

Die Doppeltgänger (1821)

1. Entstehung und Wirkung

Die Entstehung der Erzählung geht auf das Jahr 1815 zurück. Hoffmann, der zu dieser Zeit an den *Elixieren des Teufels* schrieb, plante zusammen mit Chamisso, Hitzig und Contessa einen Roman *en quatre* (vgl. Hoffmann VI, S. 265), zu dem sie durch den Viererroman *Die Versuche und Hindernisse Karls. Eine deutsche Geschichte aus neuerer Zeit* (1808) ange-regt wurden. Zentraler Bestandteil des Fragment gebliebenen Romans, der unter dem humoristischen Titel *Roman des Freiherrn von Vieren* veröf-fentlicht werden sollte, ist die Geschichte des Malers Georg Haberland, der sich gleich zwei Doppelgängern gegenüber sieht, die – wie er – auf der Suche nach einer idealen Mädchengestalt sind. Das Doppelgänger-motiv geht dabei maßgeblich auf Chamissos *Peter Schlemihls wundersame Ge-schichte* (1813) und Hoffmanns *Die Abenteurer der Sylvester-Nacht* (1815) zurück und wurde in direkter Anlehnung an den Viererroman von Con-tessa zu der Erzählung *Das Bild der Mutter* (1818) und von Hoffmann zu den *Doppeltgängern* (1821) weiterverarbeitet. In den *Serapions-Brüdern* findet sich eine fiktive Aufarbeitung des Gemeinschaftsprojekts mit dem Hinweis, dass einer der Freunde „eine wahnsinnige Hexe mit einem weis-sagenden Raben auftreten“ lasse (Hoffmann IV, S. 127). Da in Chamissos Nachlass Hoffmanns Kapitel (das Fünfte) fehlt, die Figur aber in *Die Dop-peltgänger* auftritt, kann dies als eine direkte Anspielung auf seinen Anteil verstanden werden, den er zur Bearbeitung einer eigenständigen Erzählung von Chamisso zurückbekommen haben muss. Obwohl der genaue Zeit-punkt der Umgestaltung des Kapitels zu den *Doppeltgängern* nicht be-kannt ist, wird vermutet, dass Hoffmann die Erzählung auf Druck des Verlegers Freiherr von Biedenfeld recht kurzfristig – nach Arbeiten an *Der Elementargeist*, *Die Räuber* und *Die Geheimnisse* – Ende Juni, Anfang Juli 1821 erstellt hat. Unter der Jahresangabe 1822 wurde sie im Almanach *Feierstunden* im Herbst 1821 veröffentlicht (vgl. Rogge 1926, S. 326–341; Hoffmann V, Kommentar, S. 1162–1169).

Die Erzählung gilt als eine der weniger gelungenen Hoffmanns und hat eine überwiegend negative bis harsch ablehnende Rezeption erfahren. Unter den Zeitgenossen fand sie kaum Resonanz – nur zwei kurze Erwähnungen im *Literatur-Blatt zum Morgenblatt für gebildete Stände* 1823 und in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* 1825 sind bekannt. In der For-schung begründete das mehrfach wiederholte Urteil Černys, die *Doppelt-*

gänger seien ein „schwacher Abklatsch des ‚Titan‘“ (Černy 1908, S. 13), eine Überbietungsmetaphorik in der Ablehnung der Erzählung. So qualifizieren von Müller und Roehl *Die Doppeltgänger* als „oberflächlich“ (Roehl 1918, S. 20), „zusammengezimmert“ (von Müller 1974, S. 353) und als ein „Mach-werk“ (von Müller 1912, S. 442) ab; Toggenburger nennt die Erzählung „an den Haaren herbeigezogen“ (Toggenburger 1983, S. 183). Diese in der For-schung wiederholt aufgegriffene Negativwertung muss allerdings ein Stück weit korrigiert werden. Bereits Ellinger entdeckt in den *Doppeltgängern* ansatzweise „die alte Kraft der Erzählkunst“ Hoffmanns (Ellinger 1894, S. 165), und vor allem Segebrecht stellt sich gegen die abwertenden Urteile und nennt *Die Doppeltgänger* im Hinblick auf die Figurenkonstellation eine „geradezu meisterhafte Geschichte, in der die Souveränität des Autors selbst thematisch und nur vom Humor als bewältigender Kraft eingeholt wird.“ (Hoffmann 1960ff., IV, S. 884) Weniger emphatisch, aber doch um ein mil-deres Urteil bemüht, ist Steinecke, der gleichwohl auch Verständnis für die kritischen Beurteilungen äußert, insbesondere im Hinblick auf die vielen Klischees, die in der „etwas banalen Erzählung“ verhandelt würden (Hoff-mann V, Kommentar, S. 1170f.). Ähnlich wie Segebrecht hebt er die kunst-volle Erzähltechnik hervor, die im Gegensatz zur Handlung eine Aufwer-tung der Erzählung rechtfertige. Ist dieser Einschätzung grundsätzlich zuzustimmen, so erscheint sie jedoch insofern problematisch, als dass sie in der Erzählung Kombiniertes trennt. Es ist deshalb ratsam, die Handlungselemente nicht von der Erzählkunst zu separieren, sondern sie als Bestand-teile des souveränen Erzählens zu begreifen, mit denen der Erzähler versatz-stückartig und teils parodistisch spielt. Die abschätzige Kritik resultiert nicht zuletzt daraus, dass die Rezensenten die Erzählung ernster nehmen, als diese sich selbst.

