verloren habe.

Sodann lässt er Kreisler davon Bericht erstatten, auf welche Weise die Kunst doch wieder in sein Leben tritt und ganz von ihm Besitz ergreift. Bemerkenswert ist, dass Kreisler den Umschwung vom Beruf zur Berufung nicht einem unauslöschbaren inneren Impuls zuschreibt<sup>27</sup>, nicht mit der wahren Tendenz seines individuellen Daseins in Verbindung bringt, sondern mit der (gleichsam äußeren) Intervention der Kunst selbst, die offenbar als eine von ihm und allen anderen Künstlern unabhängige Macht existiert und ihren eigenen Gesetzen und Interessen folgt. Diese merkwürdige Begründung impliziert Annahmen, die einen Wahrheitskern besitzzen, weil die Bedeutung von Kunstwerken sich ja nicht auf die Ideen und Intentionen ihrer Produzenten reduzieren lässt.

Schließlich zeigt Hoffmann anhand von Kreislers verblüffenden Erklärungen und Konstruktionen, welche fatale Wirkung die Einsicht in den objektiven Charakter von Kunst hat, welche Kränkung für die einzelnen Künstler darin liegen kann und zu welchen selbstdestruktiven Phantasien sie dann Zuflucht nehmen.

Doch damit nicht genug. Durch die Art seiner Darstellung fordert Hoffmann die LeserInnen auf, nach Alternativen zu Kreislers Bestimmung der Probleme, mit denen ein Künstler in einer halb-feudalen, halb-bürgerlichen Gesellschaft konfrontiert ist, zu suchen und sich zu fragen, in welche tragischen Dilemmata die Künstler einerseits an fürstlichen Höfen, andererseits bei der Vermarktung ihrer Werke mit Rücksicht auf die Interessen einer bürgerlichen Kundschaft wirklich verstrickt sind.

Der zuletzt genannte Punkt bleibt in Kreislers tragikomischer Selbstdeutung, die Hoffmann an das Ende des ersten Abschnitts des Romans<sup>28</sup> platziert, eine nicht zu übersehende Leerstelle. Aber die LeserInnen dürfen – soweit sie sich an Passagen erinnern, die Kostproben von Kreislers »herzzerstreuende[r] Ironie« (DKV V, S. 77) (so formuliert es die Hofrä-

---

27 Der Mächtiger-Poet Murr verfügt hingegen über ein ganz unangekränkelt Selbstebewusstsein und spricht von dem ihm »innewohnenden Genius«, der ihm »eigene[] Gedanken« eingibt, und bemerkt nicht, dass er die »fremden Gedanken«, mit denen er sich »voll[ge]stopft« hat, nur kopiert. (DKV V, S. 43)

28 Es folgen noch drei weitere.

tin Benzon) darbieten –<sup>29</sup> umstandslos in der Lage sein, diese Leerstelle zu füllen. Auch im Rest des Buches liefert Hoffmann genügend Material, das die hier erörterte verkürzende Problembeschreibung Kreislers durch dessen eigene turnusmäßigen Ausbrüche oder Tiraden relativiert und die gesellschaftliche Lage des Künstlers zu Beginn des 19. Jahrhunderts in ein grelles Licht rückt.

Doch nun, nach dieser langen Vorbereitung, sei die Passage, die ich als Modell für die literarische Herstellung einer tragikomischen Konstellation auffasse, zitiert:

›Die Schnelle, mit der ich [Johannes Kreisler, L.E.], ohne daß sich jemals auch nur ein einziges Hindernis offenbart hätte, durch mein erlangtes Wissen, und durch den Vorschub des Oheims in der Residenz, in der Laufbahn, die ich gewissermaßen selbst gewählt, vorwärts schritt, ließ mir keinen Moment übrig, mich umzuschauen, und die schiefe Richtung des Weges, den ich genommen, wahrzunehmen. Das Ziel war erreicht, umzukehren nicht mehr möglich, als in einem nicht geahnten Moment die Kunst sich rächte, der ich abtrünnig worden, als der Gedanke eines ganz verlorenen Lebens mich mit trostlosem Weh erfaßte, als ich mich in Ketten geschlagen sah, die mir unzerbrechlich dünkten!‹  
 ›Glückselig‹, rief der Geheime Rat, ›glückselig, heilbringend also die Katastrophe, die dich aus den Fesseln befreite!‹  
 ›Sage das nicht‹, erwiderte Kreisler, ›zu spät trat die Befreiung ein. Mir geht es, wie jenem Gefangenen, der, als er endlich befreit wurde, dem Getümmel der Welt, ja dem Licht des Tages, so entwöhnt war, daß er nicht vermögend, der goldenen Freiheit zu genießen, und sich wieder zurücksehnte in den Kerker.‹  
 (DKV V, S. 115)

Hoffmann inszeniert – um es noch einmal herauszustreichen – mit diesem Text eine Form der überdeterminierten Tragik, die unweigerlich komische Züge annimmt: Die *subjektive* Verfehlung des Eigentlichen, das in der künstlerischen Existenz und der Herstellung von Kunstobjekten qua Tonkunstwerken besteht<sup>30</sup>, ist ein Verrat an der Kunst, der geahndet werden muss. Diese notwendige Rache der Kunst erweist sich wiederum als – diesmal *objektive* – Verfehlung des richtigen Augenblicks zur Rettung

29 Eine dieser von Ironie durchtränkten Äußerungen über die Zähmung der Kunst lautet: »Laßt den braven Komponisten Kapellmeister oder Musikdirektor werden, den Dichter Hofpoet, den Maler Hofporträtisten, den Bildhauer Hofporträtmeister und Ihr habt bald keine unnütze Fantasten mehr im Lande, vielmehr lauter nützliche Bürger von guter Erziehung und milden Sitten!« (DKV V, S. 84) Und diese milden Sitten sind genau jene, deren Vorhandensein der Herausgeber der *Lebens-Ansichten des Katers Murr* bei Murr glaubt »gefunden« (DKV V, S. 14) zu haben.

30 »[M]ein eigentliches Streben, die wahre Tendenz meines Lebens«; »die Kunst« (DKV V, S. 115).

des Subjekts<sup>31</sup> und generiert folglich eine kairologische Tragik, die das wirkliche Drama der künstlerischen Existenz – die Subordination unter die höfische Spektakelkultur oder die Gesetze des Marktes – überdeckt.

### III. Liebe<sup>32</sup>

Dass Liebe und Erotik für die beteiligten Subjekte erhebliche seelische Risiken birgt, ist ein (literarisch weidlich ausgekosteter, um nicht zu sagen ausgelutschter) Gemeinplatz, dem sein Wahrheitskern allerdings kaum abzusprechen ist. Die Kontrollansprüche der bürgerlichen Gesellschaft, die ohne hinreichend erzogene und funktional zugerichtete Akteure nicht in Gang gehalten werden könnte, richten sich nicht nur auf die Bereiche der Ökonomie und der militärischen Sicherung von (Staats-)Gebieten nach innen und außen, sie betreffen auch die biologische Reproduktion der Bevölkerung. Eine institutionelle Bändigung sexueller Bedürfnisse und die strenge Regelung der Partnerwahl sind damit unverzichtbar und bilden das Fundament der sozialen Stabilität. Ehe und Familie werden in der bürgerlichen Gesellschaft zum Gegenstand einer umfassenden ideologischen Pflege, die mit passenden Ritualen und Zeremonien verknüpft ist. Es entsteht eine Mischung aus religiösen Deutungsmustern, ökonomischen Kalkülen und psychohygienischen Programmen, die eigens den menschlichen Affekthaushalt und sein Störpotential im Blick haben.

