Leseprobe

Dennis Lemmler

Verdrängte Künstler – Blut-Brüder – Serapiontische Erzieher

Die Familie im Werk E. T. A. Hoffmanns

Dennis Lemmler

Verdrängte Künstler – Blut-Brüder – Serapiontische Erzieher

Die Familie im Werk E. T. A. Hoffmanns

AISTHESIS VERLAG

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2011

Abbildung auf dem Umschlag:
E.T.A. Hoffmann: Carl Friedrich Kunz mit Gattin, Schwägerin und ältester Tochter. Gouache, 78 x 66 cm. Entstanden Bamberg 1812-13. Historisches Museum Bamberg.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2011
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-827-2
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

I. Einleitung 9

II. *Wirklichkeit in und durch Fiktion*: Genese und Entwicklung der Kleinfamilie in Aufklärung und Frühromantik anhand von Texten Lessings und Novalis' 29

III. *Verdrängungskünstler*: Individuation in der bürgerlichen Familie 60

1. Familienkritik als Gesellschaftskritik: *Datura fastuosa (Der schöne Stechapfel)*; Exkurs: *Der Sandmann* 60

2. Familiale Bedrohung in den Magnetiseur-Texten: eine kontrastive Lektüre von *Der Magnetiseur* und *Der unheimliche Gast* 87

IV. *Verdrängte Künstler*: Kunst in und aus der bürgerlichen Familie 119

1. Familie oder Kunst: das Modell der Ausschließlichkeit am Beispiel von *Die Lebens-Ansichten des Katers Murr* und *Die Jesuiterkirche in G.* 119

2. *Zacharias Werner* 134

3. *Der Sandmann* 144

4. *Rat Krespel* 187

V. *Blut-Brüder*: Gefangene der Genealogie 220

1. *Die Elixiere des Teufels* 220

2. *Das Majorat* 273

3. *Das steinerne Herz* 284

VI. *Serapiontische Erzieher*: die Familie als individuelle und gesellschaftliche Perspektive 301

1. *Klein Zaches genannt Zinnober* 301

2. Vom wunderbaren Erzieher zur ‚serapiontischen Familie'; Exkurs: *Das Fräulein von Scuderi* 325

3. Die „Faxen des ganzen Seins": *Signor Formica* und *Prinzessin Brambilla* 341

4. *Meister Floh* 373

Literaturverzeichnis 396

I. Einleitung

> Wo ist er her? – Niemand weiß es! Wer waren seine Eltern? – es ist unbekannt! – Wessen Schüler ist er? – Eines guten Lehrers, denn er spielt vortrefflich, und da er Verstand und Bildung hat, kann man ihn wohl dulden, ja ihm sogar den Unterricht der Musik verstatten. Und er ist wirklich und wahrhaftig Kapellmeister gewesen, setzen die diplomatischen Personen hinzu, denen er einmal in guter Laune eine von der Direktion des ....r Hoftheaters ausgestellte Urkunde vorwies, in welcher er, der Kapellmeister Johannes Kreisler, bloß deshalb seines Amtes entlassen wurde, weil er standhaft verweigert hatte, eine Oper, die der Hofpoet gedichtet, in Musik zu setzen; auch mehrmals an der öffentlichen Wirtstafel von dem Primo Huomo verächtlich gesprochen und ein junges Mädchen, die er im Gesange unterrichtet, der Prima Donna in ganz ausschweifenden wiewohl unverständlichen Redensarten vorzuziehen getrachtet; jedoch solle er den Titel als Fürstlich ....r Kapellmeister behalten dürfen, wenn er gewisse Eigenheiten und lächerliche Vorurteile z.B. daß die wahre italiänische Musik verschwunden sei u.s.w. gänzlich abgeleget, und an die Vortrefflichkeit des Hofpoeten, der allgemein für den zweiten Metastasio anerkannt, willig glaube (2/1, 32).[1]

Mit derart programmatischen Worten stellt E.T.A. Hoffmann in der Einleitung der *Kreisleriana* den Kapellmeister Johannes Kreisler vor, seine wohl schillerndste und immer wieder auch autobiographisch gedeutete Figur, und bereits diese wenigen Zeilen umreißen das Dilemma der Künstlergestalten, die sein Werk bevölkern. Ihr Sinn für die wahre Kunst setzt sie in Widerspruch zu einer philiströsen Gesellschaft, die in der Kunst allenfalls Zerstreuung sucht und sich durch sie zu profilieren wünscht. Gleichzeitig sind die Künstler aber auch auf diese als ignorant erfahrene Umwelt angewiesen, ist doch, wie es in *Prinzessin Brambilla* heißt, „das leibliche Prinzip, von welchem das geistige, mag es auch noch so stolz tun, hier auf Erden in schnöder Gefangenschaft gehalten wird, recht rege und mächtig“ (3, 794). So gerät selbst der unbeugsamste Künstler in den Konflikt, auf existenzbedrohende

1 Die Zitate aus E.T.A. Hoffmanns Werken und Briefen richten sich nach folgender Ausgabe: E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Herausgegeben von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold und Ursula Segebrecht, Frankfurt am Main 1985-2004. Die Texte werden mit der Anzahl des Bandes und der entsprechenden Seitenzahl zitiert.

Weise als Außenseiter für seine Kunst zu leben oder sich mit der Gesellschaft zu arrangieren, was aber die Gefahr in sich birgt, wie der fremde Musiker in *Ritter Gluck* den „Unheiligen das Heilige" zu verraten und den Zugang zum „Reich der Träume" (2/1, 30) zu verlieren. Und selbst dann droht der Künstler in der bürgerlichen Wahrnehmung ein eher geduldeter als akzeptierter, geschweige denn respektierter Sonderling zu bleiben.

Doch nicht nur Kreislers Opposition und gleichzeitige Abhängigkeit von der ihn umgebenden Gesellschaft ist prototypisch für Hoffmanns zahlreiche Künstlerfiguren, sondern auch das Rätsel seiner Herkunft, das gleich in der Wechselrede der ersten Zeilen benannt wird. Die künstlerische Initiation und Ausbildung scheint Kreislers Charakter mehr zu prägen als seine biologische Abstammung. Sein vortreffliches Spiel gestattet dem Erzähler Rückschlüsse auf den Lehrer, während er sich jegliche Spekulation über Kreislers Elternhaus versagt. Dieser Verzicht scheint nahezulegen, daß der Einfluß der unbekannten Eltern auf die Entwicklung Kreislers zu marginal ist, um Mutmaßungen über ihr Wesen notwendig zu machen. Dementsprechend werden seine Jugendjahre – an dieser Stelle – nicht thematisiert oder auch nur erwähnt.

Ähnlich verhält es sich mit den meisten poetischen Gemütern in Hoffmanns Erzählwelt: Der Leser lernt diese Künstler vornehmlich als junge Männer kennen[2], über ihre Kindheit und Jugend wird oft nichts mitgeteilt. Das gilt für die Maler Traugott aus *Der Artushof* und Reinhold aus *Meister Martin der Küfner und seine Gesellen* ebenso wie für die angehenden Dichter Anselmus aus *Der goldene Topf* und Balthasar aus *Klein Zaches genannt Zinnober*. In den seltenen Fällen, in denen die frühen Lebensphasen der Künstlerfiguren doch zur Sprache kommen – etwa bei Theodor in

2 Wo Frauen in Hoffmanns Werk künstlerisch aktiv sind – hauptsächlich als Sängerinnen –, geht es ihnen meist weniger um einen eigenen schöpferischen Anspruch oder einen Zugang zu dem bereits in *Ritter Gluck* beschworenen „Reich der Träume", sondern – wie etwa den Schwestern Lauretta und Teresina in *Die Fermate* – um die Funktionalisierung der Kunst zur Zurschaustellung ihrer eigenen Virtuosität. So wird auch in der Regel nicht ihre künstlerische Entwicklung thematisiert, vielmehr sind sie – als Muse, als zumindest temporäres Ideal – auf die Künstlerwerdung der jeweiligen männlichen Protagonisten bezogen. Differenziertere Künstlerinnenportraits – wie komplexe Frauenfiguren überhaupt – sind bei Hoffmann die Ausnahme. Dazu gehören Antonie in *Rat Krespel* und Giacinta aus *Prinzessin Brambilla*. Zu ihren unterschiedlich erfolgreichen Sozialisationen siehe Kapitel IV.4 und VI.3.

Die Fermate, Nathanael in *Der Sandmann* und letztlich auch Kreisler in den *Lebensansichten des Katers Murr* –, ist darüber allenfalls Fragmentarisches zu erfahren: Schlaglichter, Momentaufnahmen, anekdotische Reminiszenzen, keineswegs aber eine geschlossene Biographie.[3] Erst in Hoffmanns letztem größerem Text, dem kurz vor seinem Tod erschienenen Märchen *Meister Floh*, erhält der Protagonist Peregrinus Tyß einen Lebenslauf, der sich mit neuer Ausführlichkeit auch seiner Kindheit und Jugend widmet.[4]

Dieser erste Eindruck einer gewissen Indifferenz Hoffmanns gegenüber der Darstellung familialer Herkunft gerade in den Künstlernovellen scheint mit seinen eigenen literarischen Vorlieben zu korrespondieren. In den *Seltsamen Leiden eines Theater-Direktors* mokiert sich einer der beiden Protagonisten, die durchaus ein Sprachrohr Hoffmanns sind[5], über die „modernen Familien Gemälde[]“ mit ihren „rührenden Redensarten und den Tränenschauern womit wir überschüttet wurden“ (3, 481). Was genau an diesem Genre und seinem Gegenstand Hoffmanns Mißfallen erregt, wird bereits einige Seiten zuvor veranschaulicht:

> Dabei fällt mir ein, wie einst, als man nichts auf der Bühne dulden wollte, als rührende Familien Gemälde, jemand mit inventiöser Ironie die Zauberflöte zu einem Familienstück umschuf, und dadurch den Andern, der sich über den Unsinn des fantastischen Zeuges bitter beklagte, vollkommen beruhigte. „Sehen Sie, mein Lieber fing er an: Der selig verstorbene Gemahl der Königin der Nacht war Sarastros älterer Bruder, mithin ist Sarastro Onkel der Pamina,

3 Der vollständige Titel des *Kater Murr* benennt diese Lückenhaftigkeit mit seinem Verweis auf die *fragmentarische*[] *Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler* explizit als bewußtes Gestaltungsprinzip.

4 Tyß ist zwar nicht als Künstler tätig, hat aber als „‚frommes kindliches Gemüt‘“ (6, 321), das allen Hoffmannschen Künstlern eigen ist, einen Sinn für das Wunderbare und steht so der Künstlersphäre wesentlich näher als der Philisterwelt, der er als Kaufmannssohn entstammt. Ähnlich ist auch der Mönch Medardus aus den *Elixieren des Teufels* als Künstlerfigur zu sehen, und gerade seine eigene Darstellung seiner frühen Kindheit ist nicht nur vage und bruchstückhaft, sondern wird als virtuelle, in Wahrheit von seiner Mutter geschaffene und ausgelegte ‚Erinnerung‘ erkennbar (siehe dazu Kapitel V.1). Kinder, die nach dem frühromantischen Credo für das Wunderbare besonders empfänglich sind, läßt Hoffmann nur in seinen ‚Kindermärchen‘ *Nußknacker und Mausekönig* und *Das fremde Kind* den Konflikt zwischen der poetischen und der philiströsen (Eltern-)Welt ausfechten, ohne sie aber ins Erwachsenenleben zu begleiten.

