

*Offene Dialoge.*  
*Narrative in Literatur, Kultur und Geschichte*

**E.T.A. Hoffmanns Erzähleingänge**

Hartmut Steinecke

Institute of German and Comparative Literature  
University of Paderborn  
Warburger Str. 100,  
D-33098 Paderborn  
h.steinecke@uni-paderborn.de

**Abstract**

The following article presents a close reading of the beginning passages in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*, *Meister Floh* and *Kater Murr* with a special focus on the narrative role, structure and significance of the openings of fiction writing. In this context, the paper also highlights the function of paratextuality in Hoffmanns texts.

*Keywords:* narration, beginning of epics, paratexts

„Es war einmal“, so beginnt E.T.A. Hoffmanns „Kindermärchen“ *Das fremde Kind* (1817), „ein Edelmann der hieß Herr Thaddäus von Brakel und wohnte in dem kleinen Dörfchen Brakelheim, das er von seinem verstorbenen Vater dem alten Herrn von Brakel geerbt hatte, und das mithin sein Eigentum war.“<sup>1</sup> Das ist ein recht konventioneller, ja langweiliger Eingang. Vom Anfang des gerade erst durch die „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm in Mode gekommenen Märchentypus unterscheidet er sich zunächst nur durch die Nennung eines individuellen Namens.

„Es war einmal“, so beginnt auch E.T.A. Hoffmanns Märchen *Meister Floh* (1822), aber die Fortsetzung des Eingangssatzes desavouiert diese geliebte Märchenformel in extremer Weise: „– welcher Autor darf es jetzt wohl noch wagen, sein Geschichtlein also zu beginnen. – Veraltet! – Lang-

---

<sup>1</sup> Die Stellen aus Werken E.T.A. Hoffmanns werden zitiert nach der Ausgabe: Steinecke, Hartmut & Segebrecht, Wulf (Hg.): *Hoffmann, E.T.A.: Sämtliche Werke*. 6 Bde. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985-2004, (Zitiert: SW 1-6). Zitat SW 4, 570.

weilig! – so ruft der geneigte oder vielmehr ungeneigte Leser, der nach des alten Dichters weisen Rat gleich *medias in res* versetzt sein will”.<sup>2</sup>

Bevor ich diesen provokanten Eingang näher betrachte, füge ich einige kurze Bemerkungen zu der Frage ein, warum der Erzähleingang für einen Schriftsteller eine besondere Bedeutung besitzt. Hier, im ersten Satz, überschreitet er die Schwelle von der Wirklichkeit zur Fiktion. Damit fällt er, ob nun bewusst oder unbewusst, eine Reihe von wichtigen Entscheidungen. Er wählt aus der Fülle der möglichen Themen, die er behandeln könnte, einen ganz bestimmten Ausschnitt aus. Damit beginnt sich die besondere Eigenart gerade dieses Werkes, das Regelsystem des Textes, auszubilden. Der Erzähleingang gibt oft erste Hinweise auf dessen Inhalt, die stilistische und sprachliche Ebene, nicht selten auch bereits auf das Verhältnis des Autors zum Leser. Zu seinen wichtigsten Funktionen gehört es, den Leser zur Fortsetzung der Lektüre anzuregen.<sup>3</sup>

Dass das Problem des „richtigen“ Anfangens alt ist, betont Hoffmann selbst mit dem Hinweis auf „des alten Dichters“ Rat – die im frühen 19. Jahrhundert allbekannte Poetik des Horaz und dessen noch heute fast sprichwörtliche Empfehlung, eine Dichtung nicht „ab ovo“ zu beginnen, also mit Vorgeschieden oder Einleitungen, sondern „*medias in res*“ zu gehen, gleich zur Sache zu kommen. Diese für das Epos aufgestellten Ratschläge werden für den Roman und die Erzählung übernommen. Im 17. und 18. Jahrhundert widmen die meisten Schriftsteller dem Problem des Anfangs nur begrenzte Aufmerksamkeit. Die Prosatexte weisen nur eine geringe Variationsbreite bei den Eingängen auf. Seit Ende des 18. Jahrhunderts wächst die Experimentierfreude. Insbesondere Jean Paul bricht aus den Routinen aus; er befasste sich auch theoretisch, in seiner *Vorschule der Ästhetik*, mit der Kunst des Anfangs, allerdings fokussiert auf einen größeren Textbereich, das erste Kapitel.

E.T.A. Hoffmann ist der erste deutschsprachige Schriftsteller von Rang, der sich intensiver mit dem Erzähleingang befasst, die unterschiedlichsten Eingänge erprobt, über die verschiedenen Möglichkeiten reflektiert. Bereits in seinen frühen Texten versucht er, Spannung und Aufmerksamkeit zu erwecken, etwa durch die Nennung eines Personalpronomens, dessen Bezugsperson noch unbekannt ist: „Wo ist er her? – Niemand weiß es!“ (*Kreiseriana*); „Sie sind alle fortgegangen“ (*Johannes Kreiser's, des Kapell-*

<sup>2</sup> SW 6, 303.