2. Aufbau und Erzählstruktur

Der Titel der Erzählung verweist nicht nur auf die beiden Protagonisten Deodatus Schwendy und George Haberland, sondern die Verdoppelung ist als Gestaltungsprinzip konstitutiv für die Erzählung. Die Doppelgänger-konstellationen reichen bis hin zur Kontrastierung der beiden Wirte oder der gegensätzlichen Orte Hohenflüh und Sonsitz und sind der Grund für das komplexe Figurenarrangement, das sich durch die Mehrfachidentitäten vieler Figuren verkompliziert. So verbirgt sich hinter Amadeus Schwendy Graf von Törny, der eigentlich der Vater Georges ist, hinter der Hexe/Zi-geunerin, die sich für die Mutter Georges hält, die verbannte Fürstin und

damit die Mutter von Deodatus und schließlich hinter Graf Hektor von Zelies der Bruder des Fürsten Remigius, Fürst Isidor, in dessen Tochter Natalie sich beide Protagonisten verlieben.

Licht in dieses konfuse Beziehungsgeflecht bringt der Erzähler erst am Ende der Erzählung mithilfe eines souveränen Eingriffs in das spannungsvolle Aufeinandertreffen der Doppelgänger. Weitschweifig beschreibt er die parallele Entwicklung der Beziehung zwischen Fürst Remigius und Prinzessin Angela und derjenigen Graf von Törnys zu Gräfin Pauline, die in der frappierenden Ähnlichkeit der „in derselben Stunde, ja in demselben Augenblick“ (Hoffmann V, S. 805) geborenen Söhne der beiden Paare kulminiert. Grund hierfür ist ausgerechnet eine Asymmetrie in der an die *Wahlverwandtschaften* Goethes erinnernden Viererkonstellation, denn die Fürstin birgt das Geheimnis einer heimlichen Liebe zu Graf von Törnys. Gleichwohl der Erzähler keinen Zweifel daran lässt, dass es zu keinem körperlichen Ehebruch gekommen ist – „Nur der Geist hatte gesündigt, irdische Begierde keinen Teil daran, fest stand die Treue“ (ebd., S. 806) –, wird die Fürstin in ein Grenzschloss verbannt, aus dem sie jedoch mit ihrem Sohn flieht. Was sie nicht weiß, ist, dass die Söhne vertauscht wurden, sie also mit dem Sohn Graf von Törnys – George Haberland – entkommt, dieser jedoch mit dem Thronfolger Deodatus, der mit einem Brandzeichen versehen wird, in die Schweiz flieht.

Die eigentliche Handlung der Erzählung beginnt mit der Rückkehr aller Figuren in das Fürstentum Reitlingen, die vom Erzähler anhand mehrerer Erzählstränge und Perspektivträger unabhängig voneinander eingeführt und im weiteren Verlauf miteinander konfrontiert werden.

Im ersten Kapitel wird das Geschehen überwiegend über Deodatus Schwendy fokalisiert. Es ist das einzige Kapitel der Erzählung, in der das Doppelgängermotiv unheimliche Züge aufweist, da im weiteren Verlauf der Erzählung eine Identifizierung der Protagonisten für den Leser stets möglich ist. Mit dem Auftreten der Hexe/Fürstin Angela und ihrer Weissagung „Die Hoffnung ist der Tod! – Das Leben dunkler Mächte graues Spiel“ (ebd., S. 762) wird zudem die mehrfach wiederholte „leitmotivische These“ (Bär 2005, S. 264) der Erzählung eingeführt (vgl. Hoffmann V, S. 763; 789; 796), deren Funktion darin besteht, den Tod des Fürsten Remigius als Auflösung der Verwirrungen vorwegzunehmen. Mit der vermeintlichen Ermordung Deodatus' am Ende des Kapitels, das als raffiniertes visuelles Arrangement gestaltet ist und noch einmal das Unheimliche unterstreicht, wechselt der Perspektivträger.

Das zweite Kapitel beginnt mit einer direkten Leseransprache, in der der Erzähler das erste Mal die Gründe für die düsteren Umstände am Fürsten-

hof andeutet, um dann das weitere Geschehen über Fürst Remigius zu fokalisieren. Dem bietet sich in seinem Park ein burleskes Schauspiel dar, bei dem die beiden streitenden Wirte vom Erzähler zu Fabelwesen figuriert werden, indem er sie mit den Namen ihrer Wirtschaftshäuser – „goldener Bock“ und „silbernes Lamm“ – identifiziert. Ihre Ironisierung steigert sich zu einem pathetischen Versöhnungsakt, der auffällige Parallelen zur späteren Versöhnung der Doppelgänger aufweist.

