

nichts verstanden und muß zu anderen Büchern samt Wissenschaften greifen. Das verwirrend-bunte Theorien-Sammelsurium enthält freilich versteckt Lehren, die manchem bitter schmecken dürften: Theorien unterliegen den Zwängen und Moden des wissenschaftlichen Marktes, verändern sich und wechseln mehr oder minder rasch. Konkurrierende und alternierende Theorien sind Merkmale der akademischen Diskussion und charakterisieren mithin lebendige Geisteswissenschaften. Und schließlich: Eine einzige Theorie taugt keinesfalls für alle Gegenstände, empfohlen sei vielmehr, was der Literaturwissenschaft Jost Hermand schon in den sechziger Jahren für die Textinterpretation propagierte, nämlich ein methoden-synthetisches Vorgehen, das sich in der Praxis am besten bewährt.

Thomas Amos

Andrea Hübener: *Kreisler in Frankreich. E. T. A. Hoffmann und die französischen Romantiker*. Heidelberg (Winter) 2004. 395 S.

Zu der eigentümlichen Wirkungsgeschichte dieses Autors gehört es, daß E. T. A. Hoffmann, darin Heine ähnlich, im Ausland früher, intensiver und anders rezipiert wurde. Sein außerordentlicher Erfolg in Frankreich rührt von einer einmaligen Koinzidenz (die sich glücklicher für die Komparatistik nicht denken lässt): Die im Jahr der Julirevolution 1830 publizierte, 24 Bände umfassende und *Contes fantastiques* betitelte Werkausgabe hat auf die sich eben formierende romantische Bewegung die Strahlkraft eines Fanals. Nachdem zuvor bereits Mme de Staëls Deutschland-Buch und die Werke von Charles Nodier das Interesse am Nachbarland bzw. an einer dem Irrationalen zugewandten Literatur weckten, fällt dem in seiner Heimat als ›Gespenster-Hoffmann‹ verschrieenen, möglicherweise also, wie zu folgern erlaubt sei, ganz un-deutschen Dichter bei den ›Jeunes-France‹ die Rolle des großen Anregers und Impulsgebers zu. »Hoffmann a ouvert la voie, il a indiqué le chemin«, resümiert Marcel Schneider in seinem Standardwerk *La littérature fantastique en France* (1964, 163) und weist Einflüsse noch bei dem regionalistischen Schriftsteller-Duo Erckmann-Chatrian in den *Contes populaires* (1866) nach (»[...] ils ont su continuer l'esprit de Hoffmann en plein positivisme«; 195). Den Grund dieser nachhaltigen Wirkung benennt Schneider klar: »Hoffmann s'est peu servi du merveilleux (fées, magiciens, sortilèges) et bien moins qu'on le croit, des spectres, des vampires, et des loups-garous. Son fantastique est intérieur: il a exploré l'espace du dedans, rêves, délires, hallucinations, terreurs [...] « (155). Die hier zu recht konstatierte Modernität Hoffmanns – nach Schneider eine gleichsam psychologische, auf einem Interesse an den Nachtseiten der menschlichen Psyche basierende Phantastik – vermag indes nicht zu verhindern, daß mit den von Baudelaire besorgten Übersetzungen der (Kurz-)Geschichten Poes ab der Jahrhundertmitte Hoffmanns Einfluß auf die französische Avantgarde zumindest vordergründig schwindet. Offenbachs 1881 uraufgeführte Oper schreibt mit der Gleichsetzung von Person und Werk dann endgültig das längst etablierte und weiterhin zählebige Klischee des *poète maudit* fest. Nichtsdestoweniger bleibt Hoffmann, der zusammen mit Poe und H. P. Lovecraft das gloriose Dreigestirn der grundsätzlich transnationalen Phantastischen Literatur bildet, in Frankreich bis heute ein sehr populärer, quasi-kanonischer und, mehr noch, quasi-französischer Autor.

Die zu besprechende, von der Technischen Universität Berlin angenommene Dissertation geht Hoffmanns Einfluß auf den *Romantisme* nach und bezieht dabei Bildende Kunst und Musik mit ein, was sich bei einem Dichter, der ganz im Sinne der nach einer Synthese der Künste strebenden romantischen Bewegung auch komponierte und zeichnete, geradezu anbietet. Beabsichtigt ist also ein vergleichendes und explizit interdisziplinäres Vorgehen.