<sup>3</sup> Zum Erzähleingang, vor allem zum Romananfang, gibt es eine nicht sehr umfangreiche Spezialliteratur, die fast ausschließlich Einzelfälle behandelt. Das Interesse der Literaturwissenschaft beginnt in den 1960er Jahren: Klotz, Volker (Hg.): *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*. Berlin: Literarisches Colloquium, 1965. Es ist ausgeprägter in der anglistischen als in der deutschen Literaturwissenschaft; hervorzuheben sind: Nuttall, Anthony D.: *Openings. Narrative Beginnings from the Epic to the Novel*. Oxford: Clarendon, 1992; sowie Richardson, Brian (Hg.): *Narrative Beginnings. Theories and Practices*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008.

*meisters musikalische Leiden*); oder durch eine aufregende, Spannung ankündigende kleine Szene: „Ein durchdringendes Läuten, der gellende Ruf: Das Theater fängt an! weckte mich aus dem sanften Schlaf, in den ich versunken war; Bässe brummen durcheinander – ein Paukenschlag – Trompetenstöße – ein klares A, von der Hoboe ausgehalten – Violinen stimmen ein: ich reibe mir die Augen.“ (*Don Juan*); „Der Feind war vor den Toren, das Geschütz donnerte rings umher, und feuersprühende Granaten durchschnitten zischend die Luft“ (*Der Dichter und der Komponist*).<sup>4</sup>

Schließlich: der erste umfangreiche Text, *Der goldene Topf* (1814), der das im Untertitel angekündigte „Märchen aus der neuen Zeit“ bereits im ersten Satz genau in Zeit und Ort verankert und in Kleistischer Gedrängtheit einen ersten Einblick in das Wesen des Helden Anselmus bietet: „Am Himmelfahrtstage Nachmittags um drei Uhr rannte ein junger Mensch in Dresden durchs schwarze Tor und gerade zu in einen Korb mit Äpfeln und Kuchen hinein, die ein altes häßliches Weib feil bot, so, daß alles, was der Quetschung glücklich entgangen, hinausgeschleudert wurde, und die Straßenjungen sich lustig in die Beute teilten, die ihnen der hastige Herr zugeworfen“.<sup>5</sup>

Nachdem Hoffmann in seinen ersten Texten einige Erzähleingänge formuliert und damit gleichsam das Problem des Anfangens in verschiedenster Weise zu lösen versucht hatte, behandelte er es 1815 erstmals als eine Herausforderung: Er fügte dem Anfang eine Reflexion darüber bei, und das nicht in Form eines theoretischen Einschubs, sondern als Teil des Textes selbst, als Spiel mit dem Erzählelement „Anfang“.

Drei Beispiele sollen näher betrachtet werden, die dieses Spiel in besonderer Virtuosität zeigen: das Nachtstück *Der Sandmann*, das Märchen *Meister Floh* und der Roman *Kater Murr*.

Im *Sandmann* entfaltet der Ich-Erzähler ausführlich seine großen Schwierigkeiten, zu erzählen, was sich mit seinem „armen Freunde, dem jungen Studenten Nathanael, zugetragen“.<sup>6</sup> Er versucht vergebens, „Worte zu finden, um nur anzufangen“. In einem der von Hoffmann virtuos beherrschten Erzählertricks versetzt der Erzähler den Leser in seine eigene Lage, so dass es dessen Problem wird, den richtigen Anfang zu finden: „Aber es war dir, als müßtest du nun gleich im ersten Wort Alles Wunderbare, Herrliche, Entsetzliche, Lustige, Grauenhafte, das sich zugetragen, recht zusammengreifen, so daß es, wie ein elektrischer Schlag, alle treffe.“ Nach einer weiteren Ausmalung dieser Situation wechselt der Erzähler wiederum die Rolle, spricht abermals den Leser an und berichtet nun, als wei-

---

<sup>4</sup> SW 2/1, 32; SW 2/1, 34; SW 2/1, 83; SW 1, 752.

<sup>5</sup> SW 2/1, 229.

<sup>6</sup> SW 3, 25; die folgenden Zitate 25-27.

teres Problem, dessen Ansprüche an einen interessanten Erzähleingang: „Das Wunderbare, Seltsame“ von „Nathanaels verhängnisvollem Leben“

erfüllte meine ganze Seele, aber eben deshalb und weil ich dich, o mein Leser! gleich geneigt machen mußte, Wunderliches zu ertragen, welches nichts geringes ist, quälte ich mich ab, Nathanaels Geschichte, bedeutend – originell, ergreifend anzufangen: „Es war einmal“ – der schönste Anfang jeder Erzählung, zu nüchtern! – „In der kleinen Provinzial-Stadt S. lebte“ – etwas besser, wenigstens ausholend zum Klimax. – Oder gleich *medias in res*: „Scher Er sich zum Teufel, rief, Wut und Entsetzen im wilden Blick, der Student Nathanael, als der Wetterglashändler Giuseppe Coppola“ – Das hatte ich in der Tat schon aufgeschrieben, als ich in dem wilden Blick des Studenten Nathanael etwas possierliches zu verspüren glaubte; die Geschichte ist aber gar nicht spaßhaft. Mir kam keine Rede in den Sinn, die nur im mindesten etwas von dem Farbenglanz des innern Bildes abzuspiegeln schien. Ich beschloß gar nicht anzufangen.