Hegels um 1820 entwickeltes Modell der Gesamtgesellschaft, die in drei Sphären – Familie, Wirtschaft, Staat – aufgliedert ist, berücksichtigt neben dem Zusammenspiel der einzelnen Sozialsysteme stets auch die emotionale Befindlichkeit der Akteure: die Familie ist die Anlaufstelle für Liebe und Wärme, die Wirtschaft für Egoismus und Profit-Gier, der Staat für patriotische Gefühle und kollektive Erregungen. Religiöse Unterströmungen, wie sie insbesondere der Protestantismus erzeugt und kanalisiert, können in allen genannten Bereichen als Schmiermittel dienen.

Der romantische Einspruch gegen die kapitalistische Moderne wendet sich gegen deren Menschenbild, weil es 1. den affektiven Intensitätsbedarf der Gattungsexemplare verkenne und 2. die Wirkmächtigkeit und Reichweite der pädagogischen Manipulations- und Disziplinierungstechniken, auf die sich moderne Gesellschaften im Zuge der Aufklärung zu

---

31 »[Z]u spät trat die Befreiung ein« (DKV V, S. 115).

32 Siehe hierzu auch den Beitrag von Dagmar Wahl in diesem Band.

stützen beginnen, weit überschätze. Besonders umkämpft ist in dieser Auseinandersetzung zwischen der Romantik und den intellektuellen und politischen Strömungen, die eine Rationalisierung fast aller Lebensbereiche für möglich und wünschbar halten, das vorrangige Deutungsrecht in Bereichen, deren Sinn und Zweck nicht unmittelbar auf die Herstellung und Verteilung materieller Güter bezogen ist. Es geht folglich um Glaube, um Liebe, um Kunst und nicht zuletzt um diejenigen Konzepte, mit deren Hilfe primär Kinder und Jugendliche zu Menschen geformt werden, die ihre natürlichen Anlagen ungehemmt entwickeln können und dürfen. Hoffmanns Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr* enthält neben Überlegungen und Stellungnahmen zum Thema »Liebe« auch zu den anderen genannten Phänomenen Gedanken und narratives Material.

Die meisten romantischen Kommentare zu Liebe, Erotik und Sex benutzen drei Diskurs-Strategien:

1. schwelgen sie metaphernreich in Beschreibungen von Höhenflügen und Glückserfahrungen,
2. beschreiben sie minutiös Debakel, Enttäuschungen, tödliche Katastrophen etc. und suhlen sich wortgewaltig in Leid, Schmerz und Wahnsinn,
3. besetzen sie jene Zone zwischen Glück und Unheil, die von Vorstellungen, Ahnungen, Phantasmen, Imaginationen, Sehnsüchten etc. bevölkert ist.

Primäres Ziel der eingesetzten Strategien ist es, die bürgerlichen Warnungen vor den Liebes-Gefahren der Lächerlichkeit preiszugeben, aber nicht, weil diese Warnungen völlig abwegig sind, sondern weil sie entweder gegen die Verlockung der Liebe letztlich wenig ausrichten können oder weil sie – falls sie doch wirken sollten – die Menschen um die intensivste Erfahrung bringen, die das ohnehin endliche und stets gefährdete Leben bereithält.

Demnach gleichen die romantischen Texte Werbebroschüren für die Liebe, die zugleich den umfangreichen Katalog unerwünschter Nebenwirkungen, mithin das ganze Spektrum der Nachteile – von den gelinden bis zu den verheerenden – anführen.<sup>33</sup> Offenbar gehen die AutorInnen

---

33 In der Tagungsdiskussion des vorliegenden Textes vertrat eine Kollegin die radikale These, dass Hoffmanns *Kater-Murr*-Roman praktisch nur solche »Nebenwirkungen« präsentiere. Nach erneuter Lektüre des Buchs möchte ich allerdings an meiner Position festhalten.

solcher Texte davon aus, dass ein klares Bewusstsein vorhandener Gefahren den Genuss der Liebe nur in seltenen Fällen vereiteln, in den meisten aber deutlich steigern wird.

Hoffmanns Erzählungen von Süße und Weh der Liebe treiben beides – Süße und Weh – auf die Spitze und erreichen schließlich geradezu ein Gleichgewicht beider Extrem-Zustände. Sie liefern ebenso unwiderstehliche Anreize zur Teilnahme am ernstesten Spiel der Liebe wie auch Abschreckungsszenarien, die den LeserInnen jede Lust an der und auf die Sache verderben können. Die Schilderung der negativen Seiten der Liebe nimmt in diesem Fall nämlich Formen an, bei denen die Präsentation der Risiken (qua Einheit von Chancen *und* Gefahren) nicht mehr die Funktion besitzt, den Grad der Verlockung und die Euphorie beim Erreichen des Gipfelpunktes zu steigern, vielmehr weckt sie den unabweisbaren Eindruck, dass der Untergang, sobald auch nur der erste Schritt in die Richtung des begehrten Objekts erfolgt, absolut sicher und folglich durch kein Mittel abwendbar ist. Der komische Untergang aller Warnungen vor der Liebe und der tragische Untergang der Liebe im realen Vollzug halten sich so die Waage. Die LeserInnen wissen nicht, welche Schlüsse sie aus dieser Lage ziehen sollen: den Liebestod wählen, um das höchste Gut zu erlangen, oder sich zu einer rein geistigen Liebe aufschwingen, die in der Erschaffung von Kunstwerken ihre Erfüllung findet und sich furchtlos dem (von Freud später formulierten) Verdacht aussetzen, nur eine Ersatzhandlung durchgeführt zu haben, die sich allerdings bei näherer Betrachtung als höchste Kulturleistung entpuppen kann. Wie es scheint, befindet man sich nach einer unvoreingenommenen Lektüre in einer Art interpretatorischem Schwebezustand, der sich nur durch eine gewaltsame und nicht begründbare Entscheidung auflösen lässt.

Bei Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater* von 1797<sup>34</sup> – einem der wichtigsten Referenztexte von Hoffmanns *Murr*-Roman – lässt sich der Status der Liebes-Warnungen noch relativ leicht bestimmen. So führt sich z.B. der König im Stück auf wie der Prototyp eines durch und durch bürgerlichen pater familias, der seine Tochter zwar möglichst rasch unter die Haube bringen will, ihren Auswahlkriterien jedoch nicht über den Weg traut:

[A]ch, Kind, sieh, so dicke Bücher haben weise Männer vollgeschrieben, oft eng gedruckt, um die Gefahren der Liebe darzustellen; eben Liebe und Gegenliebe

---

34 Ludwig Tieck: *Der gestiefelte Kater*, in: ders.: Werke in vier Bänden, Bd. II: Die Märchen aus dem Phantasia – Dramen, hrsg. von Marianne Thalmann, München 1964, S. 205–269.

können sich doch elend machen: das glücklichste, das seligste Gefühl kann uns zugrunde richten; die Liebe ist gleichsam ein künstlicher Vexierbecher, statt Nektar trinken wir oft Gift, dann ist unser Lager von Tränen naß, alle Hoffnung, aller Trost ist dahin.<sup>35</sup>

