

»Emanzipation der Dissonanz von ihrer Auflösung«. E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr* und die (musik-)ästhetische Moderne

E.T.A. Hoffmann gilt – neben Jean Paul – als einer der maßgeblichen Begründer einer romantischen Musikästhetik. Schon der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus vertrat die These, dass die »Idee der absoluten Musik« zuallererst in von Dichtern angestellten ästhetischen Reflexionen und in der literarischen Fiktion entwickelt wurde; erst danach wurde sie zum kompositorischen Prinzip der eigentlichen musikalischen Romantik erhoben.¹ E.T.A. Hoffmanns Äußerungen zur Musik, zur »romantischen aller Künste«², lassen sich, so Dahlhaus, im Wesentlichen auf Jean Pauls Konzepte des Erhabenen in der *Vorschule der Ästhetik* und auf literarische Darstellungen von Instrumentalmusik und Symphonien im 18. Jahrhundert zurückführen (Karl Philipp Moritz; Ludwig Tieck u.a.)³, in denen das Reich der Töne als losgelöste ›Welt für sich selbst‹ gefeiert wird. In seinen zahlreichen Musikererzählungen entwickelt Hoffmann jedoch gezielter und konsequenter als seine Impulsgeber eine romantische Ästhetik, die nicht nur das Ideal des Musikalischen als Zeichenmodell thematisiert, sondern dieses auch als poetologisches Vorbild und Struktur des Textes inszeniert und realisiert.

Das Konzept einer romantischen Musikästhetik entwickelt E.T.A. Hoffmann früh, in Texten der *Phantasiestücke* (1814) wie dem *Ritter Gluck* und den *Kreislariana*. Insbesondere für letzteren Erzählzyklus lässt sich nachweisen, dass diesem die Idee der absoluten Musik nicht nur als Thema und Vision, sondern auch als Kompositionsprinzip des literarischen Textes zugrunde liegt.⁴ Der Hauptvertreter und Akteur der in den *Kreislariana* entfaltenen musikästhetischen Position ist Johannes Kreisler, eine Inkarna-

1 Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel/München 1984.

2 E.T.A. Hoffmann: *Kreislariana*, in: ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. II/I, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1992, S. 32–82, hier S. 52. Alle Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden mit Sigle »DKV« sowie römischer Band- und arabischer Seitenzahl nachgewiesen.

3 Carl Dahlhaus: *E.T.A. Hoffmanns Beethovenkritik und die Ästhetik des Erhabenen*, in: ders.: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 98–111.

4 Vgl. Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur der Romantik*, Freiburg i.Br. 1995, v.a. S. 225–281.

tion des romantischen Künstlertypus, der die »größtenteils humoristischen Aufsätze« des Erzählzyklus auf der Rückseite von Bachs *Goldbergvariationen* begeistert zu Papier bringt (man muss nur »das Blatt umwenden und lesen«, DKV II/I, S. 35) und sich als »basso ostinato« (DKV II/I, S. 418) durch den Text schreibt. Dieser Romantiker schlechthin taucht im Werk E.T.A. Hoffmanns später wieder auf – in der *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, vor allem aber als Hauptprotagonist und Verfasser seiner Musikerbiographie im Roman *Lebensansichten des Katers Murr* (1819/21). Auch in diesem Roman erscheint der Musiker als ein glühender Vertreter einer romantischen Musikästhetik.

Allerdings möchte ich im Folgenden argumentieren, dass sich der *Kater Murr* – trotz aller auffälligen strukturellen Analogien zu den *Kreisleriana* – nicht mehr als Umsetzung des romantischen Ideals lesen lässt, sondern als dessen konsequente Weiterführung und Transformation – in Richtung einer dissonantischen Ästhetik der Moderne. Während die *Kreisleriana* zwar mit dem Kompositionsprinzip der »kontrapunktischen Verschlingung« bereits – ganz im Sinne der progressiven Universalpoesie der Romantik – das Heterogenste zusammenführen und ein polyphones Gegeneinander von Positionen und Perspektiven inszenieren, ist der Text doch letztlich zusammengehalten durch eine übergeordnete Harmonie und die Ausrichtung auf urromantische Leitbilder: unendliche Sehnsucht, Phantasie und Ahnung, höherer Ausdruck, magischer Zusammenklang. Der Roman mit der doppelten Autorschaft eines Musikers und eines Katers geht einen Schritt weiter. Zwar erklingt das Thema einer romantischen Ästhetik wie ein Leitmotiv immer wieder im Text; allerdings legt die fragmentarische und anarchische Gesamtstruktur des Textes nahe, dass hier keine Homogenität mehr erzeugt, sondern eine »Emanzipation der Dissonanz von ihrer Auflösung« betrieben wird.

Bevor ich diese Entwicklung in einem Vergleich der musikpoetologischen Ausrichtungen der beiden Kreisler-Texte (*Kreisleriana* und *Kater Murr*) nachzeichne und analysiere, sei an dieser Stelle das Titelzitat dieses Beitrags kurz erläutert. »Emanzipation der Dissonanz von ihrer Auflösung«: Diese Formulierung stammt aus Arnold Schönbergs Aufsatz »Komposition mit zwölf Tönen« (zuerst 1935)⁵, in dem der Komponist die Prinzipien der Dodekaphonie erklärt: Loslösung vom tonalen Harmoniesystem, Gleichwertigkeit aller Töne ohne Bezug auf einen Grundton,

5 Arnold Schönberg: Komposition mit zwölf Tönen, in: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I: Stil und Gedanke, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a.M. 1976, S. 73.