Das ist nun allerdings eine kecke Behauptung. Denn dieses Bekenntnis steht auf Seite 34 des Erstdrucks (von 82 Seiten), also nachdem wir bereits mehr als ein Drittel gelesen haben.

Die ausführliche Einmischung des Erzählers, seine Erklärungen und Rechtfertigungen gegenüber dem „geneigten Leser“ zeigt sein Spiel mit ihm; für die Geschichte selbst bedeutet sie einen Illusionsbruch, aber auch eine kunstvolle Verzögerung, denn wenn der Leser wirklich geneigt, vom Erzählten gepackt ist, will er natürlich rasch den Faden der Handlung weitergeführt sehen.

Was setzt der Erzähler an den Anfang? „Nimm, geneigter Leser! die drei Briefe, welche Freund Lothar mir gütigst mitteilte, für den Umriß des Gebildes, in das ich nun erzählend immer mehr und mehr Farbe hineinzutragen mich bemühen werde.“ Einerseits hat der Erzähler also recht: Er selbst fängt nicht an, sondern Nathanael mit dem Brief, den er an Lothar schreibt. Andererseits heißt der Verfasser des Textes Hoffmann, auch wenn er den ersten Satz nicht der Erzählinstanz Ich-Figur, sondern der Erzähl-Figur Nathanael zuschreibt.

Mit der Briefform schafft sich Hoffmann den Freiraum, ohne Erklärung von Namen und Situationen *medias in res* zu gehen. Das Nachtstück beginnt, nach der Überschrift „Nathanael an Lothar“: „Gewiß seid Ihr alle voll Unruhe, daß ich so lange – lange nicht geschrieben.“ Die spannungserzeugende „Unruhe“ wird in den folgenden Sätzen konkretisiert: Es ist die Rede von „der zerrissenen Stimmung des Geistes“, von dunklen „Ahnungen eines gräßlichen mir drohenden Geschicks“ usw.

Und nun erlaubt sich Hoffmann eine ironische Volte, die das später so ausführlich diskutierte Thema des Anfangs ein erstes Mal einführt, als Problem des Briefschreibers Nathanael. Hoffmann versetzt ihn in die gleiche Situation wie später den Ich-Erzähler: Wie soll er anfangen, dem Freund seine Geschichte zu erzählen, konkret: das Entsetzliche zu beschreiben? „Ach, mein herzliebster Lothar! wie fange ich es denn an, Dich nur

einigermaßen empfinden zu lassen, daß das, was mir vor einigen Tagen geschah, denn wirklich mein Leben so feindlich zerstören konnte!“<sup>7</sup>

Der erzählerische Trick, auf diese Weise „gar nicht anzufangen“, lebt vom Überraschungseffekt, er lässt sich daher für einen Virtuosen des Beginnens nicht wiederholen.

Eine andere Möglichkeit, gar nicht anzufangen – oder genauer: den Anfang zu verschleiern –, schafft sich Hoffmann durch Gesprächsrahmungen, aus denen heraus eine Geschichte entwickelt wird, in die der Zuhörer/ Leser hineingezogen wird, ohne dass er bemerkt, dass sie angefangen hat. In dem Werk *Die Serapions-Brüder* lässt Hoffmann einige Freunde Geschichten vorlesen oder erzählen. Während die vorgelesenen Texte durch einen Titel angekündigt werden, wird in den erzählten der Anfang in der angedeuteten Weise oft verwischt. Spätere Herausgeber haben im Inhaltsverzeichnis Überschriften (immerhin in Klammern als eigene Zutat gekennzeichnet) hinzugefügt; so haben sich in der Literaturwissenschaft einige Titel gehalten, die so gebraucht werden, als stammten sie von Hoffmann; am bekanntesten: *Rat Krespel*, wo, mit welchem Satz diese Erzählungen beginnen, ist bereits eine Frage der Interpretation.

Eine weitere Möglichkeit, den Anfang zu verdecken, wandte Hoffmann, wie eingangs zitiert, in dem Märchen *Meister Floh* an: Er setzt den Anfang („Es war einmal“), bricht den Satz jedoch ab und widerruft die Formulierung. Er lässt den Ich-Erzähler begründen, warum der heutige Leser den Märcheneingang zu umständlich, ja langweilig findet: Es werde dem Leser

dabei zu Mute, als nehme irgend ein weitschweifiger Schwätzer von Gast, der eben eingetreten, breiten Platz und räuspre sich aus, um seinen endlosen Sermon zu beginnen und er klappt unwillig das Buch zu, das er kaum aufgeschlagen. Gegenwärtiger Herausgeber des wunderbaren Märchens von Meister Floh, meint nun zwar, daß jener Anfang sehr gut und eigentlich der beste jeder Geschichte sei, weshalb auch die vortrefflichsten Märchenerzähler, als da sind, Ammen, alte Weiber u.a. sich desselben jederzeit bedient haben, da aber jeder Autor vorzugsweise schreibt, um gelesen zu werden, so will er (besagter Herausgeber nämlich) dem günstigen Leser durchaus nicht die Lust benehmen, wirklich sein Leser zu sei. Er sagt demselben daher gleich ohne alle weitere Umschweife, daß demselben Peregrinus Tyß, von dessen seltsamen Schicksalen diese Geschichte handeln wird, an keinem Weihnachtsabende das Herz so geklopft hatte vor banger freudiger Erwartung, als gerade an demjenigen, mit welchem die Erzählung seiner Abenteuer beginnt.<sup>8</sup>