Auch im dritten Kapitel wechselt der Perspektivträger. Hier ist es Georges Kunstbruder Berthold, der Zeuge der zentralen Marionettentheaterszene wird, die – ähnlich wie im *Roman des Freiherrn von Vieren* – das Doppelgänger-Thema der Erzählung in Gestalt einer *Commedia dell'arte en miniature* verhandelt (vgl. Eilert 1977, S. 61–65). Besonders die Reaktion Bertholds auf den Höhepunkt der Darbietung, bei der der Kopf des Puppenspielers/Georges als groteske Fratze Teil der Inszenierung ist, macht dies deutlich: „Berthold merkte bald, daß hier nicht der Scherz galt, der ein schaulustiges Volk ergötzen kann, sondern daß der finstre Geist einer Ironie spuckte, die dem mit sich selbst entzweiten Innern entsteigt.“ (Hoffmann V, S. 774) Ein weiterer für die gesamte Erzählung wesentlicher Bestandteil des Kapitels ist die als Binnenerzählung eingelassene Geschichte der Liebe Georges zu Natalie. Ihre Elemente – ein Maler/George, der sich in das von ihm porträtierte Mädchen/Natalie verliebt und dessen Vater/Fürst Isidor die Liebe verhindern will – werden hinsichtlich ihrer Diskursivität von George reflektiert: „Die Geschichte dieser Liebe – sie ist so einfältig, so abgedroschen, daß du sie in jedem abgeschmackten Roman nachlesen kannst.“ (ebd., S. 775) Diese ironische Selbstreflexion ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass sich die Erzählung hier als Ganze parodiert, da sie die Liebesgeschichte in der Rahmenerzählung fortführt und damit die eigene Negativ-Lektüre vorwegnimmt und entkräftet.

Parodistische Züge weist auch das vierte Kapitel auf, das chronologisch an das erste anschließt. Insbesondere die Wichtigtuerei des Ratsherrn und dessen Aktuars wird durch die Ergebnislosigkeit ihrer Untersuchungen unterlaufen und damit ins Komische verzerrt. In dieser Karikatur der Amtsträger spart die Erzählung auch nicht mit Gesellschaftskritik (vgl. Toggenburger 1983, S. 185–187; Hoffmann V, Kommentar, S. 1174). Das fünfte Kapitel steht ganz im Zeichen einer für die Erzählung ungewöhnlichen epischen Beschreibung der Umgebung, die als Variation des Schreibstils auch diesen als Versatzstück erzählerischer Souveränität kenntlich macht. Im folgenden Kapitel lässt Hoffmann seinen Helden Deodatus zum zweiten Mal auf Natalie treffen, die in ihm ihren geliebten George vermutet. Gerade diese Konstellation offenbart das Spezifische der in den

Doppelgängern verhandelten Identitätskrise. Sie wird dadurch ausgelöst, dass seine Liebe von ihr nur insofern entgegnet wird, als dass sie ihn für George hält. „Wie ein tötender Krampf erfaßte den armen Deodatus der Gedanke, daß ja nicht er, daß es jener unbekannte Doppelgänger sei, den Natalie liebt“ (Hoffmann V, S. 797). Um von ihr geliebt zu werden, muss er dessen Identität annehmen, obwohl er gleichzeitig sein Selbst als Deodatus behaupten will. Im Gegensatz zu anderen Erzählungen Hoffmanns ist die Ich-Krise in den *Doppelgängern* somit nicht der Grund für die Doppelgänger-Erscheinung, sondern deren Resultat.

Die im siebten Kapitel durch den Tod des Fürsten Remigius enthüllte Identität der Figuren führt im achten und letzten Kapitel zu einer ins Komische tendierenden Auflösung der Dramaturgie. Natalie, die vom „Doppelbild des Geliebten“ (ebd., S. 810) überfordert ist, verlangt von beiden, der Liebe zu entsagen, was diese in einem pathetischen Versöhnungsakt auch tun. Natalie tritt daraufhin in ein Fräuleinstift ein, die Fürstin lässt sich das Grenzschloss herrichten, Fürst Isidor flieht außer Landes und Deodatus, den das Brandmal eindeutig als Thronfolger identifiziert, wird unter dem Jubel der Bevölkerung und der Obhut seines Ziehvaters Graf von Törny zum neuen Fürsten erkoren. Während somit alle Figuren ihrer eigentlichen Identität zugeführt werden, schließt die Erzählung mit der verweigerten Identität des jungen Törny, der als George Haberland wieder in sein Maler-Ich schlüpft und gemeinsam mit seinem Künstlerfreund Berthold nach Italien reist. Dieser ist es auch, der ihm über den Verlust Natalies hinweghilft: „Sie ist kein irdisches Wesen, sie lebt nicht auf der Erde, aber in dir selbst als hohes reines Ideal deiner Kunst“ (ebd., S. 813). Als Schlusspunkt der Erzählung steht damit die bei Hoffmann häufig eingesetzte Wende zur Kunst, die es George erlaubt, seine selbstgewählte Künstler-Identität als Erfüllung der Liebe zu begreifen.