Prinzip des ›strengen Satzes‹, und eben: Emanzipation der Dissonanz von ihrer Auflösung. Damit ist die völlige Abkehr vom Harmonieprinzip gemeint: während in tonalen Kompositionen zwar Dissonanzen vorkommen und auch eine systemische Funktion erfüllen, drängt aber doch jedes dissonante Intervall dort notwendig zu einer harmonischen Auflösung und letztlich zu einer Rückkehr zur Tonika. Ein übergeordneter Bezugsrahmen bleibt immer erhalten.

Es soll nun hier keinesfalls behauptet werden, dass der Hoffmannsche *Kater Murr* in seiner strukturellen Anlage die Zwölftontechnik und das Prinzip des strengen Satzes vorwegnehme. Vielmehr geht es allein um das Prinzip, Dissonanzen programmatisch *nicht* aufzulösen und in ein harmonisches Ganzes überführen zu wollen (oder sie von einem solchen zu überblenden), sondern sie als unauflöslich stehen zu lassen und damit die Orientierung an einem dominanten ›Grundton‹ des Textes aufzugeben. Die Schönbergsche Formulierung steht damit eher für das Prinzip des Atonalen als für das streng durchkalkulierte Kompositionsprogramm der Dodekaphonie, sie steht aber ganz grundsätzlich für ein maßgebliches ästhetisches Prinzip der Moderne schlechthin.⁶

Im Folgenden soll nun zunächst mit Blick auf die *Kreiseriana* das dort waltende thematische und poetologische Prinzip eines romantischen Polyphonie-Modells erläutert werden, um sodann von dieser Basis aus die antizipierte Modernität des Romans *Kater Murr* zu erläutern und zu begründen.

Kreiseriana: Romantische Musikästhetik als poetologisches Strukturideal

Die *Kreiseriana*, eine Sammlung von Erzählungen, Essays, Aphorismen und fiktiven Briefen, die zunächst größtenteils gesondert erschienen und 1814/15 als Zyklus in E.T.A. Hoffmanns *Phantasiestücke in Callot's Manier* integriert wurden, können als eine Art poetisches Manifest angesehen

6 Thomas Mann übernimmt die Formel genau in diesem metaphorischen Sinn einer Abkehr vom Harmoniedenken in seinem Roman *Doktor Faustus*, dessen Protagonist, der Tonsetzer Adrian Leverkühn, nicht nur für die Erfindung der Zwölftontechnik, sondern für das ästhetische Prinzip der Moderne, die »Emanzipation der Dissonanz von ihrer Auflösung«, steht. Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, in: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke, Briefe, Tagebücher. Bd. XI/1 (Textband), hrsg. von Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stefan Stachorski, Frankfurt a.M. 2007, S. 282.

hen werden. Nicht nur inhaltlich, sondern auch formal folgt das Werk den ästhetischen Grundsätzen der romantischen »progressiven Universalpoesie«, wobei im Gegensatz etwa zu Friedrich Schlegels *116. Athenäums-Fragment* nicht in erster Linie ein harmonisches Zusammenwirken aller Kräfte, sondern das Prinzip der Heterogenität vorherrscht. Die Grundidee des Textes ist ein musikalisches Kompositionsprinzip, nämlich die Struktur der »kontrapunktischen Verschlingung« (DKV II/I, S. 57): Ein Grundthema wird derart polyphon durchgearbeitet, dass die einzelnen Stimmen gegeneinander geführt werden und sich wechselseitig spiegeln. Diese Darstellungsform folgt dem Leitgedanken, dass durch die progressiv-dynamische Aneinanderreihung miteinander verwobener Textteile zugleich ein offener Verweis auf das romantische »Unendliche« ins Werk gesetzt wird.

Die *Kreisleriana* bestehen aus insgesamt zwei mal sechs kurzen Prosastücken sowie einer vorangestellten Einführung bzw. einem Schluss (*Johannes Kreislers Lehrbrief*), wobei durch die jeweilige Offenheit dieser beiden Rahmentexte (ungewisse Herkunft zu Beginn und rätselhaftes Verschwinden des Protagonisten am Ende) eine zyklische Struktur entsteht, im Sinne des Titels *Kreisleriana*.⁷ Verfasser und zugleich Hauptfigur der Aufzeichnungen ist der Kapellmeister Johannes Kreisler, Dichter und Komponist in Personalunion. Für seine Position verwendet er selbst das markante Bild des »basso ostinato« (DKV II/I, S. 418).

Verbindendes Thema der Prosastücke ist die Musik, wobei verschiedenste Facetten einander gegenübergestellt werden: die kompositorischen Aktivitäten des Musikers;⁸ die Erscheinungsformen der entstehenden bürgerlichen Musikkultur,⁹ Überlegungen zur Instrumentalmusik¹⁰ und zur Oper,¹¹ die Auseinandersetzung mit der romantischen Ästhetik und der

7 Vgl. zum zyklischen Strukturmodell der *Kreisleriana*: Jocelyne Kolb: E.T.A. Hoffmanns *Kreisleriana*: à la recherche d'une forme perdue?, in: Monatshefte 69 (1977), S. 34–44; Lubkoll: Mythos Musik, S. 228–232.

8 Vgl. Einführung, DKV II/I, S. 32f.; *Kreislers musikalisch-poetischer Clubb*, DKV II/I, S. 371–374.

9 Vgl. *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden*, DKV II/I, S. 34–41; *Gedanken über den hohen Wert der Musik*, DKV II/I, S. 45–52; *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann*, DKV II/I, S. 418f., S. 424–427; *Der Musikfeind*, S. 428–438.