5 Vgl. Hoffmanns Brief an Fouqué vom 03.04.1817 (6, 113f.).

> der, da die Königin der Nacht ob ihrer bösen Gemütsart eine schlechte Ehe voll Zank und Streit führte [...], von dem Verstorbenen im Testament der Pamina zum Vormund zugeordnet und als solcher von dem Pupillen-Collegio bestätigt wurde. Sarastro gewahrte, wie schlecht Pamina von der Mutter erzogen, wie die gute Kleine durch zu frühe übelgewählte Romanen Lektüre (z.B. Werthers Leiden, Hesperus, Wahlverwandtschaften etc.) so wie durch übermäßiges Tanzen, von Grund auf verdorben wurde. Mit vollem Recht als Onkel und Vormund nahm er daher die Kleine zu sich und erzog sie selbst indem er ihrem wissenschaftlichen Unterricht Basedow's Elementarwerk (die Mysterien der Isis und des Osiris) zum Grunde legte. Daher und weil Sarastro vor der Siegelung des Nachlasses den berühmten Sonnenkreis als Familien Inventarium vindizierte kommt der wütende Haß der Königin der Nacht. Tamino's Vater [...] ist Sarastro's jüngerer Bruder. Eben deshalb, weil Tamino seine Kusine heiraten will, muß er erst durch Feuer und Wasser gehen, worauf das Consistorium (die Versammlung der Priester) ihm als einem Mann der dergleichen aushält, die Dispensation zur Heirat erteilt. Sarastro als Consistorial Präsident wußte freilich, als die Sache, Taminos Einlaß und Heiratsgesuch betreffend, in der Session vorgetragen wurde, gleich die Gemüter der Räte für seinen geliebten Neveu zu stimmen, vorzüglich durch die Versichrung daß er nicht bloß Prinz sondern auch wirklich Mensch sei, welches seinem Herzen Ehre macht. Sehn Sie, fuhr mein Ironiker fort, sehn Sie, o Bester, wie diese verwandtschaftlichen Verhältnisse so herrlich in einander wirken und dadurch das wahrhaft Rührende des Stoffs bilden. [...] – Die Schlange ist durchaus nur allegorisch zu nehmen – das giftige Prinzip im häuslichen Leben, eine Art von Sekretär Wurm" (3, 470f.).

Trotz der finalen Anspielung auf den intriganten Wurm aus Schillers bürgerlichem Trauerspiel *Kabale und Liebe* richtet sich Hoffmanns Spott weniger gegen Familiendramen allgemein und unabhängig von ihrer literarischen Qualität, sondern gegen eine Literatur, die die Institution Familie zu einer Bestätigung gesellschaftlicher Werte instrumentalisiert und eine Perspektive über die geltenden Wertvorstellungen hinaus nicht zuläßt. Seine Polemik gilt der Tendenz, alles auf die vertraute Umgebung des bürgerlichen Kosmos zurückzuführen. Nicht zufällig wählt Hoffmann als Anschauungsobjekt Mozarts *Zauberflöte* und deren Libretto von Schikaneder, das er sehr schätzte[6] und das ein zentrales Vorbild für den *Goldenen Topf* und

6 Vgl. Hoffmanns Brief an Hitzig vom 15.08.1812, in dem er Fouqué, der nach der eigenen Vorlage das Libretto für Hoffmanns Oper *Undine* schrieb, zur Orientierung „jedes Schikanedersche Opernbuch [...]" empfahl, „weil gerade

sein gesamtes Märchenschaffen ist.[7] Die Umdeutung der Märchenoper in ein Familiengemälde wird verurteilt, weil so das als „fantastisches Zeug" verunglimpfte Wunderbare eliminiert wird und das Gewöhnliche das Märchen verdrängt.[8] Dadurch wird die Poesie im Alltäglichen banalisiert und Hoffmanns Ideal, aus der Alltagswelt ins Wunderbare aufzubrechen und es so erfahrbar zu machen, ins Gegenteil verkehrt, wie es Theodor in den *Serapions-Brüdern* umschreibt:

> „Ich meine, daß die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag. Befindet er sich dann immer höher und höher hinaufgeklettert, in einem fantastischen Zauberreich, so wird er glauben, dies Reich gehöre auch noch in sein Leben hinein, und es sei eigentlich der wunderbar herrlichste Teil desselben [...]" (4, 721).

Hoffmanns Kritik zielt also auf eine künstlerische Darstellungstradition und Funktionalisierung der Familie und nicht generell auf die Familie als literarischen Gegenstand. Tatsächlich hat Hoffmann in seinen Werken – und sogar in einigen Briefen – immer wieder die Bedeutung der familialen Sozialisation beschworen[9], und niemand geringeren als Kreisler läßt er im *Kater Murr* feststellen: „[...] jeder starke psychische Eindruck in jener Entwicklungszeit läßt wohl ein Samenkorn zurück, das eben mit dem Emporsprossen des geistigen Vermögens fortgedeiht, und so lebt aller Schmerz, alle Lust jener Stunden der Morgendämmerung, in uns fort [...]" (5,102). In diesem Zusammenhang

---

dieser *homuncio* das für den Komponisten vorteilhafte in der Form am besten weg hat" (1, 254).

7 Dies ist in der Forschung unstreitig. Vgl. dazu grundlegend Marianne Thalmann [1952], des weiteren z.B. Heide Eilert [1977], S. 5-8; William H. McClain [1955], S. 76; Hartmut Steinecke [2004a], S. 181.

8 Diese bei Hoffmanns Bürgern immer wieder anzutreffende Strategie, das Außergewöhnliche zur Allegorie zu erklären und die verunsicherte gewohnte Lebenswelt damit wieder zu festigen, hat er am prominentesten wohl im *Sandmann* nach der Zerstörung der bis dahin unerkannt gebliebenen Puppe Olimpia ironisch dargestellt (3, 46).

9 Rolf Warnecke [1992], S. 179, konstatiert in einem kurzen Lebensabriß Hoffmanns: „Ein für Hoffmanns gesamtes schriftstellerisches Werk entscheidendes Motiv ist also das der vereinsamten Kindheit und der fehlenden elterlichen Bezugspersonen." Dies führt er allerdings ausschließlich auf Hoffmanns Biographie zurück, ohne diese Beobachtung am Werk zu vertiefen.

erscheint der fragmentarische Charakter vieler Sozialisationsgeschichten Hoffmannscher Künstler als formales Äquivalent zu den in diesen Figuren wirkenden psychischen Mechanismen; gleichzeitig hat Hoffmann häufig aber auch Familienleben konkret und facettenreich dargestellt. In seinen Texten finden sich bürgerlich geprägte Kernfamilien, aber auch Sippen, die ein genealogisches Familienverständnis aufweisen, in dem der Einzelne zum Glied einer ihn in die Pflicht nehmenden diachronen Kette wird. Der biedere Handelsherr Elias Roos und seine Tochter Christina aus *Der Artushof* stehen neben der über Generationen verfeindeten Dynastie des *Majorats*, das aus den *Elixieren des Teufels* hervorgegangene inzestuöse Geschlecht des Malers Francesko kontrastiert mit der professoralen Patchwork-Familie aus *Datura fastuosa*. Daß dabei das familiäre Miteinander nicht an der ständischen Herkunft der einzelnen Figuren festgemacht werden kann, daß der Bürger nicht immer ethisch-empfindsam denkt und der Adelige nicht stets auf seinen Platz im Stammbuch fixiert ist, gilt bei genauerer Betrachtung für die meisten Hoffmannschen Familien; bei einigen ist dies bereits auf den ersten Blick erkennbar: Die Barons- bzw. Obristenfamilien aus dem *Magnetiseur* und dem *Unheimlichen Gast* sind feudaler Abstammung, orientieren sich allerdings gerade im familialen Raum am bürgerlichen Wertekatalog und Lebensstil. So werden sie anfällig für Konfliktpotentiale, die mit beiden Familienkonzepten einhergehen.

Diese spezifisch familialen Konflikte hatten sich im 18. Jahrhundert zu einem beliebten Gegenstand der Literatur entwickelt und wurden auch von Hoffmann immer wieder neu thematisiert. Bereits seine erste längere Erzählung, *Der Magnetiseur* aus dem Jahr 1813[10], trägt den Untertitel *Eine Familienbegebenheit*. Dieser Untertitel benennt explizit die soziale Institution Familie als ein Thema des Textes und weckt so eine bestimmte Erwartungshaltung, zugleich distanziert er sich mit der Begriffswahl „Begebenheit" von den Familiengemälden Ifflandscher und Kotzebuescher Prägung, denen er generell – in seinen Erzählungen wie in seinen privaten Äußerungen – inhaltlich mit beißendem Spott begegnete und allenfalls ein gewisses dramaturgisches Geschick zugestand.[11] Hoffmann malt keine Familiengemälde,

10 Wenn nicht anders ausgewiesen, richten sich die Angaben über die Entstehungszeit der Hoffmannschen Texte nach den Daten im Kommentar der hier zitierten DKV-Ausgabe.

11 So sagt Lothar im Rahmengespräch der *Serapions-Brüder* über Kotzebues Stücke: „Keinem derselben fehlt es an irgendeiner sehr glücklich, ja oft genial

die in ihrer Statik letztlich der Affirmation der bürgerlichen Werte dienen und das Publikum in selbstbestätigender Sicherheit wiegen – in seinen Familien ist bestenfalls an der Oberfläche Harmonie zu finden, in ihnen brodelt es, und meist werden die Spannungen nicht von außen in sie hineingetragen, sondern sind Ausdruck von Defiziten, die sich aus der prinzipiellen Familienstruktur ebenso ergeben wie aus den Konstellationen zwischen den einzelnen Angehörigen.

Obwohl es verfehlt wäre, den Schlüssel für das Verständnis des Werks vornehmlich in der Biographie des Autors zu suchen, wird Hoffmanns literarische Auseinandersetzung mit der Institution Familie auch aus seinen Lebensumständen faßbar, die in ihrer Oszillation zwischen einer problematischen Herkunft und Sozialisation und der gleichzeitigen Sehnsucht nach einer zur geistigen Autorität taugenden Elterninstanz kurz nachgezeichnet werden sollen:

Als Familienmenschen wird man E.T.A. Hoffmann kaum bezeichnen können. Nach der Trennung der Eltern[12] zieht die Mutter mit dem Zweijährigen

---

erfundenen Situation. Um diese herum sind aber die Szenen, welche einen magern alltäglichen Stoff mühsam fortschleppen, gewoben wie ein lockres loses Gespinst, jedoch ist die im Technischen vielgeübte Hand des Webers niemals zu verkennen“ (4, 771). Dies fordert aber Theodors Einspruch heraus, der Kotzebue als „nur Gemeinplätzen und alltäglicher Erbärmlichkeit huldigende[n] Dichter“ (4, 771) qualifiziert. Iffland bezeichnet der Titelheld der *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, der natürlich auch ein Medium der Ansichten seines Autors ist, als eine „der Koryphäen jener langweiligen weinerlichen moralisierenden Sekte, die mit ihrem Tränenwasser jeden emporblitzenden Funken der wahren Poesie auszulöschen strebten“ (2/1, 169). Den Einwand seines Gesprächspartners, daß Ifflands Werken zumindest „eine gewisse lebensvolle Darstellung“ (2/1, 169) nicht abgesprochen werden könne, läßt Berganza nur sehr eingeschränkt gelten: „Mir ist, als wenn er lebhaft aufgefaßte individuelle Züge einzelner Personen, so wie ein fremdes Kleid sich selbst anpaßte, alsdann solange schnörkelte und schnitte, bis sie ihm ganz gerecht und hübsch anstünden, und in der Art wenigstens seine *komische* Charaktere schüfe. Wie es da um die innere poetische Wahrheit stehen muß, kannst du leicht selbst ermessen“ (2/1, 170).