In dieser Passage nennt sich der Erzähler „Herausgeber“ des Märchens, nimmt dann die Rechte eines „Autors“ in Anspruch, um schließlich wieder zum Herausgeber zurückzukehren. Die wie auch immer firmierende Erzählinstanz beugt sich dem Willen des Lesers (den er so deutlich lenkt und bevormundet), mit dem Argument, dass dieser eine große Macht über ihn

---

<sup>7</sup> SW 3, 11.

<sup>8</sup> SW 6, 303f.

habe: Er kann die Lektüre fortsetzen oder verweigern. Bei aller Ironie der Szene: das Argument gilt auch für den Autor Hoffmann.

Werfen wir noch einen Blick auf den Satz, mit dem – nach dem expliziten Hinweis des Erzählers – die Erzählung der Abenteuer von Peregrinus „beginnt“: „Peregrinus befand sich in einer dunklen Kammer, die neben dem Prunkzimmer belegen, wo ihm der heilige Christ einbeschert zu werden pflegte.“<sup>9</sup> Das ist ein durchaus passabler Eingang, der zugleich eine intertextuelle Anspielung auf ein früheres berühmtes Weihnachtsmärchen Hoffmanns enthält: *Nußknacker und Mausekönig*. Dieses beginnt, nach der Zwischenüberschrift „Der Weihnachtsabend“, mit dem Satz: „Am vier und zwanzigsten Dezember durften die Kinder des Medizinalrats Stahlbaum den ganzen Tag über durchaus nicht in die Mittelstube hinein, viel weniger in das daran stoßende Prunkzimmer.“<sup>10</sup> Der Erzähler führt eine ganz ähnliche Situation vor: Heiligabend, die bevorstehende Bescherung, die erwartungsvollen Kinder vor dem verschlossenen „Prunkzimmer“. Die betonte Rückbeziehung lockt den Leser jedoch auf eine falsche Fährte. Während die Kinder Stahlbaum 7 Jahre und etwas älter sind, ist Peregrinus 36 Jahre alt – das erfährt der Leser allerdings erst nach einigen Seiten idyllischer Kinderbescherung. Die Begründung für dieses seltsame Verhalten führt tief in die Problematik der Person und ihrer Geschichte.

Wenn der Beginn der Erzählung von Peregrinus im zweiten Absatz mit einem durchaus spannenden Eingang beginnt – warum dann die lange Eingangspassage über den besten Erzählbeginn, die zwar unterhaltsam und komisch ist, aber mit dem Ablauf der Peregrinus-Geschichte nichts zu tun hat? Auch hier gilt jedoch: der Anfang setzt den Charakter und die Schreibart des Textes. Im Mittelpunkt steht der Erzähler in verschiedenen Rollen, der virtuose Umgang mit Erzählelementen, das Spiel mit dem Leser.

Fragt man abermals: wo beginnt *Meister Floh*? so kann man noch einen Schritt weiter zurückgehen – zu den Elementen, die nicht zum Erzähltext im engeren Sinn gehören, aber doch Teil des Werkes sind: die von Gérard Genette so genannten Paratexte. Es sind zunächst einmal Titelbild, Titel, Untertitel, Autor, Verlag, Verlagsort, Druckdatum; sodann, wichtiger, Zugaben vor dem ersten Satz. Bei *Meister Floh* sind dies nur die Bezeichnung „Erstes Abenteuer“ sowie die Zwischenüberschrift „Einleitung“, etwas erratisch, weil sie im Anfangskapitel die einzige bleibt. Ist es ein Hinweis darauf, dass vor der eigentlichen Handlung eine Art poetologischer Einleitung steht? Wichtiger: Es folgen, kleiner gedruckt, einige einleitende Stichwörter und Sätze: „Worin der geneigte Leser so viel aus dem Leben des Herrn Peregrinus Tyß erfährt, als ihm zu wissen nötig. – Die Weihnachtsbescherung bei dem Buchbinder Lämmerhirt in der Kalbächer Gasse und

---

<sup>9</sup> SW 6, 304.

<sup>10</sup> SW 4, 241.