10 Vgl. *Beethovens Instrumentalmusik*, DKV II/I, S. 52–61.

11 Vgl. *Der vollkommene Maschinist*, DKV II/I, S. 72–82; *Über einen Ausspruch Sacchini's, und über den sogenannten Effekt in der Musik*, DKV II/I, S. 438–444.

Musik als der »romantischsten aller Künste« (DKV II/I, S. 52),¹² aber auch: überzogene pseudoästhetische Schwärmereien¹³ und die Verbindung von Künstlertum und Wahnsinn.¹⁴ Kreisler wird zu Beginn eingeführt als eine etwas verrückte Künstlerfigur mit »überreizbarem Gemüt«, die keinen Sitz im bürgerlichen Leben hat (»Wo ist er her? – Niemand weiß es! Wer waren seine Eltern? – es ist unbekannt!«, DKV II/I, S. 32) und die ein unstetes Leben führt (»Auf einmal war er, man wußte nicht wie und warum verschwunden«, DKV II/I, S. 33). Die hartnäckige Dynamik und Flüchtigkeit seines Lebens entspricht zugleich dem ästhetischen Programm des Komponisten, seiner Idee einer unendlichen Fortschreitung, die er einerseits theoretisch erörtert (*Beethovens Instrumentalmusik*, v.a. DKV II/I, S. 55–57) und andererseits selbst praktiziert: So verfasst er »in der höchsten Begeisterung« und »in unglaublicher Schnelle« »herrliche Kompositionen« und wirft sie am nächsten Tag ins Feuer (DKV II/I, S. 33); oder er spielt Johann Sebastian Bachs *Goldberg-Variationen*, lässt sich aber nach der Nr. 30 vom Thema »unaufhaltsam fortreißen« (DKV II/I, S. 38), improvisiert, »im Strome der Töne fortarbeitend« (DKV II/I, S. 34), weitere Variationen und schreibt dann auf den Rückseiten der Notenblätter seine »größtenteils humoristischen Aufsätze« (ebd.) nieder. Im krassen Gegensatz zu Kreislers enthusiastischer Kunstauffassung werden in mehreren Erzählungen die bürgerliche Hausmusikkultur und das ästhetische Unverständnis ihrer Akteure beißend persifliert. Musik dient hier im Wesentlichen der »Zerstreuung« (DKV II/I, S. 47): Während die einen das »Kartenspiel« vorziehen, vergnügen sich die anderen mit dem »[M]usikalischen« (DKV II/I, S. 35); dabei nimmt man spontane Hauskonzerte ebenso gern an wie »Tee, Punsch, Wein, Gefrorenes« (ebd.). Dem in den musikästhetischen Teilen der *Kreisleriana* entfalteten Ideal wahren Künstlertums werden in den alltags- und kulturkritischen Erzählungen ein unerträglicher Dilettantismus und ein erbärmliches Banausentum entgegengesetzt: Höhere Töchter intonieren regelmäßig »einen Viertelston tiefer [...] als das Piano« (DKV II/I, S. 36); der Canonicus aus der »Singe-Akademie« schleppt »durch ein ganzes Stück immer einen halben Takt nach« (DKV II/I, S. 37). Darüber hinaus erfährt auch die enthusiastische Kunstauffassung selbst eine Art kon-

12 Vgl. *Beethovens Instrumentalmusik*, DKV II/I, S. 52–61; *Höchst zerstreute Gedanken*, DKV II/I, S. 62–72; *Über einen Ausspruch Sachini's, und über den sogenannten Effekt in der Musik*, DKV II/I, S. 444–447.

13 Vgl. *Ombra adorata*, DKV II/I, S. 41–45.

14 Vgl. *Johannes Kreislers Lehrbrief*, DKV II/I, S. 447–455.

trapunktische Umkehrung, indem sie bisweilen in unbedarft schwärmerischer Form vorgetragen wird – oder eben der vermeintlich wahre Künstler (Kreisler) mit dem Attribut des Wahnsinns versehen wird.

Die ästhetische Metapher der »kontrapunktischen Verschlingungen« (DKV II/I, S. 57) als Modell für die gesamte Textkomposition wird prominent im vierten Textstück, dem Aufsatz *Beethovens Instrumentalmusik*, entfaltet – einer eigens für die *Kreisleriana* vorgenommenen Kompilation zweier von Hoffmann für die *Allgemeine Musikzeitung* verfassten Rezensionen über Ludwig van Beethovens 5. Sinfonie und die Klaviertrios op. 70.¹⁵ Es sind zwei Hauptargumente, die die Priorisierung der Instrumentalmusik begründen: Erstens wird diese als ein nichtreferentielles Zeichensystem beschrieben – im Sinne der romantischen Idee der absoluten Musik.¹⁶ Am Beispiel von Instrumentalwerken Joseph Haydns, Wolfgang Amadeus Mozarts und Ludwig van Beethovens wird vorgeführt, wie sich die musikalische Sprache immer mehr vom Gegenständlichen entfernt, ein »fernes Geisterreich der Töne« (DKV II/I, S. 61) eröffnet und dort transzendente Erfahrungen und eine »unaussprechliche Sehnsucht« (DKV II/I, S. 52) zum Ausdruck bringt.¹⁷ Zweitens wird die polyphone Struktur als Modell der romantischen Universalpoesie starkgemacht: namentlich die »kontrapunktische Behandlung« (DKV II/I, S. 56) der Motive in Beethovens 5. Sinfonie erzeugt eine »bunte Mannigfaltigkeit« (DKV II/I, S. 58) und gleichzeitig eine magische Einheit: »Man sollte glauben, daß aus solchen Elementen nur etwas zerstückeltes unfaßbares entstehen könne, aber statt dessen ist es eben jene Einrichtung des Ganzen [...], die das Gefühl einer unnennbaren Sehnsucht bis zum höchsten Grade steigert« (DKV II/I, S. 56). Genau diese Strukturidee bestimmt auch die Gesamtkomposition der *Kreisleriana*.