12 Zu Hoffmanns Königsberger Angehörigen siehe Rüdiger Safranski [2001], S. 15-24, Eckart Kleßmann [1995], S. 18-21, und Friedrich Schnapp [1977]. Speziell zu Hoffmanns Brüdern, von denen einer bereits kurz nach der Geburt starb, siehe Friedrich Schnapp [1973].

in das Haus ihrer Mutter Lovisa Sophie Doerffer zurück, wird „wieder ganz zur willenlos fügsamen Tochter“[13]. Hoffmanns Verhältnis zu seiner Mutter bleibt bis zu ihrem Tod oberflächlich, und auch wenn er andere nur selten an seinem Innenleben teilhaben ließ, fällt doch die Distanz auf, mit der er als Zwanzigjähriger seinem Freund Hippel vom Tod der Mutter schreibt (1, 61f.).[14] Zum Vater und zum älteren Bruder reißt der Kontakt schon im Kindesalter nahezu vollständig ab. Der frühe Verlust des Vaters, an dessen undogmatische künstlerische Begabung Hoffmann sich bis ins Erwachsenenalter lebhaft erinnert[15], hinterläßt eine Leerstelle, die keine andere potentielle Bezugsperson aus der Verwandtschaft zu füllen vermag. Sein Vormund, der wie seine drei erwachsenen Schwestern ebenfalls im Haus seiner Mutter lebende Onkel Otto Wilhelm Doerffer, taugt in seinem von Unselbständigkeit und Pedanterie geprägten Wesen nie zum Vaterersatz, sondern allenfalls zur Zielscheibe für den Spott seines Neffen. Hoffmann leidet als Heranwachsender unter seiner spießbürgerlichen Familie, tituliert sie gegenüber Hippel unter anderem als „gemeinen maulaffenden Pöbel[]“ (1, 33), als „Melusinenbrut“ (1, 42) und „despotisierenden Konventionshaufen“ (1, 67). Von den Eltern noch vor deren Tod faktisch verlassen, fühlt er sich mit seinen künstlerischen Neigungen unverstanden und isoliert, ein Dualismus, der viele seiner Werke bestimmen wird[16]:

13 Peter Braun [2004], S. 30.

14 Den Tod des Vaters 1797, den er allerdings schon seit Jahren nicht mehr gesehen hatte, teilt Hoffmann Hippel gar in einem kurzen, fast flapsigen Postskriptum mit (1,101).

15 Vgl. Hoffmanns Konzept zu einem Brief an den Bruder, in dem indirekt auch über die mütterliche Seite der Familie, von der allein Hoffmann umgeben war, geurteilt wird: „Das Dichten ist bekanntlich Familiensünde väterlicherSeits, aber in der Musik haben, so viel ich weiß, unsere Altvorderen nicht sonderlich viel geleistet. [...] Papa hatte [...] keinen Takt und böse Verläumdung behauptete, er habe einmal eine Menuett nach einer Polonoise getanzt die der schlaue Justizrat auf dem wohl bekannten rotlackierten Flügel spielte [...]“ (6, 122). Bei dem ironisch erwähnten Justizrat handelt es sich Eckart Kleßmann [1995], S. 21, zufolge um Hoffmanns Onkel und Vormund Otto Wilhelm Doerffer.

16 So auch Eckart Kleßmann [1995], S. 38: „Den von Hoffmann später so oft in seiner Dichtung dargestellten Gegensatz von Bürger und Künstler erfuhr der Junge zunächst einmal am eigenen Leib und in der eigenen Familie.“

> Überhaupt – weiß Gott, welches Ungefähr, oder vielmehr, welche sonderbare Laune des Schicksals mich in dies Haus hier versetzte. Schwarz und Weiß kann unmöglich entgegengesetzter sein, als ich und meine Familie – Gott was sind das für Menschen! – Freilich gesteh ich ein – daß manches an mir zuweilen so ziemlich exzentrisch ausfällt – aber auch nicht die geringste Nachsicht – der dicke Sir [d.i. der Onkel], für meinen Spott zu abgenutzt, für meine Verachtung zu erbärmlich, fängt mich an mit einer Indignation zu behandeln, die ich wahrlich nicht verdiene (1, 36).

Einer intakten Familie hat Hoffmann nie angehört. Nicht zuletzt auf die mangelnde Autorität seiner Angehörigen, eine deutliche Diskrepanz zu dem ihm stets vor Augen stehenden familiären Umfeld Hippels, und die so nur defizitäre Erziehung führt Hoffmann später seine eigenen Charakterschwächen zurück, er ist sich seiner familialen Prägung völlig bewußt. Noch 1815, als fast Vierzigjähriger, konstatiert er:

> Mit meinem zerrissenen Leben trage ich eigentlich die Schuld meiner wenigen Standhaftigkeit, meines Leichtsinns in früheren Jahren. – Als Knabe – als Jüngling hätte ich mich ganz der Kunst ergeben, und nie an etwas anderes denken sollen. Freilich lag es auch an verkehrter Erziehung (6, 62).

Er ergreift das Jurastudium, folgt damit nicht seiner Neigung, sondern der Familientradition. 1796 verläßt er zwanzigjährig Königsberg, aber nicht die Doerffersche Familie. Er übersiedelt nach Glogau zu seinem Onkel Johann Ludwig Doerffer, und auch hier wird er nicht heimisch, gerade der Onkel erfüllt Hoffmanns Hoffnungen auf eine väterliche Bezugsperson nicht:

> [...] und das ist die Gesellschaft, die mich aufheitern [...] soll. Die Tante ist eine vortreffliche Frau, sie und der Cousin, ein äußerst natürlicher jovialischer Junge, sind die einzigen, die mir noch manche frohe Stunde machen werden – Dem Onkel warf ich mich an den Hals mit meinen Leiden – sein Trost – sein Rat war eiskalt (1, 77).

Dennoch verlobt er sich, ohne verliebt zu sein, 1798 mit seiner Cousine Minna, steuert auf eine Vernunftehe zu, die ihn für immer an den mütterlichen Zweig seiner Familie bände. 1802, zum Regierungsrat ernannt und in Posen räumlich von der Braut und ihrer Familie getrennt, löst er jedoch die Verlobung: „Ich habe mit Kraft ein Verhältnis vernichtet, welches sie und mich unglücklich gemacht haben würde“ (1, 135). Er heiratet statt dessen

die Polin Michaelina Rorer, genannt Mischa, in der Gewißheit, daß dies den Bruch mit der Familie Doerffer bedeutet. Mit Mitte zwanzig wagt er also endlich die Loslösung, doch die Spuren seiner Herkunft wird er nie abstreifen können: die Folgen der Erziehung, den – bis auf eine Unterbrechung von Ende 1806 bis Herbst 1814 – lebenslang ausgeübten juristischen Brotberuf.

Die Verbindung mit Mischa war eine Liebesheirat, doch ein Familienleben führte Hoffmann kaum. Tatsächlich hat er, nach der Trennung der Eltern ohne Geschwister aufgewachsen, kaum jemals mit Kindern zusammengelebt: Eine Nichte Mischas, die einige Jahre bei den Hoffmanns wohnt, begleitet die Tante nach der Besetzung Warschaus durch Napoleon Anfang 1807 nach Posen, während Hoffmann in Berlin zu Geld zu kommen versucht; seine einzige Tochter Cäcilia stirbt im August 1807 im Alter von zwei Jahren, das letzte halbe Jahr lebte sie fern von ihrem Vater. Viel ist nicht über Mischa bekannt[17], sie ist „fast die große Unbekannte in Hoffmanns Leben“[18]. In den erhaltenen Briefen wird sie nur am Rande erwähnt, in den Tagebüchern nennt Hoffmann sie niemals namentlich.[19] Die meisten seiner Bekannten und Freunde nehmen sie kaum wahr. Mischa ist der aufopferungsvolle Ruhepol Hoffmanns, aber offenbar teilt sie weder seine künstlerischen Interessen, noch hat sie großen Anteil an seinem gesellschaftlichen Leben. Auch in seiner Ehe laufen Familienleben und künstlerische Ambitionen nebeneinander her[20], führen eine voneinander unabhängige Existenz.[21]

17 Es ist auffällig, wie oft Fritz Felzmann in seiner biographischen Skizze Michaelina Hoffmanns auf Spekulationen und mitunter aufbauschend anmutenden Auslegungen des spärlichen Quellenmaterials angewiesen ist (vgl. Fritz Felzmann [1980], z.B. S. 10).

18 Eckart Kleßmann [1995], S. 87.

19 Ab Hoffmanns auch seine Ehe belastender Leidenschaft für seine junge Bamberger Gesangsschülerin Julia Marc bezeichnet das Tagebuch Mischa mit wenigen Ausnahmen distanziert als „die Frau“.

20 Bezeichnenderweise hat sich kein Bild von Mischa erhalten. Der einzige Hinweis, daß Hoffmann, der nicht müde wurde, sich selbst zu portraitieren oder zu karikieren, seine Frau überhaupt einmal immerhin gezeichnet hat, findet sich in einem Brief Hoffmanns an Hippel vom 28.02.1804, und dieses Portrait war offensichtlich für den Adressaten bestimmt gewesen (1, 144), vielleicht sogar von diesem erbeten. (Der Brief ist unmittelbar nach der Erwähnung des Portraits, vermutlich von Hippel, gekürzt.)

21 So schreibt Hoffmann am 06.03.1806 als dreißigjähriger Regierungsrat in Warschau an Hippel, der ihm immer noch als eskapistische Träume auf sich

Hoffmanns Biographie spiegelt in Teilen also das schon im Einganszitat thematisierte Problem der Position und des Selbstverständnisses des Künstlers, des poetischen Gemüts, in der bürgerlichen Lebenswelt, das für Hoffmann inner- wie außerhalb der Familie meist Lebensinhalt war: Gerade in seiner Herkunftsfamilie begegnete er den gleichen Zwängen und Ansichten wie in der Gesellschaft, sie war ihm kein Rückzugsort. Zugleich deutet sich aber auch an, wie prägend Hoffmann seine Herkunft für sein Wesen empfand, wie sehr er als Erwachsener seine Familie hinter sich zu lassen suchte, ohne je gänzlich von ihrem Einfluß frei zu sein – ein Schicksal, das viele seiner Figuren teilen.