Beginn des ersten Abenteuers. Die beiden Alinen". Man könnte die Vorsätze Inhaltsangaben nennen, aber ihr Charakter ist meistens ein etwas anderer. Der erste Satz verkündet unverblümt die absolute Macht des Erzählers über den Leser: Er will ihm nur das mitteilen, was dieser wissen muss. Was und wieviel das ist, entscheidet der Autor/Herausgeber. Wenn dieser im ersten Absatz mit Demutsgesten gegenüber dem Leser auftritt, sich gar dessen Wunsch nach einem Eingang *medias in res* beugt, so ist es für den realen Leser nicht mehr möglich zu entscheiden, wo Täuschung und Irreführung beginnen und enden. Das jedoch ist ein Grundzug des „Märchens“.

Das dritte Beispiel, die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1820-1822)<sup>11</sup> Sie beginnen mit der Kapitelüberschrift „Erster Abschnitt“, der Inhaltszeile „Gefühle des Daseins, die Monate der Jugend“ und dem Satz: „Es ist doch etwas schönes, herrliches, erhabenes um das Leben“.<sup>12</sup> Allerdings: So beginnt zwar die Autobiographie des Katers, nicht jedoch der Roman E.T.A. Hoffmanns. Dieser treibt hier das Spiel mit Paratexten noch wesentlich weiter: jedes der bei *Meister Floh* aufgezählten Elemente ist von Bedeutung. Das Titelbild, von Hoffmann selbst gezeichnet, zeigt den Kater, die Hauptperson. Der Titel lautet vollständig *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. Beim Titelblatt sind auch graphische Anordnung und Gestaltung wichtig. In der deutlich größten Type, damit aus dem Gesamttitel herauspringend, ist „Katers Murr“ gedruckt, als zweitgrößtes Wort das erste „Lebens-Ansichten“; der restliche Titel erscheint wesentlich kleiner. Damit werden die durch das Titelbild betonten Verhältnisse nachdrücklich bestätigt. Das nächste Titelement lautet „Herausgegeben von E.T.A. Hoffmann“. Dieses Element scheint zunächst eindeutig zu sein. Und das gilt auch für den Rest der Titelei: „Erster Band. Berlin, 1820 bei Ferdinand Dümmler“. Diese Angabe ist nachprüfbar: Sie ist bibliographisch korrekt.

Es folgt ein drittes paratextuelles Element, das sich vor den „Anfang“ des „Textes“ schiebt: das „Vorwort des Herausgebers“, datiert „Berlin, im November 1819“ und unterzeichnet mit „E.T.A. Hoffmann“.<sup>13</sup> Dieses Vorwort weist eine Reihe von Realien auf, die den Herausgeber als die bekannte Schriftstellerpersönlichkeit E.T.A. Hoffmann erkennen lassen. Genannt werden die Verfasserschaft zweier Werke, *Nachtstücke* und *das Fräulein Scudery* (der Titel ist zwar etwas ungenau, aber korrekt der Nachweis des

---

<sup>11</sup> Zur Einbettung der Eingangsszenarien in eine Gesamtinterpretation des Romans und in die „humoristische“ Erzählweise Hoffmanns siehe meine Monographie: Steinecke, Hartmut. 2004. *Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk*. Frankfurt/M.: Insel, 2004.

<sup>12</sup> SW 5, 18.

<sup>13</sup> SW 5, 14; die folgenden Zitate 11-14.

Erstdrucks sowie der Hinweis auf zwei Druckfehler in diesen Texten). Zudem erhält der Leser nachprüfbar Realien aus dem Umfeld: der Verleger des Romans, Herr Dümmler; sowie schließlich eine Liste von 14 Druckfehlern, die der unterzeichnende Hoffmann die Leser zu korrigieren bittet. (Die weitaus meisten Herausgeber des Romans – wahrscheinlich alle vor der von mir veranstalteten Edition im Rahmen der Ausgabe des „Deutsche Klassikerverlages“ 1992 – haben in einem Klammersatz oder einer Anmerkung pauschal auf diese Korrekturliste hingewiesen mit der Bemerkung, die verlangten Verbesserungen seien durchgeführt worden. Damit haben diese Herausgeber jedoch einen integralen Teil des Textes entfernt, denn die Liste ist ein Teil – quantitativ der umfangreichste – der nachprüfbar Realien des Vorwortes.)

Neben derartigen Fakten und Realien stehen jedoch auch „Informationen“, die mit der uns vertrauten Realität nichts zu tun haben: Berichtet wird von einem Kater, der ein Manuskript mit seinen Lebensansichten verfasst hat. Ein schreibendes (und redendes) Tier – das ist ein Phänomen, das wir dem Märchen zuordnen. Und ebenso gleicht die Reaktion der Umwelt der von Personen im Märchen. Die Verwunderung darüber ist gering: der Freund, der den „jungen Autor“ empfiehlt, der „Herausgeber“, der nur kurz stutzt („etwas verwunderlich wollt` es ihm nun wohl bedünken“), aber sich durch einen Blick in das Manuskript von der stilistischen Gewandtheit überzeugen lässt; und schließlich der Verleger, „Herr Dümmler“, der zwar sagt, einen Kater als Autor habe er bislang nicht im Programm gehabt, aber einen „Versuch“ sei die Verlagsnahme sicher wert.