Die Pointe der *Kreisleriana* besteht darin, dass der Text zwar ein musikalisches Ästhetik-Ideal postuliert, dies aber zuallererst als poetologisches Programm verficht und im Medium der Literatur realisiert.¹⁸ Die Mythi-

15 Vgl. Hartmut Steinecke: Kommentar, in: DKV II/I, S. 533–934 [zu den *Kreisleriana* Nro.1 – 6, S. 626–673; zu den *Kreisleriana* Nro.7 – 12, S. 812–858], hier S. 633ff.

16 Vgl. nochmals Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik; Lubkoll: Mythos Musik.

17 Vgl. Tom J. Mulherin: »Where nature will speak to them in sacred sounds«. Music and transcendence in Hoffmann's *Kreisleriana*, in: Férdia J. Stone-Davis (Hrsg.): Music and transcendence, Farnham 2015, S. 159–176.

18 Nicola Gess: *Kreisleriana* Nro. 1–6 (1810–14), in: Christine Lubkoll/Harald Neumeयर (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2015, S. 16–20, hier S. 17.

sierung der Kompositionskunst und ihre Indienstnahme für die Poesie¹⁹ bezieht sich auf mehrere diskursive Kontexte.

1. Musikästhetische Reflexion um 1800: Im Vergleich zwischen den Künsten und in poetologischen Reflexionen kommt der Musik bereits seit dem 18. Jahrhundert eine erhöhte Bedeutung zu. Zunächst wird sie im Rahmen der empfindsamen Musikästhetik als ›Sprache des Herzens‹ gefeiert und mit dem Unsagbarkeitstopos in Verbindung gebracht; sodann erscheint sie im Kontext einer erhabenen Ästhetik als das ganz Andere der Sprache.²⁰ Schließlich wird die Ausdrucksästhetik zunehmend von Strukturreflexionen abgelöst und die Musik wird als losgelöstes (=absolutes) Zeichenspiel verstanden. Hoffmann betont hier die Verdienste Bachs und die Meisterschaft des Kontrapunkts (vgl. DKV II/I, S. 57); nicht umsonst dienen die Bach'schen *Goldberg-Variationen* als buchstäbliche Folie für die gesamte Komposition der *Kreisleriana* (DKV II/I, S. 34f.; S. 38f.): Nachdem Kreisler am Ende eines Hausmusikabends die Bachschen *Goldberg-Variationen* gespielt und eigenmächtig weiter ausfantasiert hat, notiert er zunächst seine weiteren »Ausweichungen in Ziffern« und fährt dann fort, indem er auf der »Rückseite mehrerer Notenblätter kleine größtenteils humoristische Aufsätze« (DKV II/I, S. 34) niederschreibt (eben die *Kreisleriana*) – man muss nur »das Blatt umwenden und lesen« (DKV II/I, S. 35).

2. Intermedialität: Nicht nur die Instrumentalmusik als die »romantischste aller Künste« (DKV II/I, S. 52) gilt Hoffmann als Vorbild, sondern auch bestimmte Potenziale der bildenden Kunst und produktive Analogiebildungen zwischen den Künsten. Dabei geht es zum einen um ein generelles Zeichenproblem und die Frage der Darstellbarkeit und zum andern um die romantische Vision einer polyphonen Struktur, in der Heterogenität als dynamische Einheit wahrgenommen wird. Dieses Programm entfaltet Hoffmann bereits in seinen einführenden Bemerkungen zu den *Fantasiestücken in Callot's Manier*, in denen er den Zeichnungen des französischen Malers Jacques Callot ebenso eine strukturbildende Vorbild-

19 Vgl. Lubkoll: Mythos Musik.

20 Vgl. Barbara Naumann: Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik, Stuttgart 1990. Wie schon erwähnt, hat Carl Dahlhaus in diesem Zusammenhang auf Hoffmanns intensive Rezeption von Jean Pauls Theorie des Erhabenen und wörtliche Übernahmen aus der *Vorschule der Ästhetik* (Hamburg 1804) hingewiesen. Vgl. Dahlhaus: E.T.A. Hoffmanns Beethovenkritik.

funktion zuschreibt wie der Musik in den *Kreisleriana*²¹: »Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, neben einander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet« (*Jaques Callot*, DKV II/I, S. 17).

3. Primat der Phantasie: Mit der Gattungsbezeichnung der »Fantasiestücke« markiert der Verfasser ebenfalls eine doppelte Bezugnahme auf die Musik und die bildende Kunst, zugleich aber auch eine Verankerung in einem der zentralen Leitdiskurse der Romantik. Während in der Musikgeschichte seit dem 16. Jahrhundert als Fantasie bzw. Phantasie ein Instrumentalstück bezeichnet wird, das aus unmittelbaren, individuellen Einfällen der »musikalischen Einbildungskraft« entsteht,²² findet sich die entsprechende Genrebezeichnung für ein Gemälde erstmals zu Anfang des 19. Jahrhunderts im *Morgenblatt für gebildete Stände*²³, wo sie auf ein besonders eigenwilliges Bild des Malers Alexander Macco bezogen wird.²⁴ Für die Romantiker entfaltet sich die Macht der Phantasie jenseits von Konventionen und etablierten Zeichenordnungen und lässt das Neue, das Interessante, das Wunderbare und das Unermessliche ahnbar werden. Eine »im Feuer arbeitende Phantasie« schreibt der Erzähler nicht nur Kreisler (DKV II/I, S. 33), sondern auch Hoffmann Beethoven zu (DKV II/I, S. 55) und erhebt damit die geniale Einbildung zum Hauptprinzip des Schöpferischen (bei Beethoven allerdings in Verbindung mit einer »hohen Besonnenheit« [ebd.]).