Die schwierige, oft scheiternde Identitätsfindung des Künstlers zwischen der alltäglichen und der poetischen Welt ist das zentrale Thema in Hoffmanns Werk und hat auch die Schwerpunktsetzung der Forschung bestimmt. Ein übersichtlicheres Bild ergibt die Literatur zur Familie in Hoffmanns Werk: eine Lücke, die zu schließen das Ziel der vorliegenden Untersuchung ist. Bislang ist noch keine umfassende Studie über die Familie bei Hoffmann erschienen, und auch in Aufsätzen oder Einzelkapiteln finden sich nur verstreut Passagen über das Familienleben in Hoffmanns Texten. Aus der bisherigen Forschung sind vor allem die Arbeiten von Friedrich Kittler und, auf Kittler aufbauend, Detlef Kremer zu nennen. Kremer hat in seinen Publikationen über die Romantik dem Familienmotiv eigene Abschnitte

---

ziehender Bruder im Geiste erscheint: „Du, mein Freund, bist meine einzige Hoffnung, indem ich des festen Glaubens lebe, daß die höhere Macht, deren Einwirken in unserer Zeit selbst blöden Gesichtern blendend erscheint, sich des schönsten, womit sie den Sterblichen beglückt, nehmlich der Freundschaft, als Mittel bedienen wird, mich zu erlösen von dem Übel, das mich mit eisernen, schmerzhaften Banden umstrickt und festhält! – Was ist es anders als unsere Reise [d.i. eine lange geplante, jedoch nie verwirklichte Italienreise Hippels und Hoffmanns], welche unser besseres Selbst einander näher bringen, was, ja, ich sage es, uns beide dahin stellen wird, wo wir hingehören, und wo wir beide jetzt nicht stehen!“ (1, 156f.). Zwar beziehen sich diese Zeilen in erster Linie auf seine ihn von der künstlerischen Tätigkeit abhaltenden Amtsgeschäfte, doch mutmaßt Eckart Kleßmann [1995], S. 120, mit einigem Grund: „[...] vielleicht empfindet Hoffmann auch die Existenz von Frau und Kind als Teil jener ‚eisernen, schmerzhaften Bande‘.“ Jedenfalls war seine Familie wohl nicht Bestandteil von Hoffmanns Reiseplanung.

gewidmet[22], dort auch Hoffmann miteinbezogen und – wie schon Kittler in seiner Interpretation des *Sandmanns*[23] – als sozialgeschichtlichen Hintergrund zutreffend die Genese der bürgerlichen Kleinfamilie benannt. In Bezugnahme auf Kittler skizziert Kremer die Familie insbesondere bei Hoffmann – anhand der *Elixiere des Teufels*, des *Fräuleins von Scuderi* und natürlich des *Sandmanns* – als einen Ort kindlicher Verletzung, „die sich als unbewußte Wunde handlungssteuernd durch das gesamte Leben zieht“[24]; es zeige sich,

> [...] daß das psychoanalytische Motiv der traumatisierten Kindheit durchweg auf dem Hintergrund der Kleinfamilie entwickelt wird [...]. In zahlreichen romantischen Erzählungen erscheint die sozialgeschichtlich ab 1800 neue Form der Kleinfamilie als Treibhaus, in dem Konflikte und Katastrophen weit besser gedeihen als Glück und Identität. Alle behandelten Fälle von Kindheitstraumata münden in Familiendramen mit inzestuösen und speziell ödipalen Konflikten.[25]

Ähnlich wie Kittlers Analyse auf Sigmund Freud und natürlich dessen berühmten Aufsatz *Das Unheimliche* verweisend (ohne ihm durchgehend zu folgen), konzentriert sich Kremer einzig auf das bürgerliche Familienmodell und beschränkt in ihm die familiale Rolle weitgehend auf die ödipale Prägung und den einen Moment der kindlichen Traumatisierung. Abgesehen davon, daß sich bei Hoffmann auch viele ‚Familienbegebenheiten‘ abspielen, in denen derartige Traumatisierungen ausbleiben bzw. nicht zur Darstellung kommen, und sich ebenso Texte finden, in denen familiale Strukturen positiv auf den Einzelnen wirken, sind das Familienleben und das Verhältnis der einzelnen Angehörigen zueinander auch in den Texten, auf die sich die psychoanalytisch ausgerichteten Untersuchungen in der Nachfolge Freuds besonders konzentrieren, differenzierter.[26] Auch die Forschungsbeiträge, die

22 Vgl. Detlef Kremer [1996], S. 144-152; ders. [2003a]; ders. [2003b], S. 83-86. Die Ausführungen innerhalb dieser Titel sind in ihrer Argumentation und z.T. sogar in ihrer Wortwahl nahezu identisch.

23 Vgl. Friedrich Kittler [1977a].

24 Detlef Kremer [1996], S. 144.

25 Detlef Kremer [1996], S. 148.

26 Gleichwohl ist in ihnen die von Kremer beschriebene kindliche Traumatisierung zweifellos ein zentrales Moment – aber eben nicht das einzige, oft nicht einmal das handlungschronologisch erste.

den Gegenstand Familie bei der Interpretation einzelner Texte Hoffmanns berühren[27], bedienen sich meist[28] psychoanalytischer Methoden und berufen sich dabei bevorzugt auf die ödipale Grundform. Jenseits der Zweifel der modernen Psychologie an der Gültigkeit des Freudschen Ödipuskomplexes und der immer wieder geäußerten Vorbehalte gegen seine Anwendbarkeit auf literarische Texte und Figuren bieten die psychoanalytisch argumentierenden Aufsätze[29] wertvolle Einsichten, laufen aber – auch wenn sie über die Freudschen Kategorien hinausgehen – oft Gefahr, die Polyvalenz, die ja den Reiz und die Qualität der Hoffmannschen Texte und, wie zu zeigen sein wird, auch seiner Behandlung des Familienthemas ausmacht, zugunsten der Subsumtion unter gängige Schemata zu verdecken.[30]

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit soll die Darstellung und Funktion der Familie in E.T.A. Hoffmanns literarischem Werk umfassend analysiert werden. Dabei ist nicht nur die romantische Reflexion des Wandels des Familienbildes und der daraus erfolgenden Genese der Kleinfamilie im 18. und 19. Jahrhundert, auf die Kittler und Kremer hingewiesen haben,

27 Dabei handelt es sich gewöhnlich um die von Freud schon thematisierten *Der Sandmann* und *Die Elixiere des Teufels* sowie, oft an Kittlers Arbeiten (Friedrich Kittler [1978]; ders. [1991]) anknüpfend, *Das Fräulein von Scuderi*.

28 Eine Ausnahme bildet Jun Imadas Aufsatz über die Funktion und Rolle der Familie im Nachtstück *Ignaz Denner*, der aber über eine auf die familialen Aspekte fokussierte Nacherzählung des Textes kaum hinauskommt (vgl. Jun Imada [1997]).

29 Die Auseinandersetzung mit diesen speziellen Arbeiten erfolgt nicht an dieser Stelle, sondern in den Kapiteln, die sich den in ihnen untersuchten Texten Hoffmanns widmen. Die Forschungsliteratur wurde bis einschließlich 2007 berücksichtigt.

30 Die psychoanalytisch geprägten Arbeiten, die vor allem den Ödipuskomplex als Verständnisschlüssel der Hoffmannschen Texte bemühen, erfahren zudem eine Relativierung, wenn sie mit Hoffmanns Biographie argumentieren. Schon Freud macht in einer Fußnote eine entsprechende Andeutung (vgl. Sigmund Freud [1976], S. 256), und noch Stephan Fischer bindet seine mit dem ödipalen Schema operierende Deutung der Hoffmannschen Märchen in einem knappen Exkurs auch an die Biographie des Autors (vgl. Stephan Fischer [1988], S. 20). Dagegen hat Rüdiger Safranski [2001], S. 415, hervorgehoben, daß dieses Schema aufgrund des frühen Vaterverlustes auf Hoffmann selbst kaum anwendbar sein dürfte: „Aus Hoffmanns eigenem Leben jedenfalls hatte sich der Vater so frühzeitig zurückgezogen, daß es zu einem ödipalen Dreieck gar nicht kommen konnte“. Vgl. dazu S. 15f. dieser Arbeit.

zu berücksichtigen, sondern auch das bislang vor allem als Gegensatz verstandene Verhältnis von Künstler und (Herkunfts- wie Ziel-)Familie, dazu wirkungsästhetische Strategien im Umgang mit dem Thema Familie und die lange vernachlässigte (gesellschafts)politische Dimension in Hoffmanns Œuvre, wie sie sich aus seiner Auseinandersetzung mit der bis heute als staatliche Keimzelle verstandenen Institution Familie herleiten läßt. Die Untersuchung ist dabei keiner speziellen Methode verpflichtet, sondern bedient sich in den einzelnen Interpretationen verschiedener, v.a. sozialgeschichtlicher, aber auch psychologischer und poetologischer Deutungsansätze.

Wesentliche Aufgabe der Arbeit ist zunächst die Destillation der verschiedenen Familienkonzepte und damit einhergehend die genaue Analyse familialen Zusammenlebens in Hoffmanns Werk. Diese wird sich nicht nur auf den jeweiligen Protagonisten konzentrieren, sondern auch dessen Familienmitgliedern – den Eltern, den Kindern, den Geschwistern – ihr Recht lassen, statt allein ihre Funktionalität zu betonen. Das Familienbild hatte im 18. Jahrhundert bekanntlich einen epochalen Umbruch erlebt – wenngleich zunächst eher in der Literatur als in der Realität[31] –, der zu Hoffmanns Lebzeiten noch nicht abgeschlossen war und auch in seinem Werk Spuren hinterlassen hat, die es aufzuzeigen gilt. Die Quellenforschung hat den Nachweis erbracht, daß Hoffmann für seine Texte umfangreich recherchiert hat, daß er seine Lebenswelt sehr genau beobachtet hat, mit vorhandenem Material arbeitet, auf Werke anderer Autoren Bezug nimmt – Belletristik wie Fachliteratur –, mit literarischen Versatzstücken spielt, mit Zitaten, Allusionen. Hoffmann greift auf gängige feudale wie bürgerlich-empfindsame und frühromantische Familienkonzeptionen, aber auch auf etablierte literarische Muster – vor allem das bürgerliche Drama – zurück, wie er generell gerne Modethemen verwendet. Dieses Verfahren hat ihm oft den Vorwurf der Trivialität eingebracht[32], doch ist dabei lange übersehen worden, daß diese – vermeintliche – Trivialität nur selten reiner Selbstzweck ist[33], sondern der

31 Siehe dazu Kapitel II.

32 Der spöttische Titel „Gespenster-Hoffmann" hielt sich nicht umsonst hartnäckig in den Literaturgeschichten.

33 So spricht noch Klaus Günzel [1976], S. 365, bezüglich der Almanach-Erzählungen Hoffmanns, die seinen Buchpublikationen gegenübergestellt werden, undifferenziert von der „Geburt des Unterhaltungsschriftstellers Hoffmann, der von da an einen Teil seiner literarischen Produktion vorwiegend des finanziellen Gewinns halber und unter Berücksichtigung des bürgerlichen Publikumsgeschmacks schreibt".

Vermittlung eigener Themen, oft auch der Gesellschaftskritik dient. Was vor allem Horst Conrad für Hoffmanns Verwendung schauerliterarischer Topoi erörtert hat[34], gilt in ähnlicher Weise generell für die Familie als literarisches Motiv. Hoffmann siedelt seine Texte in einem Umfeld an, das seinem Publikum, das ja überwiegend aus den bürgerlichen LeserInnen der damals so beliebten Almanache und Taschenbücher bestand[35], aus der eigenen Lebenswirklichkeit und ebenso aus der Literatur vertraut ist, und spielt virtuos mit der damit verbundenen Erwartungshaltung einer Leserschaft, die Lessing zwar kennt, ihm aber Iffland und Kotzebue vorzieht. Mit der Verwendung solcher scheinbar konventionellen Muster macht er seinen Lesern Deutungsangebote, um sie umgehend – sozusagen von innen heraus – zu unterlaufen.[36] Dieser wirkungsästhetische Aspekt wird in den Einzelanalysen immer wieder thematisiert werden: Hoffmann arbeitet sich inhaltlich und strukturell an den vorgegebenen Modellen ab, stellt sie in Frage, überwindet sie partiell sogar.