3. Deutungsansätze

Obwohl *Die Doppelgänger* von der Hoffmann-Forschung lange Zeit wenig beachtet wurden und auch in neueren motivgeschichtlichen Untersuchungen zum Doppelgängermotiv eher beiläufig thematisiert werden (Webber 1996, S. 167; Forderer 1999, S. 22–24; Bär 2005, S. 264–266), lassen sich grob drei verschiedene Deutungsansätze der Erzählung unterscheiden. McGlathery interpretiert sie als „story about young men in love“ (McGlathery 1985, S. 162f.) und führt die Verwicklungen auf letztlich sexuelle Motivationen zurück. Er überträgt das unbewusste Begehren Fürstin An-

gelas auf die Passionen Georges und Deodatus' Natalie gegenüber und parallelisiert so die beiden Dreieckskonstellationen der Erzählung. Aus dieser Perspektive werden beide Protagonisten zu „suitsors“ (zu deutsch: Stelzböcken) und Georges Wendung zur Kunst am Ende der Erzählung reduziert sich zu einer Sublimierung letztlich unerfüllter sexueller Begehren, gleichwohl er als „lucky odd man out“ und damit „Hoffmann's typical *amoroso*“ (ebd., S. 165) als einziger den Konsequenzen der Intrigen entfliehen kann.

Ein zweiter, weit verbreiteter Deutungsansatz hebt die in der Erzählung verhandelte Identitätsproblematik hervor. Die bei Kuttner erstmals vorgenommene Lesart (vgl. Kuttner 1936) sieht als abstraktes Thema der Erzählung das durch die Doppelgängerkonstellation in die Krise geratene Ich, das in der Forschung um den Problemkomplex der „Selbstverwirklichung“ (Segebrecht 1967, S. 158) und der „Selbsterkenntnis“ (Hoffmann V, Kommentar, S. 1176) erweitert wurde. Die äußerlich motivierte Krisensituation in der Konfrontation mit dem Doppelgänger, bei der die Protagonisten Natalie als Ziel ihrer Selbstverwirklichung entsagen, hat für beide unterschiedliche Konsequenzen. Während Deodatus die Selbstverwirklichung verweigert wird, kann George die Krise am Ende durch die Wahl seiner Künstleridentität bewältigen (vgl. Bär 2005, S. 266). In einer Metaperspektive hebt Steinecke diese Wende zur Kunst auf die Ebene der Erzählung selbst, in der er letztlich einen didaktischen Anspruch ausmacht: Der Leser soll durch Kunst „erzogen werden zur Kunst, als dem Mittel der Selbsterkenntnis“ (Hoffmann V, Kommentar, S. 1177).

Diese Metaperspektive verweist auf einen dritten Deutungsansatz, der in vielen Interpretationen anklingt, den es für eine Gesamtinterpretation aber noch stärker zu konturieren gilt. Es handelt sich hierbei um die souveräne und manipulative Rolle des Erzählers, dessen Dominanz darauf hindeutet, dass die Doppelgängerthematik und die daraus resultierende Komplexität der Handlung in ihrer humoristischen Handhabung für die Demonstration des Erzählens selbst funktionalisiert werden. Unterstützung erhält diese Interpretation von der in der Forschung intensiv aufgearbeiteten Parallele zwischen der Puppenspieler Szene, bei der George auf der fiktiven Ebene seiner Figuren auftritt, und dem Erzählereinschub, der das Aufeinandertreffen der Doppelgänger unterbricht (vgl. Segebrecht 1967, S. 159f.; Drux 1986, S. 70f.). Diese Beobachtung kann auf die gesamte Erzählung übertragen werden: Immer wieder greift der Erzähler in das Geschehen ein, indem er zwischen verschiedenen Handlungssträngen wechselt und die Figuren marionettengleich auf der ‚Bühne‘ der Erzählung spielen lässt. Aus dieser Sicht sind die direkten Leseransprachen (vgl. Hoff-

mann V, S. 764, 767, 782, 785, 786, 793, 795) als Ausdruck der Komplizenschaft mit dem Leser zu verstehen, mit dem er sich zusammen das szenenartige, über verschiedene Figuren perspektivierte Geschehen betrachtet. Aufgrund der vielen parodistischen Elemente, die auf den „humoristischen Abstand des Erzählers“ (Segebrecht 1967, S. 160) schließen lassen, erscheint die Erzählung als Spiel mit verschiedenen Versatzstücken – Elementen des Volksmärchens, der Fabel, des Theaters, der Verwechslungskomödie, des Unheimlichen –, die der Erzähler souverän arrangiert. In Fortführung der ironisierenden Selbstreflexion, die George in Bezug auf die Binnenerzählung vornimmt, kann das Ende – anders als die didaktische Konsequenz bei Steinecke – als Selbstparodie gelesen werden. Denn die Wende zur Kunst, die doch sehr unvermittelt am Schluss erscheint, ist bei Hoffmann ebenso konventionalisiert, wie er es George in Bezug auf den narrativen Konnex von Kunst, Liebe und idealisierter Mädchengestalt hat erkennen lassen.