Der erste Teil der Arbeit behandelt ausgehend von Musiker- und Malerfiguren das Verhältnis Hoffmanns zu Musik (12–48) und Malerei (48–58); Referenztexte sind: *Ritter Gluck* (1809), die *Kreisleriana* (1814), die *Lebensansichten des Katers Murr* (1815–16) bzw. *Der Artushof* (1815), *Die Jesuitenkirche in B.* (1816/17). Die (unbegründete) Zusammenstellung des Textkorpus scheint freilich willkürlich; übergangen wird die wohl wichtigste *persona* Hoffmanns, Anselmus, der im *Goldnen Topf* (1814) einen initiatorischen Werdegang vom Kopisten zum vorbildhaften Modell des romantischen Künstlers schlechthin durchläuft. Daß die Verf. sich nicht der Novelle *Signor Formica* (1820), einer für Hoffmann typischen Vermischung, ja Um-Schreibung von Wirklichkeit und Fiktion, zuwendet, darin der reale Malerpoet Salvator Rosa (1615–73) auftritt, bleibt bedauerlich, böte sich doch hier die Gelegenheit, der Frage nachzugehen, ob und inwieweit Hoffmann in eine zweifelsohne selbstreferentielle Novelle aus der Malerei entlehnte Prinzipien und Verfahren transponiert. Das Kapitel »Lebende Bilder und die Welt des Theaters« (58–72) kreist um die märchenhafte, laut Untertitel von Callot angeregte Erzählung *Prinzessin Brambilla* (1820). Ein skizzierter Überblick der frühen Rezeptionsgeschichte beendet den einleitenden Teil (vgl. 72–82); die Problematik der Übersetzungen, insbesondere derjenigen von Loève-Weimars, findet keine Erwähnung.

Das Gewicht der Arbeit liegt auf dem nun folgenden zweiten Teil mit seinen drei Kapiteln; hier wählt die Verf. ihr signifikant erscheinende »Künstler« (VII) aus und »setzt sie in Beziehung zum Œuvre E. T. A. Hoffmanns.« (VII) Daß diese Vorgehensweise, eine Digression nach romantischer Art, unpräzise geschieht, erwies sich schon in der Einleitung. »Unter dem künstlerischen Einfluß Hoffmanns beginnt man in Frankreich das Groteske als ein in sich verkehrtes Ausdrucksmittel eines künstlerischen Ideals zu begreifen [...]« (3): Übersieht man noch nachsichtig den grotesken Lapsus in der fehlenden, die Infinitivkonstruktion nicht klärenden Interpunktion sowie den (unbeabsichtigten) Kalauer um das mißverständliche Epitheton »verkehrte«, so ist andererseits unverkennbar, daß die Verf. die Rolle Hoffmanns bei der vorgeblichen Vermittlung des Grotesken insgesamt zu hoch bewertet. Literatur und Bildende Kunst Frankreichs kennen seit der Renaissance natürlich sehr wohl diese ästhetische Kategorie, Hoffmann erinnert um 1830 noch einmal mit allem Nachdruck daran. Hier wäre ein komparatistischer Seitenblick auf die übrigen Autoren der deutschen Romantik ergiebig gewesen, denn da sie das Groteske kaum oder nicht thematisieren, erfahren sie auf französischer Seite keine nennenswerte Rezeption, so Ludwig Tieck, oder wirken erst deutlich zeitverzögert. Novalis beispielsweise, den Maeterlinck Jahrzehnte später, 1895, übersetzt, beeinflusst mit seinen metaphysischen Spekulationen erst den Symbolismus. Weshalb um 1830 in Frankreich eine Vorliebe für das Groteske herrscht, wozu Victor Hugo mit dem Vorwort zu *Cromwell* (1827) das theoretische Manifest und in *Notre-Dame de Paris, 1482* (1831) den erzählpraktisch umgesetzten Überbau liefert, hat einen anderen Grund. Nach Gustav René Hocke setzt mit der Romantik die bis in die 1950er Jahre reichende manieristische Periode ein, und des Grotesken als zentrales Kunstmittel bedient sich der Manierismus bevorzugt (vgl. *Die Welt als Labyrinth*, 1957 u. *Manierismus in der*

