

literatur für leser:innen

22

45. Jahrgang

1-2

Kunst in E.T.A. Hoffmann –
E.T.A. Hoffmann in der Kunst.
Intermediale Aspekte seines
Werkes und Wirkens

Herausgegeben von Ricarda Schmidt
und Sheila Dickson

Mit Beiträgen von Ricarda Schmidt,
Frederike Middelhoff, Laura Vordermayer,
Christian Quintes, Polly Dickson,
Monika Schmitz-Emans und Sheila Dickson



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Ricarda Schmidt

Einleitung _____ 1

Ricarda Schmidt

Von Callot bis Kolbe. Zur Heterogenität von E.T.A.

Hoffmanns ästhetischen Bezugspunkten in der visuellen Kunst _____ 13

Frederike Middelhoff

Hoffmann und die Kunst (nach) der Natur _____ 25

Laura Vordermayer

Karikatur als Kunstgenre und Darstellungstechnik:

E.T.A. Hoffmanns zeichnerische und literarische Karikaturen _____ 43

Christian Quintes

„Jüngling, aus dir hätte viel werden können“. Künstlerfiguren

und Kunsttheorie in E.T.A. Hoffmanns Werk _____ 61

Polly Dickson

Hoffmann's Signature Doodles _____ 77

Monika Schmitz-Emans

Gezeichnetes Theater, gezeichnete Imaginationen:

Comics und Graphic Novels zu Texten E.T.A. Hoffmanns _____ 93

Sheila Dickson

Stephan Klenner-Otto's E.T.A. Hoffmann Illustrations _____ 113

literatur für leser:innen

herausgegeben von:	ISSN 0343-1657 eISSN 2364-7183 Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi, Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Barbara Thums, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke
Peer Review:	literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber:innen weitergegeben und von allen begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.
Verlag und Anzeigenverwaltung:	Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902
Redaktion der englischsprachigen Beiträge:	Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA wilke@u.washington.edu
Redaktion der deutschsprachigen Beiträge	Dr. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages, Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK i.cornils@leeds.ac.uk
Erscheinungsweise:	3mal jährlich (März/Juli/November)
Bezugsbedingungen:	Jahresabonnement EUR 76,00; Jahresabonnement für Studenten EUR 34,00. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Karikatur als Kunstgenre und Darstellungstechnik: E.T.A. Hoffmanns zeichnerische und literarische Karikaturen

Abstract

August Wilhelm Schlegel beschreibt die Karikatur in seiner *Kunstlehre* (1884) als „Spiel“, in dem sich die „Unbändigkeit der Phantasie [...] Luft macht“.¹ Die zentrale Dynamik der Karikatur besteht in einem Zusammenspiel von Wiedererkennbarkeit und Fiktionalität, das E.T.A. Hoffmann auf vielfältige Weise fruchtbar macht und das sich je nach Medium unterschiedlich gestaltet. In meinem Beitrag untersuche ich sowohl zeichnerische als auch literarische Karikaturen, wobei ich im Besonderen auf die Texte *Das steinerne Herz* (1817) und *Die Brautwahl* (1819) eingehe. In der medienübergreifenden Analyse wird deutlich, welches Potential ein geschärfter Karikaturbegriff auch für die Textinterpretation haben kann.

Keywords: E.T.A. Hoffmann, Karikatur, Intermedialität, Text-Bild-Kombination, Ekphrasen

„Nachmittags den *Candide* gelesen – die Norm eines guten Romans – der philosophische durchgeführte Satz versteckt sich hinter dem Vorhange voll Carrikaturen.“² Die poetologische Bemerkung, die sich in diesen Zeilen aus Hoffmanns Tagebucheintrag vom 7. Januar 1804 verbirgt, lässt einen vorsichtigen Blick auf die Bedeutung der Karikatur als ästhetisches Mittel zu. In der Häufung bilden Karikaturen eine zeichenhafte Oberfläche, hinter der das Bezeichnete, die philosophische Aussage, nicht unmittelbar sichtbar ist; dennoch steht ihr Vorhandensein außer Frage, und so suggeriert die Metapher, dass dieser „philosophische [...] Satz“ zwar versteckt, aber nicht unauffindbar ist. Die Konzeption von Karikaturen als ‚verbergendes‘ Mittel der Darstellung einer philosophischen Aussage ist von einem inneren Widerspruch geprägt, der als Ausgangspunkt für die in diesem Beitrag entwickelten Überlegungen zur Karikatur bei E.T.A. Hoffmann dient.