4. Künstlerproblematik: Zahlreiche Texte Hoffmanns zeigen indessen, dass die romantische Freiheit der Phantasie auch problematische Kehrseiten hat: So führt sie oftmals zu schwärmerischer Selbstüberhöhung (DKV II/I, S. 49–52; S. 418ff.). Vor allem werden in seinen Erzählungen oftmals Künstler mit dem Wahnsinn in Verbindung gebracht: Ihr »überreizbares Gemüt« (DKV II/I, S. 32) lässt sie zwar Wunderwerke schaffen, aber zugleich in der bürgerlichen Gesellschaft nicht lebensfähig erscheinen. So verschwindet auch Kreisler am Ende so rätselhaft von der Bildfläche, wie er gekommen ist (vgl. DKV II/I, S. 33, S. 455). Zusammenfassend lässt sich

21 Vgl. Claudia Stockinger: *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1814/15), in: Detlef Kremer (Hrsg.): E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung, Berlin 2010, S. 87–100, hier S. 94ff.

22 Steinecke: Kommentar, DKV II/I, S. 584.

23 Jahrgang 1807, S. 884.

24 Vgl. Steinecke: Kommentar, DKV II/I, S. 585.

festhalten, dass die *Kreisleriana* das polyphone Musikideal und die musikästhetische Aufladung einer ›progressiven Universalpoesie‹ der Romantik nicht nur immer wieder thematisieren, sondern auch strukturell realisieren. In der Form »kontrapunktischer Verschlingungen« (DKV II/I, S. 57) werden heterogene, einander wechselseitig relativierende und ergänzende Perspektiven zusammengeführt, die zwar einerseits ins Offene weisen (wie der Schluss des Erzählzyklus belegt), andererseits aber auf der poetologischen Metaebene als Einheit des Mannigfaltigen inszeniert werden. Die *Kreisleriana* erscheinen damit als ein Credo für die frühromantische Ästhetik, ein Manifest romantischer Reihenbildung und Potenzierung.

Kater Murr: Dissonantische Komposition als ästhetische Erfindung der Moderne

Mit seinem Roman *Kater Murr* legt E.T.A. Hoffmann dagegen ein hochartifizielles Werk vor, das nicht nur die Summe seiner thematischen Schwerpunkte und poetologisch-ästhetischen Konzepte bildet, sondern weit darüber hinausweist.²⁵ Der Doppelroman, der aus einer Autobiographie (verfasst vom Kater Murr) und Teilen einer fragmentarisch eingefügten Musikerbiographie (über den Kapellmeister Johannes Kreisler) zusammengefügt ist, beschäftigt sich mit der Positionierung des Künstlers in der Gesellschaft sowie der Reflexion des romantischen Kunstideals und beleuchtet beides aus den verschiedensten Perspektiven. Dabei treten sozialkritische Aspekte, die Aufarbeitung zeitgenössischer Wissensdiskurse und die Kritik an bildungsbürgerlichem Banausentum ebenso in den Blick wie die Gefahren einer überspannten, isolierten Künstlerschaft und die Nähe von Genie und Wahnsinn.

Neben der mit allen Mitteln der Ironie dargebotenen gesellschaftskritischen Persiflage liefert der Roman nicht zuletzt auch einen Beitrag zu musikästhetischen Debatten seiner Zeit und eine kritische Auseinandersetzung mit dem gattungs- und medienübergreifenden Ideal der ›progres-

25 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.

siven Universalpoesie²⁶, die von einem harmonischen Ineinandergreifen aller Denk-, Lebens- und Äußerungsformen ausgeht. Dieses utopische Modell, das Hoffmann ein Leben lang faszinierte, wird im *Kater Murr* insgesamt durch ein dissonantisches Polyphonie-Konzept in Frage gestellt und überwunden. Zu Recht wird daher die wegweisende Funktion des *Kater Murr* für die Romanpoetologie der ästhetischen Moderne hervorgehoben.²⁷

Wie der Titel schon sagt, besteht der Roman aus einem »zusammengewürfelte(n) Durcheinander« (DKV V, S. 11) von »Lebens-Ansichten« eines schriftstellernden Katers und der »fragmentarischen Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler« (von einem Unbekannten verfasst). Als dritter fiktiver Erzähler erscheint ein »Herausgeber« namens E.T.A. Hoffmann, der sich für das bei der Drucklegung entstandene Durcheinander von Kater-Autobiographie und herausgerissenen »Makulaturblättern« aus dem Kreisler-Text entschuldigt, den Kater Murr bei der Abfassung seiner Biographie »teils zur Unterlage, teils zum löschen« (DKV V, S. 12) zweckentfremdet habe – die Parallele zur Schreibkonstellation in den *Kreisleriana* ist unübersehbar. Um die Lektüre zu erleichtern, hat der Herausgeber die Textteile markiert: mit »(M.f.f.)« für »Murr fährt fort« und »(Mak. Bl.)« für »Makulaturblatt«. Dieser herausgeberische Eingriff offenbart einen für die Anlage des Romans konstitutiven performativen Widerspruch: Was zunächst als Zufall und leichtsinniges Missgeschick dargestellt wurde, erweist sich nun als planmäßige Struktur des Textes.²⁸

Der »Murr-Teil« enthält die linear erzählte Lebensgeschichte des Katers nach dem Vorbild des Bildungsromans, auf den schon die Kapitelüberschriften verweisen: »Gefühle des Daseins, die Monate der Jugend« (DKV V,