Hier stoßen also die beiden Welten von Realität und Märchen/Fantasie noch schroffer aufeinander als in Hoffmanns „Wirklichkeitsmärchen“, weil nicht nur Personen der Gegenwart in das irrealer Geschehen verwickelt werden (wie in *Der goldene Topf*), sondern Gestalten, die Namen real existierender Personen tragen: Hoffmann und Dümmler. Während „Hoffmann“ als fantasievoller Schriftsteller bekannt ist, gerade auch für derartige Grenzüberschreitungen, ist mit „Dümmler“ eine Person einbezogen, deren Beruf Geschäftssinn und Nüchternheit einschließt.

Für die Interpreten des Romans steht zwar seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts außer Frage, dass dieses „Vorwort des Herausgebers“ bereits Teil des Textes ist, aber seine Funktion wurde lange Zeit vor allem darin gesehen, das komplizierte Zustandekommen der Druckfassung des Katermanuskripts zu erklären und zu „entschuldigen“: das „verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe“, nämlich den permanenten Wechsel zwischen der Autobiographie des Katers und der Biographie des Kapellmeisters Kreisler, den die Titelformulierung „nebst“ zunächst noch verschleiert.

Ein „Vorwort des Herausgebers“ ist ein beliebtes paratextuelles Element, gerade wenn der „Herausgeber“ eine Fiktion des Autors ist. Ungewöhnlich ist jedoch, dass der Romanautor Hoffmann auch dem Verfasser der Lebens-



ansichten, dem Kater, eine eigene „Vorrede des Autors“ zuschreibt.<sup>14</sup> Sie ist unterzeichnet mit „Berlin im Mai (18–)“ und „Murr (Etudiant en belles lettres)“. Diese Vorrede ist voller empfindsamer Formulierungen und Bescheidenheitsgesten: „Schüchtern – mit bebender Brust, übergebe ich der Welt einige Blätter des Lebens, des Leidens, der Hoffnung, der Sehnsucht [...].“ Und es benennt recht genau den intendierten Leser: „ihr fühlenden Seelen, ihr rein kindlichen Gemüter, ihr mir verwandten treuen Herzen [...].“ Diese schwülstige Ansammlung empfindsamer Klischees ist für den normalen Romanleser ziemlich unerträglich, und er kann sich wohl nur schwer vorstellen, ein Buch in dieser Tonart weiterzulesen.

Allerdings erwartet den Leser auf der nächsten Seite ein weiteres „Vorwort. Unterdrücktes des Autors“. Es ist unterschrieben mit Ort und Zeit wie das vorige, jedoch „Murr (homme de lettres très renommé)“. Dieses Vorwort hat einen dem ersten in allem entgegengesetzten Ton: „Mit der Sicherheit und Ruhe, die dem wahren Genie angeboren, übergebe ich der Welt meine Biographie, damit sie lerne, wie man sich zum großen Kater bildet, meine Vortrefflichkeit im ganzen Umfange erkenne, mich liebe, schätze, ehre, bewundere, und ein wenig anbete.“ Diese stolze, selbstsichere, ja arrogante Ankündigung zeigt den Schreiber in einem völlig anderen Licht; und das gilt ebenso für sein Verhältnis zu den künftigen Lesern und Kritikern: Murr droht ihnen, wenn sie die Vortrefflichkeit bezweifeln, sollten sie wissen, dass er außer Geist auch „scharfe Krallen“ besitze.

Diesem zweiten (insgesamt dritten) Vorwort folgt ein „N. S.“ (Nachschrift), unterzeichnet „d. H.“ (der Herausgeber). Nun wendet dieser sich abermals an den „günstigen Leser“ mit der Bitte um Entschuldigung für sein Versehen, dass auch dieses Vorwort abgedruckt wurde, und mit der Bitte um Verständnis für den „etwas stolzen Ton“ des Katers mit dem Hinweis, „daß, wenn manche wehmütige Vorrede irgend eines andern empfindsamen Autors in die wahre Sprache der innigen Herzensmeinung übersetzt werden sollte, es nicht viel anders herauskommen würde.“

Auf der nächsten Seite beginnen die „Lebens-Ansichten“ des Katers in der oben angeführten Weise. Was hat der „geneigte Leser“ – der, wie zahlreiche ältere Interpretationen des Romans zeigen, nun schon längst nicht mehr sonderlich geneigt ist, sondern eher verärgert –, bisher erfahren, wenn er sich durch die in der gesamten Literatur (nicht nur der deutschen) wohl ziemlich einmaligen Fülle von Vorreden und anderen paratextuellen Elementen bis zum „ersten Satz“ durchgearbeitet hat?