Dass ein braver Bürger im stück-internen Publikum, der das »Kindermärchen in drei Akten«<sup>36</sup>, das ihm vorgesetzt wird, zuvor skeptisch beäugt und den Autor seiner mangelnden Bildung wegen scharf kritisiert hat, nun voller philisterhafter Befriedigung ausruft: »Das ist doch einmal eine Szene, in der gesunder Menschenverstand anzutreffen ist«<sup>37</sup>, unterstreicht den Sachverhalt: Hier schlüpft eine Figur aus dem Rollen-Arsenal des Feudalismus in das Gewand des Spießbürgers, um dessen Heiratspolitik zu denunzieren. Die nächste Drehung der König-Prinzessin-Relation liegt auf der Hand: Sobald sich das väterlich belehrte Kind dann die Ratschläge seines Erzeugers zu Herzen nimmt und sich bei der Auswahl des Gatten unter den offerierten Prinzen zögerlich verhält, muss es sich im Beisein eines unerhört gebliebenen Bewerbers, an den sich die Erklärung – über seinen Kopf hinweg – richtet, sagen lassen: »Du wirst sitzenbleiben! hab ich ihr tausendmal gesagt; greif zu, solange es Dir geboten wird! Aber sie will nicht hören; nun wird sie es sich gefallen lassen, zu fühlen.«<sup>38</sup> Der Herr im stück-internen Publikum, der vorhin bereits zu Wort kam, kennt sich nun nicht mehr aus. Er bekennt freimütig: »Der König bleibt seinem Charakter doch nicht einen Augenblick getreu.«<sup>39</sup> Die zeitgenössischen LeserInnen freilich sind (wie wir heutigen auch) weiterhin vollkommen im Bilde und von den augenfällig gemachten Widersprüchen nicht irritiert. Sie (und wir) sind bestens vorbereitet auf eine solche Wendung, weil sie (und wir mit ihnen) kurz zuvor den ersten Teil des Belegs für die Triftigkeit der Liebesansichten eines um das Wohl seines Kindes so besorgt sich zeigenden Königs im Modus theatraler Veranschaulichung haben genießen dürfen: »Zwei Liebende *treten auf*«<sup>40</sup>, ein »ER« und eine »SIE«. Er startet sofort wie ein rechter Romeo, sie schlägt anfangs noch leicht ironische Töne an: »ER: Hörst du wohl die Nachtigall, mein süßes Leben? / SIE: Ich bin nicht taub, mein Guter. / ER: Wie wallt mein Herz vor Entzücken über [... usw. usw., L.E.]. / SIE: Du schwärmst, mein Lieber.« Er

35 Ebd., S. 219 (1. Akt, 2. Szene).

36 Ebd., S. 205 (Untertitel des Stücks).

37 Ebd., S. 219 (1. Akt, 2. Szene).

38 Ebd., S. 232 (2. Akt, 3. Szene).

39 Ebd.

40 Ebd., S. 229 (2. Akt, 2. Szene).

beteuert die Echtheit und Natürlichkeit seiner Gefühle und »*kniert*« – wie es sich gehört – »*nieder*«. Der titelgebende gestiefelte Kater Hinze, dem das Paar »mit seiner holdseligen Eintracht« die Kaninchenjagd erschwert, tritt hinzu und möchte die beiden »gütigst« zu einem Ortswechsel bewegen. Doch die Verliebten lassen sich ihrerseits durch den sich in Ausübung seiner Jagdpraktiken gestört fühlenden Kater nur geringfügig stören. Eine kleine Zurechtweisung (»So wart Er doch nur einen Augenblick ...«<sup>41</sup>) reicht aus, um ihm die Bedeutung des eminenten Vorgangs, den er unterbrochen hat, klarzumachen. Statt also zu weichen, schmachten Er und Sie sich bühnenreif an und begeben sich hemmungslos auf die Bahn rhetorischer Kapirolen, mit denen sie ihren inneren Zuständen Ausdruck zu verleihen suchen. Die Herren im Publikum, denen das phantastische Element des Stücks – z.B. ein Kater, der sich »untersteht« von der »wirklichen Welt«<sup>42</sup> zu sprechen – gar nicht behagt, sind jetzt begeistert und klatschen Beifall. Dem bereits zitierten Herrn entfährt: »Ah! – das war doch etwas fürs Herz! – Das tut einem wieder einmal wohl!«<sup>43</sup> Der Kater kommentiert seufzend: »O Liebe, wie groß ist deine Macht, daß deine Stimme [...] das Herz kritischer Zuschauer so umwendet, daß sie ihren Zorn und alle ihre Bildung vergessen.«<sup>44</sup>

Doch der kritische Geist und das durch Bildung erworbene Wissen kommen erwartungsgemäß nach einer angemessenen Durststrecke dramatischer Verwicklungen zu ihrem Recht. Erneut befindet sich »HINZE« im Jagdfieber, und erneut treten »DIE BEIDEN LIEBENDEN« auf. Kaum hat der Kater festgestellt, dass »die Zeit mit den Nachtigallen [...] nun vorbei [ist]«, legt das Paar los: »ER: Geh, du bist mir zur Last. / SIE: Du bist mir zuwider. / ER: Eine schöne Liebe! / SIE: Jämmerlicher Heuchler, wie hast Du mich betrogen! / ER: Wo ist denn deine unendliche Zärtlichkeit geblieben? / SIE: Und deine Treue? / ER: Deine Wonnetrunkenheit? / SIE: Deine Entzückungen? / BEIDE: Der Teufel hat's geholt! Das kommt vom Heiraten!«<sup>45</sup> Und der Kater, dessen »Jagd noch nie« auf diese drastische Weise »gestört worden [ist]«, kommentiert trocken: »Niedliches Volk, die sogenannten Menschen.«<sup>46</sup> Hinze stürzt sich – angesichts dieser von

41 Ebd., S. 230.

42 Ebd., S. 227 (2. Akt, 1. Szene).

43 Ebd., S. 230 (2. Akt, 2. Szene).

44 Ebd.

45 Ebd., S. 251 (3. Akt, 2. Szene).

46 Ebd., S. 252.

Komik getränkter Lektion über den Umschlag von Begehren und Verzückung in Überdruß und Abneigung – nicht selbst in das nächstbeste Liebesabenteuer, sondern vollendet ohne Zögern seine kupplerischen Pläne: Ohne auf die Wahrheit sonderliche Rücksicht zu nehmen, sorgt er dafür, dass sein Freund Gottlieb – *nomen est omen* – die Tochter des Königs heiraten darf. Ein kurzer, unverkrampfter Dialog des Brautpaars – »PRINZESSIN: Wie glücklich bin ich! / GOTTLIEB: Ich ebenfalls.«<sup>47</sup> – liefert Spekulationen über einen späteren Schlagabtausch nach dem ER-SIE-Schema keine Nahrung. Hier gibt es weder Komik noch Tragik. Und die Frage, ob und wie lange das Paar die Monotonie der Monogamie aushalten wird, stellt sich erst gar nicht.