-
- 26 Friedrich Schlegel: 116. Athenäums-Fragment, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Abt. 1, Bd. II: Charakteristiken und Kritiken I. 1796–1801, hrsg. von Hans Eichner, München 1967, S. 182f.
- 27 Die These von der Modernität der Romanstruktur wurde in der Forschung schon vielfach vertreten: Vgl. Sarah Kofmann: Schreiben wie eine Katze ... Zu E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, Graz/Wien 1985; Manfred Momberger: Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann, München 1986; Steinecke: Kommentar, DKV V, S. 889–1051; Claudia Liebrand: *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns*, Freiburg i.Br. 1996; Detlef Kremer: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, in: ders. (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann*, S. 338–356, hier S. 348; Monika Schmitz-Emans: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, in: Lubkoll/Neumeyer (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch*, S. 152–160.
- 28 Zur unzuverlässigen Rahmenkonstruktion vgl. Uwe Wirth: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, München 2008.

S. 18); »*Lebenserfabrungen des Jünglings. Auch ich war in Arkadien*« (DKV V, S. 117); »*Die Lehrmonate. Launisches Spiel des Zufalls*« (DKV V, S. 237); »*Ersprießliche Folgen höherer Kultur. – Die reifen Monate des Mannes*« (DKV V, S. 376). Die übertriebenen Formulierungen und der distanzschaffende und komisierende Effekt der Tierperspektive, aber vor allem die geradezu plagiathafte Aneignung bildungsbürgerlicher Versatzstücke durch den Kater²⁹ lassen erkennen, dass es E.T.A. Hoffmann, wie in vielen seiner Texte, um die Darstellung der Oberflächlichkeit und Klischeehaftigkeit gängiger Attitüden und hohler Ideale geht. So finden sich in der Lebensbeschreibung zahlreiche aus dem Zusammenhang gerissene Bonmots und Zitate; aber auch die typischen Stationen und Präge-Erfahrungen des Protagonisten (von der Geburt über die gesellschaftliche Sozialisation und Bildung bis zur Liebesgeschichte mit dem Kätzchen Miesmies) zeigen die Ausrichtung an vorgefertigten Mustern. Auch die Entwicklung des Katers zum Schriftsteller wird als satirisches Zerrbild gezeichnet – einige seiner dilettantischen Gedichte und Glossen finden sich als Proben im Text.

Demgegenüber lässt die Kreisler-Biographie keine Chronologie erkennen, die fragmentarischen Textteile sind aus dem Zusammenhang gerissen und beginnen und enden nicht einmal mit vollständigen Sätzen. Neben dem Fokus auf die dekadente Adelswelt, mit der der Kapellmeister in der Residenz Sieghartsweiler konfrontiert ist, enthalten die Passagen vor allem eine facettenreiche Auseinandersetzung mit Kreislers Künstlertum und seiner Musikauffassung. Der Kapellmeister, der aus Hoffmanns *Kreisleriana* nun in den *Kater Murr* gewandert ist, schwankt dabei zwischen einer empfindsamen Musikästhetik, einer romantischen Ausrichtung auf die Musik als Medium des Absoluten und schließlich einer als modern zu bezeichnenden dissonantischen Musikpraxis.

Die beiden Erzählstränge sind eng miteinander verwoben und dabei – wie die Textteile in den *Kreisleriana* – kontrapunktisch angelegt. Es finden sich zahlreiche thematische und motivische Parallelen und wortgleiche Formulierungen, zugleich die Gegenüberstellung von karikiertem Bürgerlichkeit und überreiztem Künstlertum. Die Geschichten Murrs und Kreislers berühren sich allerdings nur flüchtig; verbunden sind sie durch die Figur des Meister Abraham Liscov, den Lehrer und Vertrauten Kreislers und Herrn des Katers Murr. Eine einzige Begegnung findet bei der Übergabe des Katers an den Komponisten statt. Insgesamt folgt die Diege-

29 Vgl. hierzu Kremer: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, S. 348.

se einer spiralartig ›kreiselnden‹ Struktur und endet zirkulär im Offenen (mitten in einem unvollendeten Satz) und zeitlich paradox: nämlich mit jenem fürstlichen Fest, das den Auftakt der Kater-Erzählung gebildet hatte und nun zum Verschwinden Kreislers führt. Einen angekündigten dritten Band des *Kater Murr* hat Hoffmann nicht mehr realisiert.³⁰

E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr* wurde von Seiten der Forschung wiederholt als Summe seiner Ästhetik gelesen und auf verschiedene romantische Konzepte bezogen. So galt der Text als Inbegriff der Polyphonie,³¹ des humoristischen Erzählens,³² der Arabeske³³ oder des Modells des Fragmentarischen.³⁴ Die hochgradige intertextuelle Verfasstheit, die teils bizarre Verbindung des Heterogenen und der Hang zum Grotesken erschienen zunehmend auch als Zeichen der Modernität der Romankonstruktion.³⁵

Angesichts der starken Verankerung E.T.A. Hoffmanns im musikästhetischen Diskurs seiner Zeit hat es auch anregende Versuche gegeben, den *Kater Murr* auf musikalische Strukturen zurückzuführen. Hervorgehoben wurden vor allem das Modell des ›Kontrapunkts‹³⁶ und zahlreiche der Musik entlehnte kompositorische Feinheiten.³⁷ Es wäre jedoch verfehlt, die implizite Ästhetik des *Kater Murr* allein auf musikalische Prinzipien zu beziehen. E.T.A. Hoffmann orientierte sich gleichermaßen an literarischen Traditionen wie an Vorbildern aus der bildenden Kunst und Musik. Es sind jedoch zwei musikalische Prinzipien (die allerdings auch medienüberreifend relevant sind und genutzt werden), die die Poetologie des Textes maßgeblich bestimmen: die Polyphonie und die dissonantische Struktur.