Literatur, 1959). Grundsätzlich handelt es sich mithin bei der europäischen und zumal der französischen Romantik um eine dem Grotesken außerordentlich affine Bewegung. Für eine vergleichende Studie wäre es unter anderem lohnend gewesen zu zeigen, wie die französischen Romantiker, stimuliert von Hoffmann, das Groteske in nunmehr dezidiert manieristischem Sinne einsetzen, entwickeln und (über-)steigern. Beispielsweise könnte ein Vergleich der beiden mißgebildeten und deshalb grotesken Gestalten Quasimodo und Klein-Zaches die Problematik sowie das mehr oder minder konsequent durchgehaltene Lob der Devianz darlegen. Notwendig ist demnach statt monokausalem Vergleich die Hinwendung zu einer produktiven Rezeption unter Einbeziehung systematischer Fragestellungen (vgl. Manfred Schmeling: *Vergleichende Literaturwissenschaft*, 1981, 1–24). Spätestens jetzt macht sich bemerkbar, daß die Verf. auf eine Einordnung der französischen Romantik und Hoffmanns in einen größeren literar- wie kulturhistorischen Kontext verzichtet, was bei ihrem interdisziplinären Anspruch unerläßlich sein müßte, und die amimetische und anti-klassische, groteske und phantastische, kurz: manieristische Tradition nicht herausstellt. Auffällt zugleich eine terminologische Nachlässigkeit und, wie man sieht, damit einhergehend eine methodische Unsicherheit: Die für die Untersuchung zentralen Termini »grotesk« und »phantastisch« werden nirgendwo definiert, ebensowenig die Grundlagen moderner Narrativik berücksichtigt. Appliziert man Tzvetan Todorovs brillanten Entwurf zu einer Theorie des Phantastischen (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970) auf Hoffmanns Texte, würde deutlich, daß Hoffmann mit dem Phantastischen und den benachbarten Gattungen des Unheimlichen (»étrange«) und des Wunderbaren (»merveilleux«) fortwährend spielt – und tatsächlich wenige im Todorovschen Sinne phantastische Erzählungen schreibt. Ein anderes Beispiel, um den bisweilen schwankenden analytischen Boden aufzuzeigen: Balzacs Novelle *Le Chef d'œuvre inconnu* taugt nicht dazu, in einem »realistisch-phantastischen Epilog« (vgl. 180–192) herangezogen zu werden, da darin nichts Übernatürliches geschieht und es sich deshalb keineswegs um einen phantastischen Text handelt, sondern um eine unheimliche Erzählung bzw. einen unter hoffmannesken Zierat verborgenen kunsttheoretischen Text.

Wenig überzeugen die Gautier (83–130), Nerval (130–180) und dem frühen Balzac (180–192) gewidmeten Abschnitte (»Dichterische Aneignung von phantastischem Erzähler und »rêveur allemand«; 83–192). (Ob sich Hoffmann, der problematische Mensch, wie ihn Hocke im manieristischen Künstler ausmacht, als »rêveur« begreift und nicht vielmehr ausdrücklich des Spannungsfeldes Realität/Imagination bedarf, muß ohnehin bezweifelt werden.) Insbesondere Gautier, Vertreter der Schwarzen Romantik schlechthin, der bis zu seinem Spätwerk, dem *Capitaine Fracasse* (Buchausgabe 1863) an einem manieristischen Konzept festhält und damit noch Baudelaires gespaltenen, höchst komplexen Schönheitsbegriff wesentlich prägt, widmet sich die Verf. nur kurz. Besprochen werden eingangs zwei Aufsätze, *Hoffmann* (1830) und *Contes d'Hoffmann* (1836), dann die Fragment gebliebene *Histoire du romantisme* mit der Beschreibung der legendären *Hernani*-Schlacht und Erinnerungen an Nerval sowie zwei Artikel zu Delacroix (1865) und Berlioz (1870). Einziger analysierter narrativer Text ist die eher marginale Erzählung *Omphale. Histoire rococo* (1834; vgl. 105–110). Andere Beispiele hätten weitaus lohnendere Ergebnisse gezeitigt, vorzüglich *La morte amoureuse* (1836), ein für Baudelaire und später das Fin de siècle auf ästhetischem Gebiet richtungsweisender Text, der als wichtige intertextuelle und meta-fiktionale Markierung den als *deux ex machina* agierenden Abt Serapion enthält. Auch das zentrale Motiv des weiblichen Vampirs