(Christoph Kleinschmidt)

E.T.A. Hoffmann

Leben – Werk – Wirkung

2., erweiterte Auflage

Herausgegeben von

Detlef Kremer

De Gruyter

Dieser Band ist text- und seitenidentisch
mit der 2010 erschienenen gebundenen Ausgabe.

ISBN 978-3-11-026831-7

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Copyright 2012 by Walter de Gruyter GmbH & Co.KG, Berlin/Boston

Satz: pagina GmbH, Tübingen
Druck: Hubert & Co. GmbH & Co KG, Göttingen
Printed in Germany

www.degruyter.com

Vorbemerkung des Verlages zur 2. Auflage

Im Mai 2009 erschien dieses Handbuch in der ersten Auflage. Das Werk erhielt schon bald nach seiner Veröffentlichung hervorragende Rezensionen und wurde von Hoffmann-Forschern des In- und Auslandes sehr positiv bewertet.

Zu unserem großen Bedauern starb der Herausgeber, Professor Dr. Detlef Kremer, plötzlich und völlig unerwartet kurz nach Erscheinen des Werks am 3. Juni 2009. Er hat den Erfolg seines in vielen Jahren Arbeit gereiften Handbuchs leider nicht mehr erlebt. Sein Tod hat nicht nur alle Mitarbeiter des Verlages betroffen gemacht, die bei der Herausgabe des Werks mit ihm zusammengearbeitet haben, sondern er hat auch eine kaum zu schließende menschliche und fachliche Lücke in der Germanistik gerissen.

Die positive wissenschaftliche Resonanz auf das E.T.A.-Hoffmann-Handbuch schlug sich in einem sehr guten Absatz nieder, so dass der Verlag sich schon bald vor die Entscheidung gestellt sah, eine zweite Auflage zu drucken. Wir legen sie hiermit vor und nutzen die Gelegenheit, dem – ansonsten unveränderten – Band eine Zeittafel und ein Register der Werke E.T.A. Hoffmanns beizugeben. Professor Kremer hatte beides im Vorwort der ersten Auflage zwar angekündigt, doch in der Endphase des groß angelegten Projekts wurde dann versäumt, Zeittafel und Register noch auszuführen.

Möge das wichtige Handbuch, um diese Beigaben erweitert, der Hoffmann-Forschung auch in Zukunft wertvolle Dienste erweisen und die Erinnerung an seinen exzellenten Herausgeber, Professor Dr. Detlef Kremer, lebendig erhalten.

Berlin, im März 2010

Lektorat Sprach- und Literaturwissenschaft
Walter de Gruyter, Berlin/New York

In enzyklopädischer Gliederung unternimmt der vierte Teil den Versuch, zentrale Begriffe im Hinblick auf Narrativik, Motivik, Medialität etc. definitorisch und mit Verweis auf wichtige Stellen in Hoffmanns Erzählungen zu erschließen. Der fünfte Teil ist der Forschung und der literarischen Wirkung Hoffmanns gewidmet. In dem Maße, wie Hoffmann, zögernd noch im 19., vollends dann im 20. Jahrhundert zum Gegenstand der Weltliteratur wird, verstehen sich die Beiträge zur literarischen Wirkung als kursorischer Überblick, der durch zwei exemplarische Fälle ergänzt wird: die intensive Rezeption Hoffmanns in der Prager Neoromantik sowie seine Bedeutung für den Film. Der abschließende Forschungsbericht zeichnet die Grundlinien der literaturwissenschaftlichen Forschung vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart nach. Zeittafel, eine umfangreiche Bibliographie sowie verschiedene Register unterstreichen die Benutzerfreundlichkeit des Bandes.

Zitiert wird nach der maßgeblichen Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlages, Frankfurt am Main 1985ff. Die Zitate aus Hoffmann-Texten werden direkt im laufenden Text unter Angabe der Band- und Seitenzahl in Klammern belegt. Aus Gründen der Lesbarkeit wurde auf Fußnoten verzichtet; Zitate und Verweise lassen sich über Verfasser- und Jahresangabe in der Bibliographie ausfindig machen.

In der Hoffnung, mit einem ebenso informativen wie verständlichen, übersichtlichen wie anregenden Handbuch die unterschiedlichen Forschungsperspektiven zu E.T.A. Hoffmann bündig zusammengefasst zu haben, sei es einer breiten, interessierten Öffentlichkeit übergeben, nicht jedoch ohne Dr. Heiko Hartmann vom de Gruyter Verlag zu danken, der vor einigen Jahren der verdienstvolle Initiator war. Ebenso sei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern in Münster und – allen voran – noch einmal den zahlreichen Beiträgern gedankt, ohne deren vielfältiges Wissen dieses Handbuch nicht möglich gewesen wäre.