Die für den Roman konstitutive Stimmenvielfalt ist auf der Ebene des Discours schon allein durch die drei unterschiedlichen Erzähler (Herausgeber; Murr; Kreislerbiograph), weitere Binnenerzähler und die komplexe Schichtung des Erzählten gegeben. Auf der Ebene der erzählten

30 Vgl. Steinecke: Kommentar, DKV V, S. 911f.

31 Vgl. Sabine Laußmann: Das Gespräch der Zeichen. Studien zur Intertextualität im Werk E.T.A. Hoffmanns, München 1992.

32 Vgl. Steinecke: Kommentar, DKV V, S. 951ff.

33 Vgl. Bettina Schäfer: Ohne Anfang – ohne Ende. Arabeske Darstellungsformen in E.T.A. Hoffmanns Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, Bielefeld 2001.

34 Vgl. Kremer: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, S. 345ff.

35 Vgl. Anm. 27.

36 Esther Hudgins: Nicht-epische Strukturen des romantischen Romans, Den Haag/Paris 1975.

37 Werner Keil: Erzähltechnische Kunststücke in E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, in: Mitteilungen der Hoffmann-Gesellschaft 31 (1985), S. 40–52.

Geschichte(n) findet sich textintern ein ganzes Feuerwerk von Zitaten und Positionen: eine Vielzahl literarischer Reminiszenzen steht neben Anleihen aus naturwissenschaftlichen, medizinischen, philosophischen und (musik)ästhetischen Quellen der Zeit.³⁸ Außerdem gibt es Systemreferenzen auf Gattungstraditionen (Autobiographie, Bildungsroman, humoresker Roman), wobei als ein zentraler Prätext Laurence Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759–1767) gelten kann, auf den schon der Titel der *Lebens-Ansichten* anspielt. Kater Murr erweist sich mit seinen bildungsbeflissenen Auslassungen als ein wahrer »Diskursvirtuose«³⁹ oder gar »Diskursparasit«,⁴⁰ als ein »zitatwütiger Wiederkäufer der europäischen Literaturgeschichte«.⁴¹ Aber auch die Kreisler-Biographie ist gespickt von Zitaten aller Art. Das Ertönen vieler heterogener Stimmen ist somit ein zentrales Strukturmodell des Romans.

Richtet man sein Augenmerk gezielt auf die diversen musikästhetischen Positionen, die im Roman aufgerufen werden, so zeigt sich auch hier eine Struktur der Polyphonie, wobei sich insgesamt eine widersprüchliche Konstellation ergibt. Wie zu erwarten, richtet sich eine wiederholte Polemik gegen die oberflächliche Instrumentalisierung der Musik als bloße »Unterhaltungskultur«, die hier als »Dudeldumdei« (DKV V, S. 154) oder »Klingklang« (DKV V, S. 444) abgekanzelt wird. Darüber hinaus werden aber ernstzunehmende ästhetische Perspektiven gegeneinander geführt: Meister Abraham sympathisiert mit den technisch-maschinellen Errungenschaften und steht damit für die handwerklich-artistische Seite der Musikpraxis (»akustisches Zauberspiel«, DKV V, S. 51), die Hoffmann auch in anderen Texten, namentlich in *Die Automate*, reflektiert.⁴² Am Beispiel der Prinzessin Hedwiga, deren reizbare Nerven auf Kreisler mehrfach wie ein »elektrischer Schlag« (DKV V, S. 66) oder ein »heftige(r) Pulsschlag« (DKV V, S. 151) wirken, wird auf den psychopathologischen Musikdiskurs angespielt. Die von Kreisler angebetete Julia repräsentiert dagegen mit ihrem gemütvollen Gesang die empfindsame Ausdrucksäs-

38 Vgl. zu den zahlreichen literarischen Reminiszenzen insgesamt vor allem Laußmann: Das Gespräch der Zeichen; außerdem Steinecke: Kommentar, DKV V, S. 938–953.

39 Vgl. Laußmann: Das Gespräch der Zeichen, S. 167.

40 Kremer: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, S. 349.

41 Ebd.

42 Siehe dazu Claudia Liebrand: *Die Automate* (1814), in: Lubkoll/Neumeyer (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann-Handbuch, S. 107–110; Claudia Lieb: Der gestellte Türke. Wolfgang von Kempelens Maschinen und E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Automate*, in: Hoffmann-Jahrbuch 16 (2008), S. 82–97.

thetik, die hier auch mit religiösen Konnotationen aufgewertet erscheint: als »Engel des Lichts« erschließt die Sängerin das »Paradies« (DKV V, S. 150).