---

34 Vgl. Horst Conrad [1974], S. 57-104, wobei Conrad auch auf die Institution der bürgerlichen Familie eingeht (S. 84-90), die er als ein Beispiel der – im Vergleich zum Schauerroman – auf Verunsicherung abzielenden Verlagerung des Unheimlichen in die Lebenswelt des Lesers und damit auch für „Hoffmanns Methode, das Fantastische mit Zeitkritik zu verbinden" (S. 179), nennt: Es sei, wie u.a. anhand des *Unheimlichen Gastes* ausgeführt wird, die „Absicht des Erzählers, das Unheimliche aus der distanzierenden Ferne der Geschichte gleichsam wie mit einem Zoom-Objektiv in die unmittelbare Nähe des übergeordneten Kreises und damit des Lesers zu rücken, dem im nächsten Augenblick Ähnliches widerfahren könnte. Dadurch wird das Unheimliche spürbarer denn je. [...] Bei Hoffmann entsteht die Angst also mitten in der scheinbar gesicherteten Gruppenidentität einer Familie oder einer Salongesellschaft, d. h. mitten in einer institutionell fest abgesicherten Welt" (S. 89).

35 Vgl. zur Almanachtradition v.a. Lydia Schieth [1992]; des weiteren Rolf Schröder [1960] und Hans Toggenburger [1983], S. 29-33.

36 Diesem Zweck dient auch, wie Jürgen Walter [1984] am Beispiel des Unheimlichen im *Sandmann* nachgewiesen hat, Hoffmanns Darstellungsweise (S. 23), deren Wirkungsintention Walter auf die Formel „Schriftstellerei als publikumsbezogene Instrumentalisierung von literarischen Stoffen und Formen" (S. 28) bringt: „Hoffmann schrieb durchaus [...] bewußt für ein philiströses, durchschnittliches, in der bürgerlichen Alltagswelt aufgehendes Publikum, er kam ihm und seinen Bedürfnissen durchaus entgegen – nur schrieb er nicht, um dieses Publikum in seinem Wirklichkeitsbild zu bestätigen, sondern um es darin zu erschüttern" (S. 27f.).

Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, daß Hoffmann kein Familientheoretiker war, daß seine Texte regelmäßig andere inhaltliche Schwerpunkte haben, vor allem die bereits erwähnten Themen ‚Künstlerexistenz' und – eng mit diesem verbunden – ‚Identität'. Die Untersuchung der Familienkonstellationen wird deshalb stets auch mit der Frage nach der Individuation verbunden, die Hoffmann meist als erfolgreiche oder scheiternde Künstlergenese behandelt. Welche Rolle, fragt sich in allen behandelten Texten, spielt die Familie bei der Persönlichkeitsentwicklung ihrer Angehörigen? Folglich gilt es nachzuzeichnen, wie Hoffmann die Familie schildert, aber auch, wie und wozu er die Familie als Darstellungsmittel und Strukturprinzip verwendet. So soll nachgewiesen werden, daß Hoffmanns Familiendarstellung stets auf seine Kunstauffassung bezogen ist. Hoffmanns Kunst- und Weltverständnis, das zunächst von einem klaren und letztlich unüberwindbaren Dualismus gekennzeichnet ist, wandelt sich zu einer auf Ausgleich ausgerichteten, wiewohl immer noch spannungsvollen Vermittlung zwischen der metaphysischen Sphäre der Kunst und der Alltagswelt[37]: eine Entwicklung hin zu einer „Einsicht der Duplizität [...], von der eigentlich allein unser irdisches Sein bedingt ist" (4, 68), die im Serapiontischen Prinzip auch als poetologischer Grundsatz einer notwendigen Wechselbeziehung von Innen- und Außenwelt formuliert wird:

> Es gibt eine innere Welt, und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit, in dem vollendetsten Glanze des regesten Lebens zu schauen, aber es ist unser irdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt. Die innern Erscheinungen gehen auf in dem Kreise, den die äußeren um uns bilden [...]. Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu künden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Inneren aufgegangen recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben ‹zu› tragen (4, 68f).[38]

37 Dies ist inzwischen prinzipiell Konsens in der Forschung; siehe dazu etwa Claudia Liebrand [1996]; Paul-Wolfgang Wührl [2003], S. 157-188. Die Ansicht, in Hoffmanns Werk gäbe es keine Entwicklung, vertritt heute v.a. Klaus Deterding in seinen diversen Publikationen zu Hoffmann. Vgl. z.B. zusammenfassend Klaus Deterding [1999], S. 322ff.

38 Auf eine weitergehende Darstellung des Serapiontischen Prinzips kann angesichts der diesbezüglich reichhaltigen Forschungsliteratur verzichtet werden.

Die vorliegende Arbeit will zeigen, wie diese zumindest versuchte Harmonisierung die Familiendarstellung verändert, aber auch, wie Hoffmann die Familie als literarisches Motiv auf der anderen Seite nutzbar macht, um diesen Wandel zu vermitteln. Die Relativierung des Dualismus in Hoffmanns Denken zeigt sich nicht zuletzt in der zumindest partiellen Vereinbarkeit, ja sogar einem kausalen Zusammenhang von Künstlerexistenz und Familienleben. Läßt Hoffmann individuelle Selbstverwirklichung und soziales Leben lange in verschiedensten Variationen und Konstellationen in der Familie aufeinanderprallen, so daß – wenn überhaupt – der Bruch als einzige denkbare Lösung erscheint, äußert sich in späteren Texten der Ausgleich zwischen den Welten auch im Verhältnis von Kunst und Familie, deren Bild sich parallel zu Hoffmanns Kunst- und Weltverständnis ändert. Vor allem in den märchenhaften Texten ab *Klein Zaches genannt Zinnober* (1818) sind es familiale Strukturen, die die Protagonisten aus eigenen und fremden Zwängen befreien und so eine neue Perspektive immerhin möglich erscheinen lassen: Die Familie wird vom Kampfplatz zum Ort gelungener Individuation und künstlerischer Entwicklung, zu einem Garanten des serapiontischen Weltbildes.

Zunächst soll Hoffmanns Darstellung der – unabhängig von ihrem Stand – bürgerlich geprägten Familie untersucht werden, nimmt diese doch im Vergleich zu anderen Modellen in Hoffmanns Werk den größten Raum ein. Dabei kehren zwei Aspekte leitmotivisch wieder: Erstens zeichnet er die Kleinfamilie, wie vor allem an der späten Erzählung *Datura fastuosa (Der schöne Stechapfel)* sichtbar gemacht werden soll, als beengende Institution, in der sich das selbstzerstörerische Potential der bürgerlichen Gesellschaft offenbart, und widerspricht zugleich der Möglichkeit der erfolgreichen Genese des wirklich mündigen Menschen und damit auch und vor allem des Künstlers innerhalb der Familie. Zweitens zeigt er selbst da, wo die Familie an der Oberfläche als harmonische, liebevolle Gemeinschaft erscheint, immer wieder ihre Gefährdung von innen heraus, ihre Brüchigkeit als Sozialgefüge auf. Dies wird in einer kontrastiven Analyse der beiden thematisch und inhaltlich ähnlichen Erzählungen *Der Magnetiseur* und *Der unheimliche Gast* nachgewiesen werden, in deren Rahmen die scheinbar äußeren

---

Siehe dazu z.B. Ulrich Stadler in: Feldges/Stadler [1986], S. 54-59; Uwe Japp [1992]; Lothar Pikulik [1987], S. 39-43; ders. [2004]; Claus Reinert [1973], S. 34-36; Hartmut Steinecke [2004a], S. 361-368.

Bedroher, die Magnetiseure, vor allem als Spiegelung halb- und unbewußter familialer Spannungen und Besitzansprüche erkennbar werden sollen.

Verweisen die Magnetiseure gerade in den ihr Wirken beschreibenden sprachlichen Bildern auf Hoffmanns Künstlerfiguren, wird im folgenden konkret dem Verhältnis zwischen der bürgerlichen Familie und der Entwicklung ihrer künstlerisch begabten Mitglieder nachgegangen. In vielen Texten bilden Künstlerexistenz und erotische Erfüllung bzw. Gründung einer eigenen Familie – und damit verbunden der endgültige Eingang in die bürgerliche Lebenswelt – einen unvereinbaren Gegensatz; die im ästhetischen Schaffen kanalisierte Liebe des Künstlers zu seinem Ideal muß unerfüllte Sehnsucht bleiben, wenn die Inspiration nicht verlorengehen soll. Dies wird vor allem an dem Nachtstück *Die Jesuiterkirche in G.* gezeigt werden, das den Beginn der Künstlerwerdung des Protagonisten als Ausgang aus der Herkunftsfamilie beschreibt und den künstlerischen Zusammenbruch auf die Gründung einer eigenen Familie zurückführt, Genese und Untergang des Künstlers also familial strukturiert.

Ausführlicher wird dagegen Hoffmanns Darstellung der Verknüpfung, ja des kausalen Zusammenhangs zwischen Familienleben und Identitätssuche in Gestalt von künstlerischem Streben und Scheitern behandelt werden. Ausgehend von der Unterhaltung der Serapions-Brüder über den Dramatiker Zacharias Werner, soll dieser Aspekt in zwei der berühmtesten Erzählungen Hoffmanns untersucht werden, *Der Sandmann* und *Rat Krespel*, die beide eine Verbindungslinie zwischen gescheiterter, vor allem künstlerischer Individuation und Familienleben ziehen – auf inhaltlich wie strukturell verschiedenem Wege, aber mit gleicher tödlicher Konsequenz. Das Zusammenspiel von familialer Isolation einerseits und Nathanaels sich steigerndem Subjektivismus andererseits prägt den *Sandmann* sowohl vor als auch nach dem Tod des Vaters, dessen eigene künstlerische Neigungen die Familie, die zu deren Integration nicht fähig ist, erst gefährden. So wird für Nathanael auch die Kunst vom Ausdruck der persönlichen Freiheit zum Zündstoff für den familialen Feuerkreis, in dem er sich immer mehr einschließt. In der Interpretation des *Rat Krespel* wird, anders als in früheren Deutungen, die sich auf der Figurenebene auf den faszinierenden Rat konzentrierten, dessen Tochter Antonie stärkere Berücksichtigung finden, der ihre ihr aufgezwungene Rolle als Ideal, aber auch als Tochter eine künstlerische wie menschliche Selbstbestimmung nur im Tod erlaubt, während sie im Leben das bloße Objekt von Krespels Versuchen wird, seine künstlerischen Ambitionen in ein bürgerliches Familienleben zu überführen.