Hoffmann nimmt Tiecks Vorlage mit Vergnügen auf und entwickelt in der »Miesmies«-Episode des Romans eine teils ähnliche, teils komplexere Liebesgeschichte. Am Anfang steht auch hier die Mobilisierung starker Gefühle und ungewöhnlicher leiblicher Zustände. Murr spürt etwa, wie ein »süße[s] Schaudern« sein »Innerstes [...] durchbebt« und sein Blut »siedend [...] durch alle Adern [wallt]« (DKV V, S. 199). Die Konsultation von Ovids *De arte amandi* liefert keine befriedigende Erklärung, aber anhand bestimmter Indizien, die in Shakespeares *Wie es euch gefällt* erwähnt werden, zieht Murr die nötigen diagnostischen Schlüsse. Man erkennt als LeserIn sogleich, dass es ohne Beihilfe der Kunst und ihrer Interpretationsschlüssel für leibseelische Sonderbefindlichkeiten gar nicht zu dem folgenden Dialog (den ich nach Tieckschem Vorbild für den Bühnengebrauch hergerichtet habe) gekommen wäre:

MURR: Holdeste sei mein! / MIESMIES: Kühner Kater, wer bist? Kennst Du mich denn? – Wenn du aufrichtig bist, so wie ich, und wahr, so sage und schwöre mir, daß du mich wirklich liebst. / MURR: Oh, ja bei den Schrecken des Orkus, bei dem heiligen Mond, bei allen sonstigen Sternen und Planeten, die künftige Nacht scheinen werden, wenn der Himmel heiter, schwöre ich dir's, daß ich dich liebe! / MIESMIES: Ich dich auch. (DKV V, S. 200)

Das Ende der ganzen Geschichte ist absehbar und erfolgt (wenn man den eingefügten Kreisler-Abschnitt herausrechnet) schon zwölf Seiten später:

MIESMIES: Guter Murr, ich glaube zu fühlen, daß ich dich nicht mehr so liebe, als sonst, welches mich sehr schmerzt. / MURR: O teure Miesmies, es zerschneidet mir das Herz, aber ich muss gestehen, seit der Zeit, daß sich gewisse Dinge begeben, bist du mir auch gleichgültig geworden. / MIESMIES: Nimm es nicht übel, süßer Freund, aber mir ist so, als wärest du mir schon längst ganz unaus-

---

47 Ebd., S. 265f. (3. Akt, 7. Szene).

stehlich gewesen. / MURR: Mächtiger Himmel, welche Sympathien der Seele, mir geht es so, wie dir. (DKV V, S. 226)

Dass man aus solchen Erfahrungen klug wird, wie der Gemeinspruch es behauptet, und sie als lehrreichen Schritt auf der Bildungsreise des Lebens zu akzeptieren hat, bekundet Murr in einer wenige Seiten später erfolgenden philosophischen Betrachtung, die das Wesen der »Katz«, die in jedem Menschen steckt, dem interessierten Publikum erklärt:

Sehnsucht, heißes Verlangen erfüllt die Brust, aber hat man endlich das gewonnen, nach dem man rang mit tausend Not und Sorgen, so erstarrt jenes Verlangen alsbald zur todkalten Gleichgültigkeit, und man wirft das errungene Gut von sich, wie ein abgenutztes Spielzeug. Und kaum ist dies geschehen, so folgt bittere Reue der raschen Tat, man ringt aufs neue und das Leben eilt dahin in Verlangen und Abscheu. (DKV V, S. 237)

Die Einsicht, dass auch »Katzphilister«, ja »Philister« (DKV V, S. 243) generell – trotz ihrer umfänglichen Vorkehrungen zur Vermeidung emotionaler und anderer Extremlagen – gegen die Pendelbewegung zwischen Verlangen und Abscheu nicht gefeit sind, wird LeserInnen, die sich partout nicht wiedererkennen wollen, bald darauf als Zugabe gewährt. Diese Tirade mit Nachschlag hätte auch in Tiecks Stück einen passenden Ort finden können.

Hoffmann reicht die Reproduktion des gängigen, hinreichend oft und variantenreich traktierten Musters aber nicht, er sucht und findet einen Weg, um die Liebesfatalität auf die Spitze zu treiben und sogleich ihre Überwindung durch die Angebote des vorprogrammierten Bildungsgangs in Szene zu setzen. Es geschieht etwas, für das die Subjekte selbst nicht verantwortlich sind. Sie können es aber im Rückblick als »Wendepunkt« deuten. Eine Phase wird abgeschlossen und ein neuer »Kreis des Lebens« (DKV V, S. 362) betreten.

Mit einem bunt ausgeschmückten Beleg dafür, dass auf dem Felde der Liebe oft genug wider besseres Wissen gehandelt wird, wäre die Ziellinie des Tragikomischen noch nicht erreicht. Das ist Hoffmann klar. Seit der Antike gilt unwissentlich vollzogener Inzest bzw. die unwissentliche Tötung von Eltern, Geschwistern oder Kindern als Höhepunkt tragischer Verschuldung. *König Ödipus* von Sophokles lieferte den Prototyp dieser nicht korrigierbaren Grenzüberschreitung.<sup>48</sup> Um das »verhängnisvolle«

---

48 Im 20. Jahrhundert haben Albert Camus mit seinem Stück *Le Malentendu* (*Das Mißverständnis*) von 1947 und Max Frisch mit seinem Roman *Homo Faber* von 1957 gezeigt, dass diese hyper-tragische Konstruktion noch immer zu überzeugen vermag.

Tun mit Komik zu tränken, muss die Tat 1. im letzten Augenblick durch eine geeignete Person, die über den Sachverhalt aufklärt, verhindert und 2. das Tabu von einem evidenten Gesetz der Natur in eine soziale Konvention verwandelt werden. Beides leistet Hoffmann auf elegante Weise: Als Murr beim »Trauerfest« für seinen plötzlich verstorbenen Kameraden Muzius (der sich nach dem Scheitern der Murr-Miesmies-Beziehung die alleinstehende Lady »krallte« und »dies Verhältnis« aus »Zartgefühl« seinem Freunde »gänzlich verschwieg«) einer hübschen jungen Katze Avancen macht, wird er von seiner Exfrau ins Bild gesetzt: »Unglücklicher, was beginnst du! – es ist deine Tochter Mina!« (DKV V, S. 360) Begleitet wird die unerfreuliche Information mit einer Liebeserklärung an Murrs Adresse, die verdächtig an die Beteuerungen erinnert, welche Miesmies zu Beginn ihrer einstigen Liaison von sich gab. Murr ist »bei dem ganzen Auftritt peinlich zumute« (DKV V, S. 361). Das hindert ihn aber nicht daran, seine Tochter weiter im Visier zu haben und die gewonnenen Eindrücke (später in seiner Biographie) mit Formulierungen zu beschreiben<sup>49</sup>, die schlicht und einfach – ohne die geringste Anwendung von Peinlichkeit beim Plagiator auszulösen – geklaut sind, worauf uns LeserInnen freundlicherweise der Herausgeber aufmerksam macht. Das genügt Hoffmann als Vorgeplänkel für den entscheidenden kulturellrelativistischen Coup, der das literarische Stellvertreter-Spiel von Mensch und Tier<sup>50</sup> bis an die Grenze des Möglichen ausreizt:

Schweigend betrachtete ich beide, Mutter und Tochter, die letzte gefiel mir doch unendlich viel besser und da bei unserem Geschlecht die nächsten verwandtschaftlichen Verhältnisse kein kanonisches Eehindernis – Vielleicht verirret mich mein Blick, denn Miesmies schien meine innerste[n] Gedanken zu durchschauen. »Barbar! Rief sie [...] Barbar, was willst du beginnen? – Wie? du kannst dies dich liebende Herz verschmähen und Verbrechen häufen auf Verbrechen!« (Ebd.)