Münster, im Januar 2009

Detlef Kremer

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung des Verlags zur 2. Auflage	V
Vorwort	VII
E.T.A. Hoffmann in seiner Zeit	1
I. Hoffmanns Leben	1
1. Jugend, Justizlaufbahn: Königsberg – Berlin (1776–1800)	1
2. Justizdienst, Regierungsrat a.D.: Posen, Płock, Warschau, Berlin (1800–1808)	4
3. Kapellmeister in Bamberg (1808–1813)	6
4. Künstler in Dresden und Leipzig (1813–1814)	10
5. Regierungsrat und Erfolgsautor: Berlin (1814–1822)	11
6. Person, Persönlichkeit	14
II. Bekannte und Zeitgenossen E.T.A. Hoffmanns	18
Literarische und diskursive Voraussetzungen	37
I. Hoffmanns literarische Traditionen	37
II. Frühromantische Theorie der Literatur	47
1. ‚Progressive Universalpoesie‘	47
2. Romantische Ironie	49
3. Fragment	50
4. Heterogenität und Metamorphose	53
5. Selbstreflexion und Imagination	55
III. Romantische Psychologie	58
1. Vorgeschichte	58
2. Frühromantik/Spätromantik	59
3. Mesmerismus/Magnetismus	61
4. Literarische Psychologie der Romantik	62

X	Inhaltsverzeichnis	
IV. Romantische Medizin und Psychiatrie		65
V. Romantische Naturphilosophie		71
VI. Romantische Sprachphilosophie		76
 Das literarische Werk		 81
<i>Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809</i>		81
1. Entstehung und Publikation		81
2. Skizze der Handlung		82
3. Doppelungen und verschobene Identitäten		83
 <i>Fantasiestücke in Callot's Manier (1814/15)</i>		 87
1. Entstehung und Struktur der Sammlung		87
2. Jean Pauls Vorrede: Hogarth vs. Callot		88
3. Die Manier Callots		89
4. Manier oder Stil?		91
5. Die Vorlagen Callots: das Verhältnis von Kunst und Literatur		92
6. Die Alltäglichkeit des Wunderbaren		93
7. Literarische Ekphrasis		94
8. Bürgerlichkeit vs. Künstlertum		96
9. Phantasie, Enthusiasmus und Besonnenheit		98
10. Zusammenfassung		99
 <i>Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza</i>		 101
1. Entstehung		101
2. <i>Berganza</i> – ein autobiographischer Schlüsseltext?		101
3. Eine Erzählung in Callot's Manier		102
4. Hoffmanns Dramaturgie		104
 <i>Der Magnetiseur</i>		 108
1. Entstehung		108
2. Zeitgenössische Rezeption und Beiträge der Forschung		109
3. Struktur der Erzählung		110
4. Mesmerismus		112

Inhaltsverzeichnis	XI
<i>Der goldene Topf</i>	114
1. Schreibszenen zwischen Chemie und Wahnsinn	114
2. Deutungsaspekte	118
3. Metamorphosen von Schreiber und Schriftsteller	121
4. Die <i>figura serpentinata</i> und die Macht der Kalligraphie	124
 <i>Die Abenteuer der Sylvester-Nacht</i>	 131
1. Entstehung und Einfluss	131
2. Spiegel und gebrochene Identität	132
3. Der leere Spiegel und die verweigerte Identität	135
 <i>Prinzessin Blandina</i>	 137
1. Entstehung und Einflüsse	137
2. Stellung in den <i>Fantasiestücken</i> – Rezeption und Forschung	138
3. Romantische Gozzi-Komödie	140
4. Epigonalität	142
 <i>Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners (1815/16)</i>	 144
1. Entstehung	144
2. Literarische Wirkung und Forschung	147
3. Erzählstruktur und gebrochene Identität	151
4. Labyrinth und Wiederholung	154
5. Bilder/Frauenbilder	156
 <i>Nachtstücke (1816/17)</i>	 161
1. Entstehung und Wirkung	161
2. Begriffshorizont	162
3. Themen, Motive, Strukturen	164
4. Komposition der Sammlung	166
 <i>Der Sandmann</i>	 169
1. Entstehung und Überlieferung	169
2. Aufbau und Inhalt	171
3. Zeitgenössische und wissenschaftliche Rezeption	172
4. Verbrieftes Leid, erkaufte Glück	176
5. Datensalat und Maschinenlogik	180