Er hat einiges über den Kater erfahren: Dieser beherrscht eine breite Skala der Sprache und des Stils, der Töne. Er ist überaus stolz auf seine Errungenschaften im Bereich der Schriftstellerei und der Kultur im Allgemeinen. Sodann der Herausgeber: Er ist etwas naiv und mehr als ein wenig

---

<sup>14</sup> SW 5, 15; die folgenden Zitate 15-17.

zerstreut, seiner Aufgabe nicht so recht gewachsen, als Leser weiß man nicht, inwieweit man seinen Aussagen trauen kann. Schließlich, am wichtigsten: der Autor Hoffmann, der all das so kunstvoll arrangiert hat. Er variiert die Stile und Töne, er schafft die Verwirrung, er entfacht das Spiel der paratextuellen Elemente, er parodiert sie und erweitert damit ihre Funktionen. Aus all dem ergibt sich: die Paratexte sind integrale Teile des Werkes, unerlässlich für sein Verständnis. Mit Begriffen des Komponisten Hoffmann könnte man sagen: Hier wird der Notenschlüssel gesetzt, der den Ton der folgenden Komposition bestimmt.

Innerhalb dieser Komposition werden zwei Erzählstimmen gegeneinander geführt: die des Katers und die des Biographen von Kreisler. Über dessen Werk erfahren wir im Vorwort lediglich, dass es dabei um „die sehr seltsamen Lebensumstände jenes in seiner Art nicht unmerkwürdigen Mannes“ geht.

Zwar wird durch das Geflecht der paratextuellen Elemente der „erste“ Satz nicht nur hinausgeschoben, sondern auch vom Schwergewicht des Übertritts von der Realität in die Fiktion befreit. Nichtsdestoweniger bleibt er textintern von Bedeutung. Noch einmal der Beginn der Lebens-Ansichten mit dem wohlgeformten Satz voller Empfindsamkeit und Pathos: „Es ist doch etwas schönes, herrliches, erhabenes um das Leben.“ Diesem Bekenntnis, das Murrs Einstellung zum Leben und zur Wirklichkeit in nuce enthält, lässt der Kater ein klassisches Zitat folgen, das gleich zu Beginn Zeugnis von seiner Bildung ablegen kann: „O du süße Gewohnheit des Daseins!“ ruft jener niederländische Held in der Tragödie aus.<sup>15</sup> Murr zitiert Goethes Egmont, ohne Autor und Werk selbst zu nennen, denn er schreibt, wie bereits in seiner Vorrede signalisiert, für „verwandte“ Herzen, für Gebildete, die ihre Klassiker ebenso kennen wie er und die stolz sind, wenn sie die Anspielung verstanden haben. Hier ist der Gebrauch, den das Bildungsbürgertums des 19. Jahrhunderts von den „klassischen“ Werken machen wird, bereits durchschaut und satirisch porträtiert. Ein wesentliches Merkmal solchen Gebrauchs ist die Beliebigkeit der Verwendung des Zitats, denn die Worte Egmonts stehen in einem sehr ernsten Zusammenhang (es sind die ersten Worte nach der Erkenntnis, dass er sterben muss), während sie in der Feder des Katers zur Bestätigung von dessen naiver Lebensfreude dienen und daher von ihm noch etwas banalisiert werden. Schon mit diesem Anfang seiner Autobiographie charakterisiert Murr sich, zeigt sich als Bildungsphilister.

Auf dem Titelblatt des Romans haben wir erfahren, dass das Werk auch die „fragmentarische Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern“ enthält, im „Vorwort des Herausgebers“ war beschrieben worden, dass diese Fragmente jeweils durch ein vom Heraus-

---

<sup>15</sup> SW 5, 18.

geber nachträglich eingefügtes „Mak. Bl.“ markiert seien. Das erste Fragment, mithin die ersten Sätze der Biographie, die der Leser kennenlernt, lauten: „— und erinnern Sie sich gnädigster Herr! denn nicht des großen Sturms, der dem Advokaten, als er zur Nachtzeit über den Pontneuf wandelte, den Hut vom Kopfe herunter in die Seine warf? – Ähnliches steht im Rabelais [...].“<sup>16</sup> Die Kreisler-Biographie beginnt mit einem Satzketzen, das Fragment mit einem fragmentarischen Satz (ein extremerer medias-in-res-Eingang ist kaum vorstellbar). Auch hier wird dieser Satz mit einem literarischen Hinweis versehen. Dieser nennt einen Schriftsteller, Rabelais, ist also weniger verschlüsselt als der Murrsche auf Goethe, aber – er führt zunächst in die Irre und erst auf einem kompliziertem Umweg an ein Ziel. Denn die im fragmentarischen Eingangssatz begonnene und im ersten Absatz fortgesetzte Erzählung ist eine freie Wiedergabe (mit einigen wörtlichen Zitaten) des Kapitels „Das Fragment. Paris“ aus Laurence Sternes Roman *Empfindsame Reise durch Frankreich und Italien (A Sentimental Journey through France and Italy, 1768)*. Dieses Fragment gibt den Inhalt eines alten „waste paper“ (in Johann Joachim Bodes Übersetzung „ein Stück Makulatur“) wieder, das durch einen Zufall in die Hände des Helden geraten ist. Von diesem Blatt erfahren wir bei Sterne, dass es in altem Französisch geschrieben sei und aus Rabelais` Zeit stamme, vielleicht von Rabelais selbst. Auf sehr versteckte Weise erhält der Leser hier den Hinweis, dass verschiedene Struktureigentümlichkeiten des Romans – Fragment, Makulaturblatt, Zufall – keineswegs willkürlich gewählt sind, sondern einen illustren literarischen Ahnherrn haben. Dieser Verweis ist zugleich eine Hindeutung auf das zentrale Gestaltungsprinzip des Romans: den Humor.