Diese Art der Komik richtet das Tragische, das darin liegt, gegen ein gesellschaftliches Tabu, das man selbst für gut und richtig hält, unwis-

49 »Mina saß da, bleich und schön, wie der erste Schnee, der manchmal im Herbste die letzten Blumen küßt und gleich in bittres Wasser zerfließen wird!« (DKV V, S. 361)

50 Die simple Botschaft – »Schaut, das Tier entpuppt sich als Philister, folglich steckt in jedem Philister, der von sich selbst denkt, er habe alles Triebhafte und Irrationale, Kindisch-Verspielte und Utopisch-Sehnsüchtige abgelegt, ein verborgenes Tier!« – wird durch den unvollendeten Satz über das, was kanonisch und nicht kanonisch ist, effektiv in den Schatten gestellt.

sentlich verstoßen zu haben, nicht zugrunde, sondern wahrt die Balance zwischen Komik und Tragik.

Deutlich anders beschaffen sind Szenarien, in denen die Komik triumphiert und dem Tragischen einen völlig untragischen Untergang bereitet: Hoffmanns Roman enthält viele solche Stellen, die primär dazu dienen, die pompöse Rhetorik des Tragischen lächerlich zu machen. Zweck der Übungen ist es aufzuzeigen, welche Rolle die Pseudotragik im Zeitalter der Vernunft spielt. Drei (leicht vermehrbare) Beispiele mögen die genüssliche Ausbreitung des Missverhältnisses zwischen den benutzten Kategorien (Verzweiflung, Katastrophe, entsetzlicher Fehlgriff etc.) und den bezeichneten Gemütszuständen oder Vorgängen belegen:

1. das Geschrei eines heulenden Küchenjungen: »Ach das Unglück – ach das Malheur! [...] Da drinnen liegen der Herr Oberküchenmeister, in der Verzweiflung<sup>51</sup>, in purer Raserei, und wollen sich durchaus das Ragoutmesser in den Leib stoßen, weil der gnädigste Herr plötzlich befohlen hat zu soupieren, und es ihm an Muscheln fehlt zum italienischen Salat.« (DKV V, S. 178)
2. die tragische Rede von dem »ungeheure[n] Mißverständnis des Lebens« findet (schon auf der folgenden Seite) ihr Echo in dem komischen Hinweis auf »den entsetzlichen Fehlgriff« (man denkt unweigerlich an die aristotelische »hamartia«), der in nichts anderem besteht, als im Herunterschlucken eines »Stücklein[s] Zwieback« (DKV V, S. 333).
3. Murrs Bericht über die Entwendung und Weitergabe seines neuesten Manuskripts durch den »befreundeten« Pudel Ponto: eine »Katastrophe, die mich gänzlich verderben konnte« (DKV V, S. 75); es »geschah das Entsetzliche« (DKV V, S. 76). Das sind nachträgliche biographische Eingeständnisse einer höchst voreiligen Beurteilung: Zwar wird dem Kater in der Folge der Zugang zur Bibliothek seines Meisters nicht mehr gewährt, aber das vermeintlich Verderbliche erweist sich rasch als etwas ausnehmend Gedeihliches: »Mir war die Lektüre versperrt, so arbeitete desto freier mein Geist, und schuf aus sich selbst.« (DKV V, S. 95)

Die anhand von Passagen aus dem Murr-Teil des Romans vorgeschlagene Interpretation (mit der ich die Verabschiedung des Kipp-Modells in die Wege leiten möchte) lässt sich noch ergänzen. Auch im Kreisler-Teil be-

---

51 Wie man im Murr-Teil erfährt, gibt es auch eine »angenehme Verzweiflung« (DKV V, S. 224).

handelt Hoffmann eingehend das Drama der Liebe. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang eine Strategie der Gefahrenabwehr, die Anspruch auf das Echtheitssiegel des Tragikomischen erheben könnte. Künstler, das ist vorab zu bemerken, sind weit mehr noch als Normalmenschen den Gefahren der Liebe ausgesetzt und haben deshalb nicht allein zur Verklärung, sondern auch zur Desillusionierung der Liebe Erhebliches beigetragen.<sup>52</sup> Kreisler ist das alles bekannt und so erklärt er der Prinzessin: Wenn die Künstler »nach der wahrhaft Geliebten nichts ausstrecken als geistige Fühlhörner«, sich also mit platonischer Liebe begnügen, dann sind sie dazu fähig, »mit der Begeisterung des Himmels, herrliche Werke« zu schaffen. Darüber hinaus hat die rein geistige Liebe noch weitere Vorteile: Künstler, die in Liebesangelegenheiten das Sinnliche meiden und sich auf das Übersinnliche konzentrieren, »sterben weder elendiglich dahin an der Schwindsucht, noch werden sie wahnsinnig.« Der Kreisler-Biograph fühlt sich allerdings bemüßigt, den Eindruck, dass hier ein praxistaugliches Programm präsentiert werde, sogleich zu zerstreuen, und weist das Publikum, welches vielleicht Geschmack an derlei Ideen finden könnte, darauf hin: der Kapellmeister habe an dieser Stelle »humoristische[] Töne« angeschlagen. Gewiss will er das Publikum vor einer fatalen Fehllektüre bewahren. Denn die Prinzessin nimmt den Vortrag für bare Münze. »Die Liebe des Künstlers!« – sinniert sie – »o es ist ein schöner herrlicher Traum des Himmels – nur ein leerer Traum.« (DKV V, S. 175) Und Kreisler stimmt ein: »Sie scheinen, Gnädigste, für Träume eben nicht sehr portiert, und doch sind es lediglich die Träume, in denen uns recht die Schmetterlingsflügel wachsen, so daß wir [...] uns in die hohen, in die höchsten Lüfte zu erheben vermögen.« (Ebd.) Die höchsten Lüfte aber sind bekanntlich recht dünn und so keimt in den LeserInnen sogleich der Verdacht auf, dass Kreisler »als ein vorzüglicher Buffo und erzkomischer Chanteur« (DKV V, S. 176), wie der Biograph nebenher ausplaudert, hier in Wahrheit die Ekstasen der sinnlichen Liebe anpreisen könnte. Setzt denn nicht deren Scheitern weit mehr künstlerische Inspirationskräfte frei als jede noch so wortakrobatisch beschworene rein geistige Liebe? Aber

---

52 Murr fasste seine Lektüre-Erfahrungen in einem Gespräch mit Ponto einmal zusammen: Glaubt man den Dichtern, so »muß die Liebe eigentlich nichts anderes sein, als ein psychischer Krankheitszustand, der sich bei dem menschlichen Geschlecht als partieller Wahnsinn darin offenbart, daß man einen Gegenstand für etwas ganz anderes hält, als was er eigentlich ist z.B. ein kleines dickes Ding von Mädchen [...] für eine Göttin.« (DKV V, S. 141)

wer weiß – und so genießen wir beim Lesen den unaufhebbaren tragikomischen Mangel an belastbaren Informationen.