Die darauf folgenden Überlegungen gelten Texten, in denen sich die Familie in dynastischer Tradition, gegen die sich die bürgerliche Kleinfamilie nicht zuletzt konstituierte, als genealogische Kette versteht, die Wesen und Lebensführung des Einzelnen an die Vergangenheit des Geschlechts fesselt. Abermals stellt Hoffmann die Frage nach individueller Determination, und abermals verbindet er dabei familiale und künstlerische Gesichtspunkte, am radikalsten in *Die Elixiere des Teufels*. Hier gilt es nachzuvollziehen, inwieweit die Charaktere nur Figurationen ihres Stammvaters darstellen, dessen Ursünde sie traumatisch wiederholen, inwieweit sie aber auch durch ihre konkrete kernfamiliale Herkunft, durch Erziehung, geprägt sind, letztlich: wie diese konträren Familienkonzeptionen, die – als einerseits überwiegend dem Adel, andererseits dem Bürgertum zugeordnet – gesellschaftspolitisch in Opposition zueinander stehen, gerade bei den Repräsentanten der jüngsten Generation de facto als Ursprünge individueller Unfreiheit zusammenwirken. Eine deutlicher politische Akzentuierung erhält das genealogische Familienmodell in den dem zweiten Band der *Nachtstücke* entstammenden Erzählungen *Das Majorat* und *Das steinerne Herz*, die beide das seit dem Sturm und Drang säkularisierte Motiv der feindlichen Brüder zur Kritik an einer erstarrten Gesellschaft nutzen, erst in Adels-, dann in Bürgersphäre: Im *Majorat* wird der Verfall einer Familie zum Fanal einer überholten Gesellschaftsordnung. Variiert wird dieser Befund in *Das steinerne Herz*, zugleich wird der Kunst aber zumindest ansatzweise eine neue Position zuerkannt und so ein Ausweg aus dem genealogischen Denken angedeutet.

Entsprechend wird zum Schluß der Arbeit der Nachweis versucht werden, daß Hoffmann in den späten märchenhaften Texten *Klein Zaches genannt Zinnober*, *Signor Formica*, *Prinzessin Brambilla* und *Meister Floh* familiale Strukturen zur Ausbildung eines künstlerisch-souveränen Charakters nutzt und mithin eine neue Familie skizziert, die frei sowohl von genealogischer als auch von bürgerlicher Determiniertheit ist. An deren Anfang stehen gewissermaßen Adoptionsverhältnisse, die sowohl dem Geburtsprinzip des Adels eine Absage erteilen – eine Anknüpfung an Ideen der Aufklärung – als auch dem Protagonisten, der die Sohnesstelle einnimmt, zu einer Persönlichkeitsbildung jenseits der bürgerlichen Selbstbeschränkung verhelfen. Die Märchenmeister erscheinen so als Vaterfiguren, und ihre erzieherische Unterstützung gilt der Förderung des Sinns für das Wunderbar-Poetische. Das so gebildete serapiontische Welt- und Selbstverständnis des poetischen Gemüts führt dabei allerdings nicht zu einer Flucht aus der Gesellschaft, sondern bleibt auf sie bezogen; am Ende dieser Texte steht stets die Gründung einer

unkonventionellen Familie, in der das Wunderbare seinen Platz hat und aus der heraus die Künstlerexistenz gelebt wird. Diese Familiengründungen sind also nicht als Einkehr ins Biedermeierliche oder auch nur als Rehabilitation bzw. Aufwertung des bürgerlichen Familienmodells zu verstehen, sondern als ein Entwurf, der trotz vorhandener relativierender Elemente zur Grundlage der individuellen geistigen Freiheit wird und die etablierten Familienkonzepte der Aufklärung und der Frühromantik hinter sich läßt.

Vor den Analysen der einzelnen Texte sollen aber eben diese Familienkonzepte, die Entwicklung des Familienbildes zu Hoffmanns Zeit kurz vorgestellt werden. Dies erfolgt nicht allein als sozialgeschichtlicher Überblick, sondern vor allem anhand einiger ausgewählter literarischer Werke der Aufklärung und der Frühromantik, die diese Entwicklung spiegeln, zugleich aber auch prägten und forcierten, in denen die neue Form der emotionalisierten Kleinfamilie früher und entschiedener verbreitet war als in der damaligen Lebenswirklichkeit und an deren jungen Traditionen sich Hoffmann inhaltlich und formal orientierte, die er aber zu seinen Zwecken umformte und gegen die er auch immer wieder anschrieb.

IV. *Verdrängte Künstler*: Kunst in und aus der bürgerlichen Familie

1. Familie oder Kunst: das Modell der Ausschließlichkeit am Beispiel von *Die Lebens-Ansichten des Katers Murr* und *Die Jesuiterkirche in G.*

Während seine Herkunft in den *Fantasiestücken in Callot's Manier* noch ausdrücklich ausgeblendet wurde, gewährt Johannes Kreisler in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* einen immerhin fragmentarischen Einblick in seine Sozialisation, erhält der Leser „wenigstens ein paar Bilder aus der frühen Jugendzeit dieses seltnen Mannes" (5, 125). Kreisler berichtet, wie er elternlos unter die Vormundschaft eines Onkels gestellt wurde. Der „beinahe bis zum Stumpfsinn gleichgültige, ruhige Oheim" (5, 110) nimmt diese Aufgabe aber kaum wahr, er „zog oder erzog mich ganz und gar nicht, sondern überließ mich der Willkür der Lehrer die ins Haus kamen" (5, 110). Der Junggeselle, „beschränkten Verstandes, und voll der lächerlichsten Eigenheiten" (5, 129), ist weder willens noch fähig, die „Vaterstelle zu vertreten" (5, 129), und wird bereits von dem jungen Kreisler verachtet. Dessen inneres Exil wird zur äußerlichen Emanzipation von dem Onkel, als er im Alter von zwölf Jahren (5, 110) Rousseaus *Bekenntnisse* liest:

> Gleich elektrischen Schlägen traf mich nehmlich die Erzählung, wie der Knabe Roußeau von dem mächtigen Geist der inneren Musik getrieben, sonst aber ohne alle Kenntnis der Harmonik, des Kontrapunkts, aller praktischen Hülfsmittel, sich entschließt, eine Oper zu komponieren, wie er die Vorhänge des Zimmers herabläßt, wie er sich aufs Bette wirft, um sich ganz der Inspiration seiner Einbildungskraft hinzugeben, wie ihm nun sein Werk aufgeht, gleich einem herrlichen Traum! – Tag und Nacht verließ mich nicht der Gedanke an diesen Moment, mit dem mir die höchste Seligkeit über den Knaben Roußeau gekommen zu sein schien! – Oft war es mir, als sei ich auch schon dieser Seligkeit teilhaftig geworden, und dann, nur von meinem Entschluß hinge es ab, mich auch in dies Paradies hinaufzuschwingen, da der Geist der Musik in mir eben so mächtig beschwingt (5, 111).

Innerhalb des bürgerlichen Haushaltes bewirkt Literatur eine ästhetische Initiation; Kunstrezeption führt bei dem am Beginn der Pubertät stehenden

Kreisler zum Wunsch nach eigener künstlerischer Potenz, nach einem autonomen Schöpfungsakt, der nicht umsonst auf einem Bett in einem verdunkelten Raum stattfindet: Der Empfang der Einbildungskraft im eigenen Inneren geht einher mit einem Aussperren der Welt, zugleich wird er mit autoerotischen Allusionen verbunden, erhält den Anschein einer mentalen Masturbation. Kreisler will es als Original-Genie Rousseau gleichtun, aber nicht nur die Nachahmung eines konkreten Vorbildes erweist sich als kontraproduktiv, auch der Ort ist schlecht gewählt. Er legt sich ausgerechnet auf das Bett des tumben Onkels. Hier will sich die Inspiration nicht einstellen, nur „ein altes erbärmliches Lied" (5, 111) spukt in seinem Kopf herum und führt ihm so die Epigonalität seiner Bemühungen vor Augen. Doch schon allein der Wunsch, „eine Oper im Geiste zu empfangen" (5, 111), erweist sich in diesem Umfeld als subversiv, ja als gefährlich. Während Kreisler die Einbildungskraft zu beschwören versucht, bricht im Schlafzimmer ein Feuer aus, ohne daß sich klären läßt, „durch welchen Zufall die Gardine in Brand geriet" (5, 112). Allein das Verlangen nach künstlerischer Selbstverwirklichung bedroht das Haus des Onkels, die bürgerliche Existenz, deren Repräsentanten, der Onkel und sein Diener, die Flammen entsprechend schnell löschen.

Gegenüber dem Neffen reagiert der Onkel mit einem ebenso seltenen wie „kurzen Akt der Erziehung [...], indem er mir eine Ohrfeige zuteilte, so daß ich wirklich während meiner Knabenzeit drei Ohrfeigen empfangen" (5, 110). Die höchst punktuelle Erziehung des Onkels zielt nicht auf die Persönlichkeitsbildung des Neffen, sondern ist eine bloße körperliche Züchtigung, die ohne Auseinandersetzung dessen Individualität zugunsten normierten Verhaltens zurückdrängen soll: „Mir ist es auch immer so vorgekommen, als habe ich nicht des unverschuldeten Feuers, sondern nur der unternommenen Komposition halber, die Ohrfeige erhalten" (5, 112).

Zwar dilettiert der Onkel – wie die ganze Familie – selbst in der Musik, doch seine „barbarische[] Virtuosität" (5, 108f.) verweist auf die seinem Weltbild inhärente Funktionalität der Kunst, ausdrücklich ist Kreisler gewohnt, „von Musik, Malerei, Poesie, nicht anders reden zu hören, als von ganz angenehmen Dingen, die zur Erheiterung und Belustigung dienen könnten" (5, 115). Auch in Kreislers Familie wird die Kunst zu einem untergeordneten Bestandteil des sozialen Lebens, statt eine Welt darüber hinaus zu eröffnen. Innerhalb dieser als philiströs ausgewiesenen Gesellschaft[220] wird

220 Im gleichen Sinn äußert sich im *Artushof* ein Geschäftsmann gegenüber dem zur Malerei strebenden Protagonisten Traugott: „‚Sie werden mir recht geben, daß

der Wunsch nach künstlerischer Autonomie zu einem Funken, der in einer bürgerlichen Wohnstube immerhin einen Schwelbrand auszulösen imstande ist und so diese Selbstbeschränkung in Frage stellt, gleichzeitig isoliert er den Jungen, der wegen seiner Ambitionen als „närrisch" (5, 113) belächelt wird. Um in dieser Atmosphäre nicht wie seine Tante Füßchen zu verkümmern, die ihm als „Virtuosin" (5, 103) auf der Laute erstmals „alle Wehmut des wunderbaren Tonzaubers" (5, 103), eine über Berieselung hinausgehende Kunsterfahrung ermöglicht, aber jung verstirbt, bleibt Kreisler letztlich, will er Künstler sein, nur die Loslösung von der Familie – eine Flucht, die seiner unverheirateten und zwangsläufig berufslosen Tante verwehrt ist.[221]

Der Gegensatz zwischen dem bürgerlichen Alltag und der Sphäre der Kunst, der in Kreislers Erinnerungen zum Ausdruck kommt, ist eine Konsequenz der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts, die auch das Künstlerbild der Romantiker entscheidend prägt. Der Künstler strebt nach Autonomie, will sich nicht mehr als Handwerker und Dienstleistender verstehen, der Entwürfe nach vorgegebenen Regeln ausführt. Ausgangspunkt der Kunst ist nicht mehr die Tradition, also von der Gesellschaft anerkannte Vorgaben, sondern die Individualität ihres jeweiligen Schöpfers. Eine Kunst, die sich in der technischen Beherrschung erschöpft, wird wie das Spiel von Kreislers Onkel „barbarisch[]" (5, 108), sie muß über solche praktischen Fertigkeiten hinausgehen. Damit löst sich der Künstler aber aus der ihn umgebenden reglementierten Lebenswelt, die Kunst ist nicht mehr deren Bestandteil und dient auch nicht deren Affirmation. Dieser Antagonismus ist auch bei Hoffmann oft anzutreffen und entsprechend häufig als Charakteristikum seiner Künstlertexte, ja seines Künstlerverständnisses überhaupt beschrieben worden. Der Künstler erscheint als Außenseiter, doch seine Isolation beruht

---

die Kunst Blumen in unser Leben flicht – Erheiterung, Erholung vom ernsten Geschäft, das ist der schöne Zweck alles Strebens in der Kunst, [...] denn nur der, der nach jener Ansicht die Kunst übt, genießt die Behaglichkeit, die den immer und ewig flieht, welcher der wahren Natur der Sache entgegen, die Kunst als Hauptsache, als höchste Lebenstendenz betrachtet'" (4, 184f.).