<i>Ignaz Denner</i>	186
1. Entstehung und Wirkung	186
2. Handlung und Verhandlung	186
3. Wahrscheinlichkeiten	188
<i>Die Jesuiterkirche in G.</i>	190
1. Entstehung, Aufbau und Rezeption der Erzählung	190
2. Die Rahmenerzählung	191
3. Künstlertum und Künstlerliebe	193
<i>Das öde Haus</i>	197
1. Entstehung und Überlieferung	197
2. Aufbau und Inhalt	197
3. Grundzüge der Deutung	198
<i>Das Majorat</i>	203
1. Entstehung und biographische Einflüsse	203
2. Historisch-politischer Kontext	204
3. Erzählaufbau und juristischer Diskurs	206
<i>Seltsame Leiden eines Theater-Direktors (1818)</i>	209
1. Entstehung und Voraussetzungen	209
2. Ein Dialog über das Theater	211
3. Romantische vs. klassizistische Vorstellung vom Theater	212
<i>Klein Zaches genannt Zinnober. Ein Märchen (1819)</i>	215
1. Entstehung	215
2. Eine Skizze der Märchenhandlung	215
3. Struktur und Deutung	218
4. Märchen und Moderne	221
<i>Haimatochare (1819)</i>	225
1. Entstehung und Einflüsse	225
2. Grotesker Forscherdrang und passionierte Liebe	226
<i>Die Marquise de la Pivardiere (Nach Richer's Causes Célèbres)</i> (1820)	231
1. Quellen, Entstehung und Handlungsskizze	231
2. Perspektiven der Analyse	234

<i>Prinzessin Brambilla (1820)</i>	237
1. Entstehung, Publikation, Intermedialität	237
2. Quellen und Stellung im Gesamtwerk	240
3. Rezeption und Forschungsgeschichte	243
4. Paratexte, Genre	245
5. Entzweigung und Identität im „chronischen Dualismus“	248
6. Erzählung	252
7. Die Nadel der romantischen Textur	254
8. Wirkung	255
<i>Die Serapions-Brüder (1819/21)</i>	257
1. Entstehung	257
2. Genre	258
3. Aufbau	259
4. Kohärenz	260
5. Thema	261
6. Stil	262
7. Das serapiontische Prinzip	263
8. Erzähler	265
9. Wirkung	267
<i>Rat Krespel</i>	268
1. Entstehung und Textüberlieferung	268
2. Ansätze der Forschung	269
3. Zum musikalischen Gehalt von <i>Rat Krespel</i>	270
<i>Die Bergwerke zu Falun</i>	276
1. Entstehung, Quellen und Einflüsse	276
2. Das romantische Bergwerk	277
3. Unbehaustheit	280
4. Die imaginäre Ordnung der Unterwelt	283
<i>Nußknacker und Mausekönig</i>	287
1. Entstehung, Gattungsfragen und Rezeption	287
2. Weihnachten bei Familie Stahlbaum	289
3. Initiationsspuk	293

<i>Doge und Dogaresse</i>	298
1. Entstehung, Aufbau und Wirkung	298
2. Bild und Narration	299
3. Vergangenheit, Geschichte und Identität	302
 <i>Meister Martin der Kufner und seine Gesellen</i>	304
1. Entstehung und Quellen	304
2. Grundlinien der Forschung	305
3. Ein biedermeierlicher Bilderbogen	306
 <i>Das fremde Kind</i>	310
1. Entstehung und Bild der Kindheit	310
2. Magister Tinte und das fremde Kind	311
3. Selbstreflexive Züge: ein Märchen des Märchens	313
 <i>Das Fräulein von Scuderi</i>	316
1. Entstehung und Quellen	316
2. Wirkung und Rezeption	318
3. Erzählerische Tiefe	320
4. Wahrheitstechniken	322
5. Künstlertypen	323
 <i>Die Königsbraut</i>	325
1. Entstehung und Quellen	325
2. Wirkung	328
3. Aspekte der Deutung	329
 <i>Die Automate</i>	332
1. Entstehung und Einflüsse	332
2. Automate, Somnambule und die <i>musica mundana</i>	334
 <i>Lebens-Ansichten des Katers Murr</i> (1819/21)	338
1. Entstehung und Publikation	338
2. Einflüsse	338
3. Zeitgenössische Rezeption, literarische Wirkung und ältere Forschung	341
4. Grundzüge der neueren Forschung	343
5. Fragmentarische Form	345
6. Der romantische Text als Umschrift	348
7. Ein Fest im „Lande der Maskenfreiheit“	351