#### IV. Bildung

In der Sekundärliteratur zu Hoffmann in der Zeit nach 1968 sind die Murr-Passagen als treffsichere Satire auf das zu Beginn des 19. Jahrhunderts prominent vertretene Modell eines gelingenden Reifungsprozesses gelesen worden. Hoffmann dekonstruiert oder widerlegt die wirkmächtigen Konstruktionen von Hegel und Goethe, die beide der Ansicht waren, dass sowohl in einer Epoche des Umbruchs von der feudalen zur bürgerlichen als auch in einer fest etablierten bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft günstige Voraussetzungen für individuelle Entwicklungen bestehen, an deren Ende die einzelnen Akteure zu Subjekten geworden sind, die sich selbst verwirklicht und zugleich den gemäßen Ort in der von objektiven Gesetzen gelenkten sozialen Welt gefunden haben. Alle negativen Erfahrungen (Enttäuschung, Schmerz, Desillusionierung etc.) erscheinen dann als notwendige Elemente eines Lernprozesses, der letztlich die Versöhnung von Ideal und Wirklichkeit, Individuum und Gesellschaft herbeiführt. Zum absoluten, ja geradezu sinnlosen Scheitern sind nur diejenigen verurteilt, welche – in störrischem Narzissmus verharrend – partout nicht einsehen wollen, dass der Gang durch das Negative unumgänglich ist. Mit einer solchen Einstellung verpassen sie aber die Chance, in Krisen zu wachsen und das Opfer an die »unterirdischen Mächte« bzw. an das »Unorganische«, wie es bei Hegel im Naturrechtsaufsatz<sup>53</sup> heißt, souverän zu akzeptieren.<sup>54</sup>

Dieses Konzept lässt sich »als Ausdruck einer philiströsen Mentalität«<sup>55</sup> betrachten oder als trickreiches ideologisches Manöver, das individuelle Leidensprozesse verklärt und die schrittweise Einübung ins köstlich-

---

53 G.W.F. Hegel: Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, in: ders.: Werke in zwanzig Bänden, Bd. II: Jenaer Schriften, Frankfurt a.M. 1970, S. 434–530, hier S. 494.

54 Der späte Hegel hat auf derlei Vokabeln, die sich der ironischen Dekonstruktion nach Hoffmannscher Manier geradezu anbieten, verzichtet, die mit ihnen ausgedrückte Idee aber nicht »geopfert«.

55 Kremer: E.T.A. Hoffmann, S. 211.

schmutzige Genießen<sup>56</sup> der eigenen Unterwerfung zum Anzeichen einer ausgereiften Persönlichkeit erhebt. Hoffmanns Roman liefert allem Anschein nach scharfe Munition, um die zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufkommenden und auch heute noch durchaus gängigen Vorstellungen von Bildung sowie deren Propagierung im Bildungsroman unter Beschuss zu nehmen. So kann es nicht überraschen, wenn Hartmut Steinecke in seinem einschlägigen Kommentar die These vertreten hat, dass die Murr-Kreisler-Kombination nicht nur eine schwarz-romantische Kritik am deutschen Bildungsroman übt, sondern eine unerbittliche Destruktion vollzieht, um »die Gattung und ihre Ideale [...] der Groteske und dem Gelächter preis[zu]geben«<sup>57</sup>. Ein ähnliches Projekt verfolgt gut 50 Jahre später Gustave Flaubert mit seinem letzten Buch *Bouvard und Pécuchet* (1874–80). Seine Kritik der Bildung (sowohl in Gestalt realer Erziehungspraktiken und Verfahren des Wissenserwerbs als auch in Gestalt fiktiver Erzählungen von angeblich erfolgreichen Lernprozessen) ist vernichtend. Der Text ist deshalb auch als »Bildungsroman in umgekehrtem Sinn«<sup>58</sup> oder als Studie, die die »Tragikomödie des Intellekts« entfaltet, bezeichnet worden.<sup>59</sup> Obschon Flauberts Text später entstand, folglich auf einen größeren Erfahrungsschatz in Sachen bürgerlicher Bildung zurückgreifen konnte, besitzt er nicht die Mehrdimensionalität von Hoffmanns Text.

Bei Hoffmann – so lautet meine These – kann nicht allein die Tragikomödie der Bildung betrachtet werden, sondern auch die Tragikomödie der Bildungskritik bzw. der Bildungsroman-Satire. Die Tragik des Bildungsmodells, das der Bildungsroman mit seinen suggestiven Narrationen verfißt, liegt darin, dass es etwas verspricht, was es nicht halten kann. Denn es kommt gerade nicht zur angekündigten Herstellung des

---

56 Siehe hierzu Lacans Theorie der *juissance*: Jacques Lacan: *Encore. Das Seminar*, Buch XX [1975], Weinheim/Berlin 1986.

57 Hartmut Steinecke: Kommentar zu *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, in: DKV V, S. 887–1221, hier S. 950.

58 Harry Levin: *The Gates of Horn. A Study of Five French Realists*, New York 1963, S. 298; hier zitiert nach Victor Brombert: *Bouvard und Pécuchet. Die Tragikomödie des Intellekts* (Vorwort zu Gustave Flaubert: *Bouvard und Pécuchet*), Frankfurt a.M. 1979, S. 9–36, hier S. 18.

59 Wenn Flaubert an Maupassant schreibt: »Ich möchte zeigen, daß Erziehung, welcher Art auch immer, ziemlich unwichtig ist und die Natur alles, oder nahezu alles bewirkt« (Gustave Flaubert: *Correspondances*, VIII, S. 353; zitiert nach Brombert: *Bouvard und Pécuchet. Die Tragikomödie des Intellekts*, S. 18), so könnte man aus der Warte von Hoffmann replizieren, dass auf die Natur leider auch kein Verlass oder gar noch weniger Verlass ist.

Subjekts als ein sich nach Absolvierung zahlreicher Prüfungen auf sich selbst zurückbeugendes und dadurch Identität erlangendes Wesen. Die komische, mithin kritische Darstellung des idealtypischen Bildungsgangs ist deshalb befugt, diese Einheits-Illusion zu zerstören und (zumindest in Andeutungen) ein alternatives Modell von Subjektivität ins Spiel zu bringen. Auf diese Weise wird die Substanz, das Gute und Richtige des Bildungskonzepts nicht zerstört, sondern nur neu verortet und anders gewichtet: nicht der Endpunkt des Prozesses erweist sich in der komischen Re- und De-konstruktion von musterhaften Erziehungsverläufen als das Entscheidende, vielmehr tritt jetzt die zentrale Bedeutung (a) der Übergänge von einer Phase in die nächste sowie (b) das für jede Phase eigentümliche Zusammenspiel von Freiräumen und Zwängen hervor.