verweist auf die titel-lose Vampirgeschichte im 4. Band der *Serapionsbrüder*: Gautiers überaus faszinierend gezeichnete ›femme fatale‹ mit dem vielversprechenden Namen Clarimonde kontrastiert heftig mit Hoffmanns schablonenhafter, geradewegs der ›gothic novel‹ entsprungenen Blutsaugerin, und die in Priester und Lebemann aufgespaltene Psyche seines Protagonisten formuliert folgenreich das Dilemma des (post-)romantischen Dichters. Beispielhaft belegt *La morte amoureuse*, wie die französische Romantik Hoffmanns Vorgaben ins Schwarz-Romantische, Manieristische potenziert.

Nicht minder ergiebig das Gedicht *Albertus* (1832), das mit seinen langen beschreibenden Passagen Gautiers unstrittige Affinität zur Malerei demonstriert. Dort findet sich nicht nur ein mit Murr verwandte Kater (»Le matou [...] / Etait le bisaïeul de Murr« (XV, 1f.) und eine Veronique, die ihrerseits auf den *Goldnen Topf* verweist, bereits die Anfangsstrophe schließt mit einer meta-fiktionalen Metalepse: »– Il ne manque vraiment au tableau que le cadre / Avec le clou pour l'accrocher. –« (I, 11) Vor allem die intertextuellen Referenzen, von Gautier weniger als augenzwinkernde Hommage, denn als ironische Brechung und Zweifel an Sujet, Ausführung und, möglicherweise, dem (angezweifelte oder kritisch gesehenen) Vorbild Hoffmann intendiert, könnten zu einem gründlichen Vergleich der beiden Erzähler Hoffmann und Gautier anregen, d.h. zu einer Analyse, die ganz klassisch Handlung, Figuren, Schauplatz usw. untersucht und, darauf gestützt, dann beginnen kann, gattungs- und zeitspezifische Eigenheiten des Phantastischen und Grotesken sowie intermediale Bezüge zur Malerei herauszuarbeiten.

Behandelt anschließend die Verf. eine Auswahl der Kunstkritiken Gautiers (vgl. 111-130), etwa zu den Rubens-Gemälden in der Kathedrale von Antwerpen, kündigt sich an, was das zweite Kapitel am Beispiel Delacroix' durchführen will (vgl. »Le Poète en peinture. Eugène Delacroix«; 193-269), nämlich intermediale Bezüge zwischen Hoffmann und der Bildenden Kunst herstellen. Die emphatische Quintessenz, die Hoffmann einen entscheidenden Einfluß auf die französische Kunstkritik beimißt (»[...] seine dichterische Entdeckung einer hinter dem Kunstwerk verborgenen Welt, die es zu entdecken gilt, stellt eine einmal gewonnene Einsicht in das magische Wesen der Kunst dar, hinter die kein Interpret von Rang wieder zurückfallen kann«; 130), diagnostiziert einen irrationalen Kunstbegriff, der sich, für einen derart satirischen Autor wie Hoffmann es eben auch ist, nicht aufrechterhalten läßt.

Mit den Illustrationen Delacroix' zu drei Erzählungen Hoffmanns (*Ritter Gluck*, *Don Juan* und *Die Jesuitenkirche in G.*; vgl. 195-210) bewegt sich zwar die Untersuchung auf intermedial begründetem Terrain, enttäuscht aber durch mangelnde ikonographische Analyse und fehlende Einordnung in einen größeren kunsthistorischen Kontext. Der Ausgangspunkt, Hoffmanns Texte und sein Kunstverständnis, verschwinden anschließend allzu rasch; was die pathosgesättigten Gemälde *Die Dantebarke* (1822) oder Géricaults *Floß der Medusa* (1819) mit Hoffmann zu tun haben, erschließt sich nicht (vgl. 222ff.), trotz des eiligen Verweises auf Hoffmanns Künstlernovellen und die dort thematisierte Rolle des Künstlers (vgl. 232). Breite Würdigung erfahren die Lithographien zu Goethes *Faust* (vgl. 243-269), die, worauf die Verf. indes nicht eingeht, hauptsächlich exemplarisch vorführen, wie die französischen Romantiker Goethe und den ersten *Faust* romantisieren, indem sie wieder auf formale und inhaltliche Register der Schwarzen Romantik zurückgreifen oder, anders ausgedrückt, die bei Goethe vorhandenen Tendenzen, vor allem das ›Gotische‹, überzeichnen. Die Veränderungen, die Delacroix an Mephisto vornimmt, indem er etwa ihn, den gefallen Engel, auf dem Eingangsblatt höchst programmatisch sogleich zu einer ambivalenten Gestalt stilisiert,