Es ist bemerkenswert, dass der Kapellmeister Kreisler, der in den *Kreisle-riana* noch die Instrumentalmusik als die »romantischste aller Künste« verherrlichte (DKV II/I, S. 52), nun im *Kater Murr* auch den Gesang als höchste Ausdrucksmöglichkeit feiert – nicht umsonst sind es ausschließlich Vokalkompositionen, die als seine Werke im Text genannt werden (und bei denen es sich im Übrigen größtenteils auch um Vertonungen E.T.A. Hoffmann handelt⁴³). Allerdings geht es dabei letztlich – entgegen dem im 18. Jahrhundert dichotomisch geführten Diskurs über Stimme und Instrument bzw. Melodie und Harmonie⁴⁴ – um eine Synthese beider. Dies wird deutlich im »himmlischen« Duett Kreislers und Julias (*Ah che mi manca l'anima in si fatal momento*) – der Komponist sitzt am Flügel und schlägt die Akkorde an, daraufhin setzt Julias Gesang ein, in den ihr Begleiter sodann einstimmt: »Bald erhoben sich aber beide Stimmen auf den Wellen des Gesangs wie schimmernde Schwäne, und wollten bald mit rauschendem Flügelschlag emporsteigen zu dem goldenen strahlenden Gewölk« (DKV V, S. 152). Gesang und »absolute Musik« schließen sich hier nicht mehr aus. Man kann dies daran erkennen, dass Kreisler an einer späteren Stelle die auf die Sängerin bezogene Metapher vom »Engel des Lichts« generell auf die Tonkunst überträgt: »Nur einen Engel des Lichts gibt es, der Macht hat über den bösen Dämon. Es ist der Geist der Tonkunst, der oft aus mir selbst sich siegreich erhebt, und vor dessen mächtiger Stimme alle Schmerzen irdischer Bedrängnis verstummen.« (DKV V, S. 83).

Wird so – als eine Stimme im Chor der musikästhetischen Positionen – das Modell einer allumfassenden harmonischen Polyphonie aufgerufen, so beschränkt sich doch die Position Kreislers nicht darauf. Denn zugleich wird er eingeführt als der wahnsinnige Künstler, der eine bizarre Dissonanz-Ästhetik präsentiert. Von seinem Gitarrenspiel heißt es: »Nun vernahmen sie eine Weise nach der andern, verbunden durch die seltsamsten Übergänge, durch die fremdartigste Akkordenfolge. Dazwischen ließ sich eine sonore männliche Stimme hören, die bald alle Süßigkeit des italienischen Gesanges erschöpfte, bald, plötzlich abbrechend, in ernste düstere

43 Vgl. dazu Steinecke: Kommentar, DKV V, S. 929 sowie im Einzelnen die entsprechenden Stellenkommentare in der Ausgabe des DKV, S. 994ff.

44 Vgl. dazu Lubkoll: Mythos Musik, S. 41–51; S. 64–69.

Melodien fiel, bald rezitativisch, bald mit starken kräftig accentuierten Worten drein sprach.« (DKV 5, S. 60). Julia, die Garantin einer gleichstimmenden Seelenharmonie, beklagt denn auch in einer anderen Passage das dissonantische Prinzip Kreislers: »Dieser Todessprung von einem Extrem zum andern zerschneidet mir die Brust« (DKV V, S. 155). Die Schlüsselzene des Gitarrenspiels kann zugleich als ein Sinnbild der Gesamtkomposition des Romans gelesen werden – denn auch hier beunruhigt die Leser der abrupte Wechsel der Stimmen, das »verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe« (DKV V, S. 12) und die Struktur der Heterogenität und Fragmentarizität.⁴⁵

Vergleicht man den *Kater Murr* mit der Struktur der *Kreisleriana*, so kann bemerkt werden, dass dort – bei aller Disparität der Positionen (romantische Musikästhetik versus bürgerliche Musikkultur) – die Gesamtkomposition noch von der leitenden »Idee der absoluten Musik« als »romantischer aller Künste« getragen und vom Erzähler Kreisler verantwortet wurde. Im *Kater Murr* herrscht dagegen eine freischwebende Polyphonie, keine der relevanten Stimmen dominiert die andere oder trägt den Sieg davon. Man könnte von einer »Emanzipation der Dissonanz von ihrer Auflösung« sprechen, wie sie im 20. Jahrhundert von Arnold Schönberg vertreten und von Thomas Mann im *Doktor Faustus* aufgegriffen wurde – nicht umsonst beschäftigte sich der Autor dieses Musikerromans intensiv mit Hoffmanns *Kater Murr*.⁴⁶ Insgesamt überwindet der Roman die romantische Vision einer harmonischen Heterogenität und praktiziert stattdessen eine unauflösbare Dissonanzästhetik, die in die Moderne vorausweist.

Diese Stoßrichtung wird im Roman selbst zum Thema gemacht, durch eine Äußerung der Gräfin Benzon. Diese bezieht sich zunächst auf eine Charakteristik der unsteten Persönlichkeit Kreislers, wird dann aber ins Grundsätzliche einer ästhetischen Standortbestimmung überführt:

»...und immer werden Sie, mit dieser phantastischen Überspanntheit, mit dieser herzzerstörenden Ironie nichts anstiften als Unruhe – Verwirrung – völlige Dissonanz aller konventionellen Verhältnisse, wie sie nun einmal sind.«
»O wundervoller Kapellmeister«, rief Johannes Kreisler lachend, »der solcher Dissonanzen mächtig!«

45 Vgl. zur Rezeption des *Kater Murr* Steinecke: Kommentar, DKV V, S. 915–925; Kremer: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, S. 338–341.

46 Vgl. zu Thomas Manns Hoffmann-Rezeption Steinecke: Kommentar, DKV V, S. 923.

Der Text als Kunstwerk – darauf verweist diese Selbstaussage – also beschränkt sich damit insgesamt nicht auf eine – in der Romantik durchaus übliche – Thematisierung des dissonantischen Künstlertums, sondern er präsentiert sich vor allem als kühnes Strukturexperiment, welches zur Destruktion der »logisch-kausale(n) Ordnung der Welt«⁴⁷ führt; das »geschlossene Erzähluniversum (wird) aufgebrochen und in Frage stellt.«⁴⁸

47 Steinecke: Kommentar, DKV V, S. 968.

48 Ebd., S. 953.