Hegels berühmte Gegenkritik an der romantischen Bildungskritik bleibt abstrakt. Sein Argument lautet: Das Komische vernichtet das an sich Nichtige oder Wertlose, indem es dieses der Lächerlichkeit preisgibt<sup>60</sup>, und hat daher sein Recht in der Kunst ebenso wie im Leben. Die romantische Ironie, deren sich insbesondere Hoffmann bedient, richtet sich hingegen zusätzlich auch noch gegen das Gute und Substantielle, nimmt »jedes Vortreffliche und Gediegene« ins Visier, und weil sie das tut, darf sie als »allseitige Vernichtungskunst«<sup>61</sup> bestimmt werden.<sup>62</sup> Nun könnte man – mit Hegel gegen Hegel denkend – fordern, dass diesem

---

60 An dieser Bestimmung arbeitet sich eine Reihe nachhegelscher Komiktheorien ab. Nach Joachim Ritter etwa wird durch die Komik das Niedrige nicht vernichtet, sondern ins Leben zurückgeholt und als Zugehöriges akzeptiert. Folglich kommt es zur »Versöhnung des Niedrigen mit dem Hohen«. Das Lachen als Ausdruck des Komischen ist mithin ein Angebot an das Niedrige und Depotenzierte, in die Gesellschaft zurückzukehren. Ders.: Über das Lachen [1940], in: ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze, Frankfurt a.M. 1974, S. 62–92, hier S. 72. Im Anschluss an Ritter hat Odo Marquard diese »Definition« der sozial-hygienischen Aufgabe des Komischen noch deutlicher formuliert: »[K]omisch ist und zum Lachen reizt, was im offiziell Geltenden das Nichtige und im offiziell Nichtigen das Geltende sichtbar werden läßt.« Ders.: Exile der Heiterkeit, in: Preisendanz/Warning: Das Komische, S. 133–151, hier S. 142). Ritters und Marquards Funktionsbestimmungen erfassen aber nicht alle Formen des Komischen, denn die ätzende oder giftige Komik vernichtet total.

61 G.F.W. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. I, Frankfurt a.M. 1970, S. 211; siehe hierzu auch die Analyse von Japp: Theorien der Ironie, S. 210.

62 Wenn die Ironie bei Hoffmann in Hegels Augen »allseitig« wird, dann müsste er konsequenterweise auch die ausgiebige Beschreibung der »Sehnsüchtigkeiten und unaufgelösten Widersprüche des Gemüts« (Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. I, S. 98) eines Künstlers, die sich im Kreisler-Teil des Romans befinden, als ironisches Spiel entschlüsseln und folglich nicht mehr als Verteidigung, sondern als Kritik derartiger überspannter Affektlagen deuten.

Lackmustest der generalisierten Ironie alle Errungenschaften (Institutionen, Werte, Gesetze, technische Innovationen) der Moderne unterzogen werden müssen, um ihren Gehalt und ihren Geltungsanspruch zu prüfen. All das im Zuge des sogenannten Fortschritts Erreichte und Etablierte muss folglich den Vergleich mit den Verhältnissen im Mittelalter (wie ihn die Romantiker gerne anstellen) ebenso aushalten können wie den Vergleich mit utopischen Projekten (wie sie z.B. von Thomas Morus, Campanella oder den Frühsozialisten entworfen wurden). Genau dies besagt ja die Forderung, dass alles Bestehende, aber eben auch alle Neuerungen sich vor dem Gerichtshof der Vernunft ausweisen und verantworten müssen. Die Verfechter der Moderne sind sich freilich ihrer Sache – der Güte und Substantialität ihres Zeitalters – nicht wirklich sicher. Sie schließen daher bestimmte Vergleiche von vornherein als widersinnige Provokationen aus und schreiten zu einer Form der Gegenkritik, deren Vernichtungswille die angebliche »Vernichtungskunst« der Romantiker noch übertrifft.

Dennoch geht Hegels Einwand nicht völlig an Hoffmanns Verfahren vorbei. Wie Steineckes Interpretation belegt, wirkt die komische Destruktionskraft, die Hoffmann im Murr-Teil seines Romans in Auseinandersetzung mit dem Problem der Bildung entfaltet, so umfassend und radikal, dass nichts Haltbares mehr übrig bleibt. Damit ratifiziert Steinecke – ungewollt, wie ich vermute – Hegels Deutung: Hoffmanns Art der Komik lasse nicht allein das Schlechte untergehen, sie reiße auch das Gute mit in den Abgrund und erweise sich so am Ende als vollendeter Nihilismus. Hoffmanns Roman ist aber – wenn man genauer hinsieht – hegelianischer, dialektischer als der späte Hegel, der die beanstandeten Texte wohl nur oberflächlich gelesen hat, es sich träumen lässt. Was aus der Sicht eines bürgerlichen Gelehrten oder Dichters wie die komische Inszenierung des tragischen Untergangs 1. der Idee eines einheitlichen Subjekts und 2. des Modells eines zwar stufenweisen, aber gleichwohl kontinuierlichen, alle Negativitätserfahrungen letztlich aufhebenden Bildungsgangs vorkommen muss, ist zugleich die komische Depotenzenierung der falschen Bewertung 1. der erstrebten subjektiven Einheit und 2. der pädagogischen Mittel, die zu dem erwünschten Ergebnis führen sollen.

Wer nur mit Grausen oder zynischem Vergnügen zu erkennen meint, dass Hoffmanns allseitig vernichtende Ironie zur Freilegung einer schrecklichen, tragischen Wahrheit führt, die sofort verdeckt werden muss, weil sie gar nicht auszuhalten ist, dem entgehen die erzählerischen Einsprengsel und zarten Winke, mit denen der Text die gängigen Bewertungen umdreht: Der Verlust subjektiver Einheit und das Scheitern des Bildungs-

modells bedeuten die Zerstörung eines schönen Ideals – und das ist zweifellos tragisch. Wenn der beklagenswerte Verlust einer guten Sache im Lichte einer komischen Darstellung erscheint, so bemerkt man aber, dass diese Form der Präsentation – kurz und bündig gesagt – zur Entfernung (zumindest aber Schwächung) des Schlechten am Guten führt: Die latente Funktion des Bildungsmodells mit seinen Phasen und Reifestufen gewinnt ebenso Profil wie der bislang unkenntliche Wert eines uneinheitlichen, durch und durch brüchigen Subjekts. Überdies wird deutlich, in welch erstaunlichem Maße gerade ein fragmentiertes Ich die Angebote, die das bislang völlig falsch etikettierte Bildungsmodell indirekt macht, aufgreifen und nutzen kann.

Ein nicht mehr durch ausgeklügelte Erziehungsverfahren<sup>63</sup> zur aussichtslosen Jagd nach Identität genötigtes Subjekt wäre nämlich in der Lage, sich immer wieder zu verwandeln, neu aufzustellen (wie man heute so gern sagt), Ballast abzuwerfen, Erlebtes (z.B. ungelöste Konflikte, Traumata) hinter sich zu lassen und die losen Enden seiner Biographie spielerisch zu akzeptieren. Mit der Figur eines Bildungsprozesses, der nicht einer geraden, aufsteigenden Linie folgt, sondern Stufen, Unterbrechungen, Umstiege und Sprünge (sowie entsprechende Abschluss-Prüfungen und Trennungs- und Übergangsrituale) vorsieht, stellt sogar das bürgerliche Modell der Reifung, obschon es sich an falschen Zielen orientiert, Mittel und Wege zur Verfügung, die erst ein umprogrammiertes Subjekt voll ausnützen kann. Wenn Hoffmann seinen ›Helden‹ Murr im Rahmen der narrativ erstellten Experimentalanordnung nicht nur beständig auf die Fallen des Bildungsmodells zusteuern lässt, sondern auch Situationen aussetzt, in denen der Kater erkennt: das ist ein »Wendepunkt«, hier trete ich »in einen andern Kreis des Lebens« (DKV V, S. 362) ein, so weist er genau auf solche Offerten zu einer Um- und Neujustierung des Ichs hin, die dafür sorgen, dass Verluste auch als Gewinne verbucht werden können. Auf diese Weise ist die tragikomische Balance von zwei gegensätzlichen Depotenziierungsverfahren gewahrt.