schön und gefährlich, illustrieren vortrefflich die Umwertung ästhetischer und moralischer Richtlinien. In diesem motivgeschichtlichen Zusammenhang wäre Gautiers Erzählung *Deux acteurs pour un rôle* (1841) zu berücksichtigen gewesen, setzt sich doch Gautier dort am Beispiel von Goethes Drama mit der Faszination des Bösen und dessen theatralischer Darstellung auseinander.

Neben anderen, eher unspektakulären Beispielen (u. a. die kaum bekannte Novelle *Euphonia ou la ville musicale* von 1844) verspricht das dritte Kapitel des Hauptteils, »Der chronische Dualismus im Leben eines Komponisten und Schriftstellers. Hector Berlioz (1803–1869)« (271–379), mit den *Huit scènes de Faust* (1828), einer Art Symphonischen Dichtung, nicht nur ein Paradebeispiel romantischer Programmmusik, sondern auch ein überaus originäres Zeugnis für die vollzogene Verschmelzung von Dichtkunst und Musik zu analysieren (vgl. 322–336). Der als »Hoffmanns Erbe« (273) titulierte Berlioz versteht bei seiner Gestaltung des Stoffes jede Szene mit reichem textuellen Beiwerk, Zitate aus *Hamlet* und *Romeo and Juliet* und Goethes *Faust*. Da die Verf. die musikalischen Strukturen des Werkes außer acht läßt und sich der Musik auch nicht mit beschreibender Behelfsterminologie nähert, vermag sie weder das hier für die intermedialen Interferenzen essentielle, mikrostrukturelle Zusammenwirken von Musik und Text, noch die hinter dieser experimentellen, von Goethe vehement abgelehnten Collage stehende Intention aufzudecken.

Angetreten mit dem hohen Anspruch, den fundamentalen Einfluß Hoffmanns auf die Generation der französischen Romantiker nachzuweisen, kann die Untersuchung dem letztlich nicht genügen und weist, woran die Argumentation leidet, teilweise eklatante Schwachstellen auf, nämlich zu flüchtige Textanalyse und ungenügende Aneignung der integrierten Fächer, was interdisziplinäres Arbeiten an sich diskreditiert. Leichter hingegen wiegt der Vorwurf, die Hoffmann-Forschung habe bei weitem noch nicht das Niveau erreicht, das für andere *klassische* Autoren der deutschen Literatur als selbstverständlich gilt, bestätigt sich doch dadurch die Komplexität dieses Werkes und der Rang Hoffmanns, des bedeutendsten Erzählers der klassisch-romantischen Epoche.

Thomas Amos

Sabine Kyora u. Uwe Schwagmeier (Hg.): *Pocahontas revisited. Kulturwissenschaftliche Ansichten eines Motivkomplexes*. Bielefeld (Aisthesis) 2005 (= Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft, Bd. 21). 268 S.

Der vorliegende Sammelband legt sein Augenmerk auf die Kontextualisierung von Arno Schmidts Erzählung *Seelandschaft mit Pocahontas*²⁹ innerhalb des Motivkomplexes Pocahontas, wie die beiden Herausgeber Sabine Kyora und Uwe Schwagmeier im Vorwort ankündigen. Die gelungene Strukturierung des Sammelbandes versucht dieser Aufgabe gerecht zu werden, indem sich die erste Hälfte der insgesamt elf Beiträge mit der Rezeptionsgeschichte der Pocahontas-Figurationen in der deutschen und US-amerikanischen Literatur befasst. Darauf folgen sechs Aufsätze, die die Erzählung Schmidts

29 Schmidt, Arno: *Seelandschaft mit Pocahontas*. BA I/1. Zürich 1987, 391–437.