221 Daß Kreisler zu lang im bürgerlichen Kosmos verharrt, ihm nicht schon als junger Mann den Rücken gekehrt hat, sieht er selbst als Grund für seine lebenslange Zerrissenheit: „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 goldnen Freiheit zu genießen, und sich wieder zurücksehnte in den Kerker" (5, 115).

nicht nur auf dem Unverständnis seiner Umwelt, sondern ist auch aus seiner eigenen Perspektive notwendig für seine Schaffensfähigkeit, die aus ihm selbst heraus erfolgen muß. Diese Isolation schließt auch die Liebe mit ein; die Liebe ist zwar Voraussetzung für das Schaffen, der Künstler darf sich aber nicht auf eine wirkliche Partnerschaft einlassen, da ihn diese an die Gesellschaft binden würde:

> Die Geliebte wird dabei zum Bild der die alltägliche Realität überschreitenden Wünsche [...]. Sie ist ein die Wirklichkeit überschreitender Traum des männlichen Ich, Bild seines ‚schimmernden Traumich' und als Objekt der nie erfüllten Sehnsucht der Schutz gegen die satte Bürgerliebe, die die Kunst in die Banalität des ‚quinkilierenden Musikers' hinabzieht.[222]

Diese unerfüllte Liebe als Ursprung der schöpferischen Kraft reduziert die Frau zu einer Projektionsfläche des männlichen Künstler-Ichs. Die notwendige Einsamkeit des Künstlers folgt ebenso aus dem diesem Gedanken innewohnenden Narzißmus wie aus dem damit einhergehenden Schutz vor der Selbstbeschränkung der bürgerlichen Lebenswelt. In *Die Fermate* zieht der Komponist Theodor aus der Geschichte seiner künstlerischen Entwicklung das vielzitierte Resümee:

> „Es ist aber das Erbteil von uns Schwachen, daß wir, an der Erdscholle klebend, so gern das Überirdische hinabziehen wollen in die irdische ärmliche Beengtheit. So wird die Sängerin unsere Geliebte – wohl gar unsere Frau! – Der Zauber ist vernichtet und die innere Melodie, sonst herrliches verkündend, wird zur Klage über eine zerbrochene Suppenschüssel oder einen Tintenfleck in neuer Wäsche. – Glücklich ist der Komponist zu preisen, der niemals mehr im irdischen Leben *die* wiederschaut, die mit geheimnisvoller Kraft seine innere Musik zu entzünden wußte. [...] Was ist sie denn nun aber anders als das höchste Ideal, das aus dem Innern heraus sich in der äußern fremden Gestalt spiegelte" (4, 91f.).

Folgerichtig sind, so Lothar Pikulik, „Künstlerliebe und Ehe [...] unvereinbar, ein Gedanke, der sich durch Hoffmanns ganzes Werk zieht"[223]. Dieses Fazit kann zwar für einige späte Texte Hoffmanns, namentlich die märchenhaften Erzählungen, nicht gelten, demungeachtet erweisen sich (Liebes-) Beziehungen für Künstler stets als problematisch. Dabei ist allerdings zu

222 Susanne Asche [1985], S. 63.
223 Lothar Pikulik [1987], S. 73.

beobachten, daß Hoffmann den Gegensatz von Künstler und Gesellschaft häufig nicht nur mittels der – drohenden oder tatsächlich geschlossenen – Ehe, sondern anhand der Familie thematisiert, die ja seit dem 18. Jahrhundert zum literarischen Vermittlungs- und Darstellungsort bürgerlicher Werte wie Konfliktpotentiale geworden war. Gleichwohl artikuliert sich hier ein Wandel des Familienverständnisses: Während die Protagonisten der Aufklärungsliteratur die individuelle Selbstverwirklichung in der Familie suchen, weil diese ihnen einen Freiraum gegenüber gesellschaftlichen Zwängen bietet, die Familie also als Opposition zur Außenwelt erscheint, ist die Familie bei Hoffmann Repräsentantin der gesellschaftlichen Norm, steht sie für deren Ansprüche, weshalb der typische Hoffmannsche Jüngling in einer philisterhaft charakterisierten Familie seine – nun vor allem künstlerische – Selbstverwirklichung zu finden vermag.

Dies äußert sich aber nicht nur darin, daß der Künstler lediglich schaffen kann, solange er sich der ‚irdischen Liebe' und ihrer oft zwangsläufigen Folge, der Heirat und Gründung einer eigenen Familie, entzieht, sondern daß er sich zunächst, wie Kreisler im *Kater Murr* oder eben Theodor in *Die Fermate*, aus den Banden seiner Herkunftsfamilie lösen muß. Eine künstlerische Individuation kann die bürgerliche Familie weder gewährleisten noch kann, so hat es den Anschein, eine derart freie Persönlichkeit Teil einer solchen Familie werden. Künstlerisches Schaffen bedeutet so auch familiale Abstinenz. Hoffmanns Künstlertexte sind auch und gerade da, wo sie inhaltlich auf dem Außenseitertum des Künstlers bestehen, familial strukturiert, wie an der aus dem ersten Band der *Nachtstücke* stammenden Erzählung *Die Jesuiterkirche in G.* nachvollzogen werden soll.

Im Zentrum der *Jesuiterkirche in G.* steht der Maler Berthold, der in G. einen Auftrag als Architekturmaler angenommen hat, sich anderen Disziplinen trotz seines Talents aber verweigert. Seine ebenso eindrucks- wie geheimnisvolle Persönlichkeit weckt das Interesse des reisenden Enthusiasten, der gezwungen ist, für ein paar Tage in G. Station zu machen. Der reisende Enthusiast ist dem Leser dabei als Erzählinstanz der *Fantasiestücke in Callot's Manier*, auf die im Text auch explizit bezuggenommen wird (3, 123f.), bekannt und so als Prototyp des künstlerischen Außenseiters etabliert. Bereits sein selbstgewähltes Epitheton verweist auf den Zusammenhang von Kunstaffinität und sozialer Ungebundenheit[224], wobei letztere nicht

224 Schon die Absage an einen festen Lebensmittelpunkt rückt den Enthusiasten in Widerspruch zur bürgerlichen Welt, für die eine prinzipielle Seßhaftigkeit

nur als Freiheit, sondern auch als Belastung erfahren wird. In G. gestrandet, betont der Enthusiast gleich auf der ersten Seite des Textes ausgiebig seine als bedrückend empfundene Einsamkeit in dem ihm unbekannten Ort. Mit dieser geographischen Fremdheit korrespondiert eine sich in späteren Gesprächen erweisende weltanschauliche Isolation. Als er die Bekanntschaft des ortsansässigen Professors Walther, des einzigen Repräsentanten der Gesellschaft innerhalb der Rahmenhandlung, macht, erscheint ihm dieser schnell als „der krasseste Materialist", dem „sein Sinn für's Höhere gänzlich verschlossen" (3, 123) sei. Der Enthusiast setzt sich in Widerspruch zu dem Gelehrten, was dieser auch erkennt: Ohne zu wissen, wen er vor sich hat, nennt Walther ihn zweimal einen „Enthusiasten" (3, 122f.), verweist also ironisch auf dessen der bürgerlichen Mäßigung entgegenstehendes Schwärmertum. Damit wird der Erzähler zur Parallelfigur des Protagonisten Berthold, der, ebenfalls ein Fremder, außerhalb jeglicher sozialen Bindung steht, aber anders als der reisende Enthusiast nähere Vertrautheit bewußt meidet. Als dieser sich Berthold gegenüber als „Kenner und Ausüber der edlen Malerkunst" (3, 115) präsentiert und so eine Art Geistesverwandtschaft zwischen ihnen hervorzuheben versucht, geht Berthold darüber hinweg und wechselt, „ohne mir darauf weiter zu antworten" (3, 115), das Thema. Über Walther erhält der Enthusiast einen Bericht über Bertholds Leben: eine Künstlergeschichte, die die Genese und das Scheitern des Malers anhand familialer Bindungen markiert.

Bereits der erste Satz von Bertholds Lebensgeschichte beinhaltet unmißverständlich die Notwendigkeit der Loslösung von der Familie für die künstlerische Entwicklung: „‚Laßt euern Sohn nur getrost nach Italien reisen!'" (3, 124). Die Bildung zum Künstler ist, so Bertholds Lehrer Birkner, nur jenseits der bürgerlichen Gesellschaft zu erreichen, die im Kontrast zu der utopisch gezeichneten Gegenwelt Italien als Ort der Beschränkung erscheint: „‚Das freie Künstlerleben muß ihm in dem heitern Kunstlande aufgehen, sein Studium wird dort sich erst lebendig gestalten, und den eignen Gedanken erzeugen. Das Kopieren allein hilft ihm nun nichts mehr'" (3, 124). Erst in Italien kann Berthold zu einem eigenständigen Künstler werden, in der Alltagswelt verharrt er in der Nachahmung der Tradition. Daß der Austritt aus der Herkunftsfamilie nicht nur dem Ortswechsel geschuldet ist, sondern sich aus Bertholds ihr wesensfremdem Lebensentwurf ergibt, deutet

konstitutiv ist. Nicht umsonst bedroht das bei Kreislers Kompositionsversuchen ausbrechende Feuer das Haus des Onkels.

sich bereits in der „düstre[n] Ahnung“ der Eltern an, daß sie ihren Sohn „nicht wiedersehen würden“ (3, 124), eine Einschätzung, der Berthold nicht widerspricht und die sich bewahrheiten wird. Mit der Gelegenheit, ganz Künstler sein zu können, hört Berthold auf, zu der elterlichen Familie zu gehören: „[...] rasch schritt ich fort – vor der Eltern Hause schien mir die Bahn des Künstlers zu beginnen“ (3, 125). Eine Rückkehr zu seinen Eltern ginge zwangsläufig mit seinem Verzicht auf die künstlerische Selbstverwirklichung, mit seinem Wiedereintritt in die bürgerliche Welt einher, den Berthold bezeichnenderweise direkt mit einer Berufswahl, der Ökonomisierung der eigenen Arbeitskraft in Verbindung bringt: „Sage meinen Eltern, daß ich bald zurückkehren würde, um irgend ein Handwerk zu erlernen, das mich künftig ernähre“ (3, 126).