Lässt sich Ähnliches auch für die von Hoffmann beschriebenen Logiken behaupten, die innerhalb der einzelnen Bildungsphasen walten? Kann man z.B. die satirische Aufbereitung des Burschenschaftler-Lebens (siehe DKV V, S. 261ff., 289ff., 314ff.), in deren Verlauf die im Bildungsmodell

---

63 Diese Verfahren können von sanftem Druck – wie beim sogenannten »Nudging« (siehe hierzu Ulrich Bröckling: *Gute Hirten führen sanft*, Berlin 2017, S. 175–196) – bis hin zu drakonischen Techniken (mit Psychoterror und/oder Körperstrafen) reichen.

prominent platzierte Kategorie der »Krisis« (DKV V, S. 289) unter die ironischen Räder kommt, als tragikomische Balance-Analyse betrachten? Das ist eine schwierige Frage! Auf den ersten Blick dominiert im Text deutlich die lustvolle Entblößung der philiströsen Züge des dezidiert anti-philiströsen Gehabes der prahlenden Jünglinge. Aber wird nicht auch im Text angedeutet, dass z.B. die »Lümmel«-Phase, die Murr geradezu vorschriftsmäßig absolviert (siehe DKV V, S. 119f.)<sup>64</sup>, einzigartige, nur während dieser Zeit vorhandene und auch gesellschaftlich zugestandene Formen des ›Über-die-Stränge-Schlagens‹ möglich macht? Und wird nicht zugleich klar, dass die Freiheiten, die man sich frech und überschwänglich herausnimmt und intensiv erlebt, hier fast eine Pflicht sind, bei deren Ausübung man sich die sogenannten »Hörner« (wie Hegel an einer berüchtigten Stelle seiner Ästhetik-Vorlesungen sagt<sup>65</sup>) abzustößen oder abzulaufen hat?

Vielleicht ließe sich, wenn man unbedingt eine dicke Lippe riskieren will, festhalten: Das Phasenmodell der Bildung enthält Räume und Zeiten unangekränkelter (nicht sofort unter Verdacht stehender) Hingabe an die Begeisterung für etwas bereit, das sich später – aber eben erst später – als belanglos entpuppen kann. Es sorgt für Höhenflüge und Abstürze, und das heißt auch für Intensität. Es ist gerade nicht das (philiströse) Programm eines Lebens mit lauen Temperaturen in den mittleren Zonen, die die Normalismustheorie<sup>66</sup> des 20. Jahrhunderts als Felder des Durchschnittsverhaltens beschrieben hat.

#### V. Die tragikomische (oder doch nicht ganz tragikomische) Situation einer aktuellen Hoffmann-Lektüre

Oben wurde bereits angedeutet, dass es heutigen LeserInnen – anders als den KäuferInnen des Buches vor 200 oder gar noch vor 100 Jahren<sup>67</sup> – schwerfallen wird, die wohlmeinenden und an die Empathie des Publikums appellierenden Passagen der Kreisler-Biographie vollkommen ernst

---

64 Selbst Kreisler verteidigt sein Verhalten »mitten in den Lümmeljahren«, indem er für diese Phase »den gerechtesten Anspruch auf die brillianteste Lümmelhaftigkeit« erhebt (DKV V, S. 105).

65 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. II, S. 220.

66 Siehe Jürgen Link: Versuch über den Normalismus. Erw. Auflage, Opladen/Wiesbaden 1998; Ders.: Normale Krisen, Konstanz 2013; Ders.: Normalismus und Antagonismus in der Postmoderne, Göttingen 2018.

67 Siehe hierzu Anm. 3.

zu nehmen und mit jenem Mitleid zu reagieren, das die angemessene Reaktion<sup>68</sup> auf die Betrachtung tragischer Helden und Heldinnen sein sollte. Um 2020 sind die RezipientInnen über »die dunklen Seiten der Empathie«<sup>69</sup> längst im Bilde und können auf die einst vom Hegel-Schüler Rudolf Haym ins Feld geführten Heilmittel gegen die Zerrissenheit und den grüblerischen Sinn so mancher moderner Subjekte – »aus eigener Kraft das Leben mit einem ernsten sittlichen Inhalt [...] erfüllen« oder »die Wirklichkeit des Idealen durch treue Pflichterfüllung sich selbst [...] beweisen«<sup>70</sup> – nur mit dem gleichen Gelächter reagieren, das sie bestimmten aktuellen Therapieformen der Selbstoptimierung zollen.

Was für das Pathos und die tiefeschürfende Seelenkunde des Kreisler-Teils gilt, lässt sich auch auf die Handhabung der Komik im Murr-Teil anwenden. Im Akt des heutigen Lesens wird man Zeuge, wie die Depotenzierungsmaschine der Ironie und Satire sich allzu häufig über Gestalten und Ansichten hermacht, die bereits am Boden liegen, sodass sich die entfesselte Zerstörungsmacht der Komik am Ende nur noch gegen sich selbst richten kann. Das aber heißt: Der volle Genuss des Textes stellt sich heute wohl nur ein, wenn man die historische Distanz reflektiert und sich ständig vorstellt, welches Unbehagen und/oder Vergnügen der Text bei den ZeitgenossInnen Hoffmanns ausgelöst haben mag. Unweigerlich muss sich dann Trauer einstellen über die Unmöglichkeit, der vollen Irritationsmacht und Witzigkeit, die der Text einmal besessen haben muss, teilhaftig zu werden. Abhilfe bietet hier aber der komische Einfall, das Schreiben in der Hoffmannschen Katzen-Manier mit Derridas dekonstruktiver *écriture* zu vergleichen, ja praktisch gleichzusetzen, wie es Sarah Kofman in ihrem Buch *Autobiogriffure*<sup>71</sup> getan hat. So wird Derrida durch die Schreibkunst seiner berühmtesten Schülerin die Ehre zuteil, als Kopist eines ›murrenden‹ Kopisten entlarvt und gefeiert zu werden.

Uns hingegen, die all das beobachten und nach-lesen können, hat der tragische Verlust des authentischen Lektüre-Erlebnisses und dessen komische Kompensation durch die ein wenig konsternierende Theorie des kanonischen Kopierens in eine heiter-elegische Stimmung versetzt. Wir erreichen also nicht ganz das Energielevel der tragikomischen Vibration

---

68 Siehe Martha C. Nussbaum: Politische Emotionen, Frankfurt a.M. 2014, S. 394.

69 Fritz Breithaupt: Die dunklen Seiten der Empathie, Frankfurt a.M. 2016.

70 Rudolf Haym: Die romantische Schule, Berlin 1870, S. 48.

71 Sarah Kofman: Schreiben wie eine Katze ... Zu E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, 3. Aufl., Wien 2013.

im Scheitelpunkt jener Kurve, an deren Enden hier dem Guten, dort dem Schlechten ein spektakulärer Untergang bereitet wird. Unsere philosophisch-philosophische Situation ist vergleichsweise moderat. Wir enden nicht, wie Bouvard und Pécuchet, als frustrierte KopistInnen, sondern als kooperative KontextualistInnen.