Auf die Fährte solch komplexen Zitatraffinements gesetzt kann der Leser (und sei es mit Hilfe eines Kommentars) bereits im ersten Satz einen Hinweis auf einen anderen für den Roman prägenden Schriftsteller erkennen: der „Sturm“. Am Ende der Eingangsszene sagt der Sprecher: „Und wenn ich auch nachdem das Schauspiel geendet, meinen Ariel rühmen wie Shakespeares Prospero den seinigen, wenn ich auch sagen müßte, daß er alles trefflich vollführt [...].“<sup>17</sup> Der Sprecher zitiert mithin mit dem Begriff „Sturm“ (der in der Folge nicht weniger als viermal wiederkehrt), Shakespeares Schauspiel *Der Sturm (The Tempest)* – und Shakespeare, der wie kein anderer Schriftsteller für die Welt als Bühne, als Tragödie und Komödie, und insbesondere die Verflechtung der beiden Schauspieltypen steht, wird zum zweiten großen Vorbild des Romanciers Hoffmann.

Einige Zeit bleibt unklar, wer den fragmentarischen Eingangssatz spricht, schließlich erfahren wir, dass dies der Meister Abraham ist und dass er mit dem beschränkten Fürsten Irenäus über ein missglücktes Hoffest

---

<sup>16</sup> SW 5, 23-24.

<sup>17</sup> SW 5, 31.

redet; noch später, dass Abraham sich sozusagen selbst zitiert, denn er berichtet das Gespräch seinem Freund Kreisler. Nimmt man hinzu, dass Abraham seinerseits eine Anekdote Sternes zitiert, die dieser Rabelais zuschreibt, so erkennt man, wie sich die Fiktionsebenen mehrfach überlagern.

Da in Hoffmanns Roman die Autobiographie Murrs und die Biographie Kreislers zusammengehören, wird die Vielfalt des Heterogenen deutlich, die das Werk umspannt. Die hier gegebenen Hinweise können andeuten, wieviel davon bereits in den diversen Anfängen der Werkteile enthalten oder zumindest angedeutet wird, erkennbar allerdings erst bei einer zweiten Lektüre, in der sich rückwirkend einige der Hinweise erkennen lassen. Und auch ein zentrales Merkmal des Kreisler-Anfangs kann man erst am Ende des Romans erkennen: Das letzte Makulaturblatt endet mit der Ankündigung des Hoffestes, dessen turbulenten Verlauf Meister Abraham Kreisler im ersten Makulaturblatt erzählt. Der Anfang ist mithin das Ende und umgekehrt, durch den „Vandalismus“ des Katers und die „Unachtsamkeit“ des Herausgebers erhält die Biographie, die von ihrem Schreiber natürlich linear geplant war, eine kreisartige Struktur, die dem Helden „Kreisler“ adäquat ist. Ebenso entspricht es der inneren Logik der Autobiographie des Katers, die mit der Schilderung seiner Geburt beginnt, mit der Mitteilung seines Todes (in der „Nachschrift des Herausgebers“) zu enden.

Warum beginnt ein Beitrag über Hoffmanns virtuose Erzähleingänge mit einem seiner traditionellsten Anfangssätze? Zum einen: Auch Hoffmanns dritter Gebrauch der Märchenformel sollte erwähnt werden. Er zeigt, dass der Schriftsteller weiß: Nicht bei jedem Text kann er einen originellen Anfang setzen, auch das Spiel mit dem Erzählelement würde, zu oft wiederholt, zur Manier. So setzt er zuweilen einen konventionellen Anfangssatz gleichsam als falsche Fährte. Seinem ersten Kindermärchen *Nußknacker und Mausekönig* hatte die Kritik vorgeworfen, es sei zu ironisch, satirisch, fantastisch, kurz: nicht kindgemäß. So verspricht der „Verfasser“ im Kreis der Serapionsbrüder Besserung und kündigt an, in dem neuen Märchen *Das fremde Kind* „weniger in fantastischem Übermut zu luxurieren, frömmere, kindlicher zu sein“.<sup>18</sup> Wie bei Hoffmann zu erwarten, ist das keineswegs der Fall, durch den braven „kindgemäßen“ Anfang wird die Spannweite zu dem fantastischen Geschehen umso größer. Das kann allerdings erst eine genauere Interpretation des Märchens zeigen.

Dies gilt natürlich für alle Texte: Der Erzähleingang mag noch so brilliant und überraschend sein: Er kann seine Funktion nur erfüllen, wenn die folgende Geschichte hält, was der Anfang verspricht: Artistik, Fantasie, literarische Experimentierfreude. Die Erzählungen und Romane Hoffmanns, denen dies gelingt, finden in jeder Generation neue Leser.

---

<sup>18</sup> SW 4, 569.