Der einzige substantielle Beitrag, den die Eltern zu der künstlerischen Entwicklung ihres Sohnes leisten können, besteht nicht in pädagogischen Maßnahmen, sondern in der Ermöglichung einer entsprechenden Schulung im außerfamilialen Bereich. Sie gestatten Berthold den Unterricht bei dem Maler Birkner und finanzieren unter großen persönlichen Opfern auch den Italienaufenthalt, ein Umstand, den das im Text kursiv gesetzte Demonstrativpronomen noch hervorhebt: „*Die* rafften alles zusammen was ihr dürftiger Haushalt entbehren konnte, und statteten den Jüngling aus zur langen Reise“ (3, 124). Demgemäß richtet sich Birkners den Lebensrückblick eröffnende Rede nicht an Berthold, sondern an dessen Eltern und verweist so darauf, daß die Ausbildung zum Künstler nicht nur von der Neigung und Begabung des angehenden Malers, sondern auch von den sozialen Bedingungen abhängig ist.[225]

In seiner ersten elementaren Schaffenskrise, die ihn an seinem „Künstlergenie“ (3, 126) zweifeln läßt, wendet sich Berthold denn auch nicht direkt an seine Eltern, sondern an Birkner. Der Lehrer ist für Berthold eine Respektsperson, ja eine Vaterfigur, die als Erziehungsinstanz schon in Deutschland an die Stelle der leiblichen Eltern tritt. Birkner überführt Berthold in eine ästhetische Ersatzfamilie von geistesverwandten „Kunstbrüder[n]“ (3, 124f.), löst ihn aus seinem ursprünglichen Familienkreis, noch bevor

225 Das mußte auch Hoffmann selbst erfahren, der seine lebenslang erträumte Italienreise aus finanziellen Gründen nie verwirklichen konnte. Italien blieb für ihn eine virtuelle Projektionsfläche, kaum wirklicher als Atlantis. Zu den mannigfachen Facetten von Hoffmanns Italienbild siehe Ronald Götting [1992]; Hans-Georg Werner [1992/1993]; Sandro M. Moraldo (Hrsg.) [2002].

er diesen durch die Initiierung von Bertholds Italienreise endgültig auseinanderreißt.[226] Er ist es, der Berthold mit seinem Antwortbrief, in dem er ihn seinen „Sohn" (3, 126) nennt, weltanschaulich unterweist. Solange er seine künstlerische Selbstfindung noch nicht abgeschlossen hat, ist Berthold auch in Italien stets auf der Suche nach neuen väterlichen Bezugspersonen. Zunächst schließt er sich dem Landschaftsmaler Hackert an, übernimmt dessen Konzept der „reinen Nachahmung der Natur" (3, 126), auch wenn er dessen Mangelhaftigkeit bald ahnt, ihm „allerlei Zweifel gegen den Lehrer" (3, 127) kommen. So tritt an Hackerts Stelle ein mysteriöser Maltheser, der Berthold aufweist, daß die Naturnachahmung letztlich nicht über das bloße Kopieren hinausgeht (3, 129), das Berthold nach Birkners Plan in Italien hinter sich lassen sollte (3, 124). Berthold erscheint der Maltheser als künstlerischer „Wundarzt" (3, 128), womit er sowohl ihn als neue Autoritätsperson als auch das Defizitäre seiner gegenwärtigen Kunstauffassung anerkennt. Der Maltheser gibt ihm die Blaupause für seine künftige Entwicklung vor, das Erkennen und Sichtbarmachen einer höheren Welt hinter der Oberfläche: „Auffassung der Natur in der tiefsten Bedeutung des höhern Sinns, der alle Wesen zum höheren Leben entzündet, das ist der heilige Zweck aller Kunst" (3, 129).

Den Vaterfiguren geht es um die Förderung der Selbsterkenntnis ihres Protegés, die sich im künstlerischen Fortschritt manifestiert, und nicht etwa um dessen Vereinnahmung für ihre jeweilige Schule. Birkner löst Berthold von sich, als die bürgerliche Lebenswelt für diesen zu eng wird, und trägt ihm später in seinem Brief ausdrücklich auf, er solle „*den* Weg fortwandeln, den Dir Deines Ichs eigene Natur vorgeschrieben" (3, 126). Nicht zufällig wird der Maltheser bei seiner entscheidenden Unterweisung als ein „es" (3, 129), gleichsam als „innere Stimme" (3, 130) Bertholds eingeführt, bevor er als Person sichtbar wird: „‚Wohl getroffen in der Tat!' sprach es neben ihm. Berthold blickte auf, der Maltheser sah in sein Blatt hinein [...]" (3, 129). Die Mentoren sind einzig auf Bertholds innere Entwicklung bezogen, sind nicht zuletzt auch Figurationen seiner eigenen, ihm bewußt werdenden Erkenntnisstufen[227]: „Dem Berthold war es so, als habe der Maltheser nur dem, was

226 Bertholds Reise ist insofern nur eine räumliche Umsetzung seiner schon vorher gegebenen inneren Distanz zu seiner Herkunftsfamilie.

227 Das gilt auch für den aufgrund seiner Kunstmaximen kritisch gezeichneten Hackert. Als Berthold sich von ihm abwendet und sich statt dessen an dem Maltheser orientiert, bestätigt Hackert, Berthold habe „nun erst seinen eigentlichen

in seiner Seele gärte und brauste, Worte gegeben" (3, 130). Mit Bertholds künstlerischem Durchbruch haben sie ihre Funktion erfüllt; Hackert verzichtet nun ausdrücklich auf jede Einflußnahme auf den früheren Schüler, und auch Birkner und der Maltheser finden keine Erwähnung mehr.[228] Dieser Durchbruch folgt aber nicht zwangsläufig aus den Unterweisungen des Malthesers: „‚Nur in süßen Träumen war ich glücklich – selig. Da wurde Alles wahr, was der Maltheser gesprochen" (3, 131), ein deutlicher Hinweis, daß man einen Menschen zwar für die höhere Welt sensibilisieren, die künstlerische Schaffenskraft selbst aber nicht anerzogen werden kann.

Die Worte des Malthesers rufen in Bertholds Innerem Bilder hervor, die ihm allerdings nur im Traum aufgehen, ohne daß er sie in die Außenwelt zu überführen, auf die Leinwand zu übertragen vermag (3, 133), bis er eines Tages „die Gestalt eines hochherrlichen Weibes" (3, 133) erblickt, das sich später als die Prinzessin Angiola erweist. Die zufällige Begegnung wird für Berthold zu einem geradezu metaphysisch verstandenen künstlerischen Erweckungserlebnis:

> „Die vollen Sonnenstrahlen fielen in das Engelsgesicht. – Sie schaute mich an mit unbeschreiblichem Blick. – Die heilige Katharina – Nein, mehr als sie – mein Ideal, mein Ideal war es! – Wahnsinnig vor Entzücken stürzte ich nieder, da verschwebte die Gestalt freundlich lächelnd! – Erhört war mein heißestes Gebet! –" […] er fing an zu malen. Wie von göttlicher Kraft beseelt, zauberte er mit der vollen Kraft des Lebens das überirdische Weib, wie es ihm erschienen, hervor (3, 133f.).

Das durchgehend sakrale Vokabular erhöht die Kunst und negiert zugleich den Einfluß der Außenwelt auf die Künstlergenese: „‚Glaubt ihr denn', sprach er, ‚daß solch' ein Wesen wandeln könne hier auf Erden? In einer wunderbaren Vision wurde mir das Höchste erschlossen; es war der Moment der Künstlerweihe'" (3, 124). Indem Berthold die Frau zu einer überirdischen Erscheinung stilisiert, löst er sie von ihrer etwaigen irdischen Identität und integriert sie so – als Projektion seiner inneren Bilder, als sein „‚Ideal'"

Beruf gefunden" (3, 134), obwohl das „‚künstlerische[] System'" des Malthesers nach Hackerts früher geäußerter Meinung „‚den Teufel nichts taugt'" (3, 128).

228 Daß die Vaterfiguren einzig Bertholds künstlerischer Entwicklung dienen, zeigt sich auch daran, daß Birkner Berthold mit „mein Sohn" (3, 126) und der Maltheser ihn wiederholt als „Jüngling" (3, 128, 129, 130) anreden und so auf seine noch nicht erreichte Selbständigkeit verweisen.

(3, 133) – in seine Kunstauffassung. Innerhalb dieses Kunstverständnisses bleibt der Frau nur die Rolle des Objekts, des Mediums des künstlerischen Strebens des Mannes – als solches ist sie für ihn allerdings unverzichtbar. Auffälligerweise findet die Begegnung mit dem Ideal in einer Grotte statt (3, 133): In dieser wird Berthold wie im Mutterleib, in der Sphäre des Weiblichen durch den Anblick einer – vor dem Eingang stehenden – Frau neugeboren. Als er die Grotte verläßt, ist er endlich Künstler, vermag er seine Traumbilder zu gestalten.[229]

Berthold erscheint die soziale Isolation, insbesondere der Verzicht auf die Erfüllung seiner Liebe, der mit dieser starren Trennung von Kunst und Leben notwendig einhergeht, zunächst nicht als Opfer. Erst als er seinem Ideal leibhaftig begegnet, die Welten aufeinandertreffen, stürzt er in einen künstlerischen wie weltanschaulichen Konflikt. Er rettet Angiola während eines Volksaufstandes das Leben und differenziert nun selbst nicht mehr zwischen der tatsächlichen Frau und dem Ideal, dem sie ihre Gestalt geliehen hat: „Es ist die Prinzessin – es ist Berthold's Ideal! [...] er blickte mit starren Augen die Prinzessin an – ja sie war es selbst – die herrliche Himmelsgestalt, die den Götterfunken in seiner Brust entzündet" (3, 135f.). Doch trotz dieser wiederum religiösen Wortwahl und ihres sprechenden Namens wird Angiola, sobald sie erstmals das Wort an Berthold richtet, vom Idealbild zum Menschen, von der Projektionsfläche zum Individuum, dessen eigene Wünsche dem ihm bislang zugewiesenen Objektstatus entgegenstehen. Hatte Berthold Angiola bislang für seine Kunst gleichsam instrumentalisiert, bezieht sie, die ihn wegen seiner scheinbar sie als Person verherrlichenden Bilder liebt, ihn nun auf sich: „‚Ja, du lebst', sprach die Prinzessin – ‚du lebst für mich [...]'" (3, 136). Als seine Ehefrau ist Angiola aber an die Alltagswelt gebunden; als irdische Geliebte ist sie nicht mehr Medium seiner Kunst, die Künstlerliebe wird zu „Erdenlust" (3, 136): „Berthold konnte in der Tat dies Glück kaum fassen, und schwelgte in namenlosen Wonnen, bis lauter und lauter die innere Stimme ihn mahnte, seiner Kunst zu gedenken" (3, 137).

229 Zu dieser Funktionalisierung der Weiblichkeit als Ausgangspunkt männlichen Selbstverständnisses Susanne Asche [1985], S. 56: „Das Ich, sowohl im philosophischen als auch psychoanalytischen Sinne, bildet sich heraus in Konfrontation mit dem Anderen, in Interpersonalität. Diese bedingende Entäußerung, die Ursprungslosigkeit des Ich werden reflektierend aufgenommen in die Identität in Gestalt des Anderen, des Weiblichen, das entweder als Komplement das Ich substanzhaft stützt oder als spiegelnde Fläche Selbsterkenntnis initiiert."