<i>Die Irrungen / Die Geheimnisse</i> (1820/1821)	357
1. Entstehung, Veröffentlichung, Quellen	357
2. Rezeption und Forschung	358
3. Interpretation	360
 <i>Die Doppeltgänger</i> (1821)	364
1. Entstehung und Wirkung	364
2. Aufbau und Erzählstruktur	365
3. Deutungsansätze	368
 <i>Der Elementargeist</i> (1821)	371
1. Entstehung und Quellen	371
2. Wirkung	373
3. Aspekte der Deutung	375
 <i>Meister Floh</i> (1822)	378
1. Entstehung, Quellen, zeitgenössische Aufnahme und Ansätze der Forschung	378
2. Arabeskes Erzählen. Der labyrinthische Handlungsverlauf	381
3. Titelkupfer und Titel	383
4. Satirische Erzählweisen	386
5. Naturphilosophischer Hintergrund und poetische Aufhebung des ‚chronischen Dualismus‘	387
6. Hoffmanns <i>Erklärung zu „Meister Floh“</i>	390
7. Ausblick	392
 <i>Des Veters Eckfenster</i> (1822)	394
1. Entstehung und Einflüsse	394
2. Grundzüge der Forschung	395
3. Fenster als Medien der Imagination und Perspektive	397
4. Formate und Farben	399
5. „Geübte Physiognomik“	402
6. Phantasmagorien eines einsamen Autors	403
 <i>Der Feind</i> (1822)	407
1. Entstehung und Publikation	407
2. Skizze der Handlung	407
3. Künstler und Bürgertum	409

Das Musikalische Werk	413
I. Musikalische Schriften und Rezensionen	413
1. Hoffmanns Arbeiten für die <i>AMZ</i>	413
1.1 Rezensionen der Sinfonien 5 und 6 von Friedrich Witt	414
1.2 Rezension von Beethovens 5. Sinfonie	414
1.3 <i>Der Dichter und der Komponist</i>	415
1.4 <i>Über einen Ausspruch Sacchini's, und über den sogenannten Effekt in der Musik</i>	416
1.5 <i>Alte und neue Kirchenmusik</i>	419
1.6 Rezension der <i>Zwölf Lieder</i> von Wilhelm Friedrich Riem	422
2. Beiträge Hoffmanns zu Berliner Blättern	423
II. E.T.A. Hoffmann als Komponist	425
1. Entstehung und Aufführung der Kompositionen	429
2. ‚Künstlichkeit‘ als Stilmittel	432
3. Symmetrische Strukturen	435
4. <i>Undine</i>	439
5. Musik zum <i>Kreuz an der Ostsee</i> und zur <i>Dirna</i>	440
6. Kirchenmusik	444
7. ‚Musikalische‘ Erzähltechnik	446
8. Rezeption	447
Hoffmanns Briefe und Tagebücher	449
1. Die Briefe	450
2. Herkunft und Überlieferung der Briefe und Forschungsgeschichte ihrer Editionen	452
3. Hoffmanns Adressaten	454
3.1 Die Briefe an Hippel	454
3.2 Briefe an Verleger und Redakteure	459
4. Die Tagebücher	461
4.1 Inhalte und Form der Tagebuchnotizen	462
4.2 Die literarische Struktur der Tagebücher	464
E.T.A. Hoffmann als Jurist: Künstler vs. Konvention, Citoyen vs. Staatsmacht	467
1. Verteidigung der Individualität	467
2. Vom Königsberger Jurastudenten zum Richter am Berliner Kammergericht	468

3. Hoffmann als Strafrichter	472
4. Hoffmann als Richter in der „Immediat-Untersuchungskommission“	473
Systematische Aspekte	481
Arabeske	481
Automaten	484
Doppelgänger	487
Fragment	489
Herausgeberfiktion	491
Ironie / Humor	493
Groteske und Pathos	496
Identität / Ich-Auflösung	499
Identität, verschobene und nicht-identische	501
Identität, verweigerter	503
Kindheit als Trauma	506
Künstler / Außenseiter	508
Magnetismus / Mesmerismus	511
Metamorphose	513
Phantastik	516
Phantastik und Alltäglichkeit	519
Philister und gemeines Leben	525
Poetik des Konjunktivs / Lesersprache	529
Selbstreflexion	535
Serapiontik	537
Text-Bild-Relationen	540
Text-Musik-Relationen	546
Tier-Mensch-Kreuzungen	552
Traum und Rausch	554
Wahnsinn	557
Wiederholung	559
Hoffmanns literarische Rezeption im 19. und in der Neuromantik des frühen 20. Jahrhunderts	563
1. Edgar Allan Poe und Auguste Villiers de l'Isle-Adam	563
2. Hoffmann und die Prager Neuromantik	568
2.1 Gustav Meyrink <i>Der Golem</i> (1915)	570
2.2 Leo Perutz	572

3. Der Maler und Illustrator Hugo Steiner-Prag	574
4. Philologische Neuromantik: Carl Georg von Maassen	577
E.T.A. Hoffmanns Wirkung im Film und in der Literatur nach 1945	581
1. Hoffmanns Wirkung in der Literatur nach 1945	581
2. E.T.A. Hoffmann und der Film	584
Grundzüge der Hoffmann-Forschung	593
1. Das 19. Jahrhundert	593
2. Von der deutschen Reichsgründung bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs	596
3. 1945–1980	602
4. Die Gegenwart der Hoffmann-Forschung seit etwa 1980	608
Literaturverzeichnis	617
1. Hoffmann-Ausgaben	617
2. Bibliographien	617
3. Quellen	618
Zeittafel	657
Personenregister	659
Register der Werke E.T.A. Hoffmanns	669