Einen Versuch, Hoffmanns Karikaturen in Bild und Erzähltext zu untersuchen, unternimmt bereits Hyun-Sook Lee in ihrer Monografie zur *Bedeutung von Zeichnen und Malerei für die Erzählkunst E.T.A. Hoffmanns*. Ihrer eher knappen Betrachtung der zeichnerischen Karikaturen legt sie in erster Linie August Wilhelm Schlegels Ausführungen zur Karikatur zugrunde, auf die in Abschnitt eins dieses Beitrags noch zurückzukommen sein wird.³ Diese Begriffsbestimmung wird in der Besprechung von literarischen Karikaturen allerdings nicht mehr aufgegriffen, sodass der

-
- 1 August Wilhelm Schlegel: *Die Kunstlehre*. In: *Kritische Schriften und Briefe*. Bd. 2. Hrsg. von Edgar Lohner. Stuttgart 1963, S. 204.
 - 2 E.T.A. Hoffmann: Tagebucheintrag vom 7.1.1804. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 1: *Frühe Prosa. Briefe. Tagebücher. Libretti. Juristische Schrift. Werke 1794–1813*. Hrsg. von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 2003, S. 341. Im Folgenden wird dieser Band mit der Sigle ‚H 1‘ und entsprechenden Seitenzahlen referenziert.
 - 3 Vgl. Hyun-Sook Lee: *Die Bedeutung von Zeichnen und Malerei für die Erzählkunst E.T.A. Hoffmanns*. Frankfurt/M. 1985 (= Würzburger Hochschulschriften zur neueren deutschen Literaturgeschichte, Bd. 7), S. 28–35.

Zusammenhang zwischen Zeichnungen und Texten Hoffmanns letztlich vage bleibt.⁴ Eine systematische Untersuchung von Hoffmanns Karikaturen steht bislang noch aus. Günter Oesterle kommt in seiner exemplarischen Betrachtung der Texte *Der goldene Topf*, *Das steinerne Herz*, *Prinzessin Brambilla* und *Die Brautwahl* zum Schluss, dass Hoffmann sich „nicht nur mit den ästhetischen und kunsttheoretischen Möglichkeiten der Karikatur, der scherzhaften pointierten Zeichnung, dem das Ideal umkehrenden Verfahren und der stigmatisierenden Funktion aus[kennt], er weiß auch um ihre mediale, reproduktionstechnische und öffentlichkeitswirksame Fähigkeit“.⁵ Infolgedessen plädiert er für eine detailliertere Analyse der Hoffmann'schen Karikaturen.⁶ In jüngster Zeit hat Claudia Liebrand eine Sammlung von Zeichnungen und Karikaturen Hoffmanns herausgegeben;⁷ in Bezug auf die Karikaturen innerhalb des bildkünstlerischen Werks sind die Arbeiten von Elisabeth Langer und Dietmar Ponert hervorzuheben.⁸

Meine Untersuchung von Hoffmanns zeichnerischen und literarischen Karikaturen knüpft an diese Ansätze an; eine vorangestellte Definition von Karikatur als transmediale ästhetische Kategorie soll dabei die Grundlage für einen systematischen Vergleich bieten, der in der anschließenden Analyse anhand exemplarisch ausgewählter Zeichnungen und Erzählungen erfolgt. Vorab kann bereits zwischen drei verschiedenen Formen und Verwendungsweisen der Karikatur unterschieden werden. (1) Die gezeichnete Karikatur als Kunstgenre ist dem Bereich der bildenden Künste zuzuordnen: Die „Evidenz des Dargestellten [ist] dank ikonischer Zeichen gegeben“.⁹ Allerdings enthält sie häufig Schrift und ist in diesem Fall bereits als Text-Bild-Kombination zu betrachten. (2) In der Ekphrasis ist die Karikatur als Element der Handlung Teil des Textes und wird damit allein durch symbolische Zeichen vermittelt. Die Beschreibungen beziehen sich insofern auf ein Abwesendes, als das Bild selbst nicht unmittelbar im Text präsent ist. Nach Irina Rajewsky birgt der intermediale Verweis auf ein altermediales Werk auch eine „systemreferentielle Dimension“;¹⁰ die Beschreibung einer Karikatur beinhaltet auf einer abstrakteren Ebene eine Thematisierung der karikierenden Zeichnung als andere mediale Form der Darstellung. (3) Schließlich stellt sich die Frage nach der sprachlichen Karikatur als Darstellungstechnik im Text: Karikatur wird mit sprachlichen Mitteln erzeugt, ohne dass eine Karikatur als Element der Handlung vorhanden ist.

4 Ebd., S. 204. Lees zentrale These besteht in einer Differenzierung zwischen Figuren mit einem Bezug zur extratextuellen Realität einerseits und Darstellungen von rein fiktiven, missgestalteten Figuren andererseits: Während erstere hauptsächlich im Hinblick auf charakterliche Merkmale karikiert werden, zeichnen sich letztere durch eine „zeichnerisch-malerische Darstellung“ (S. 204) aus. Das Fehlen eines klar definierten Karikaturbegriffs als Grundlage für die medienübergreifende Analyse führt nicht nur zu einem Problem der Abgrenzung gegenüber verwandten Kategorien wie der des Grotesken, sondern schafft auch eine schwierige Ausgangsposition für die Bestimmung von Textpassagen als karikaturistisch.

5 Günter Oesterle: *Arabeske/Groteske/Karikatur*. In: *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Christine Lubkoll/Harald Neumeyer. Berlin 2015, S. 339–345, hier S. 344.

6 Vgl. ebd., S. 345.

7 Claudia Liebrand (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann: Zeichnungen und Karikaturen*. Ditzingen 2022.

8 Vgl. Elisabeth Langer: *E.T.A. Hoffmann als Zeichner und Maler*. Dissertation. Graz 1980; Dietmar J. Ponert: *E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk. Ein kritisches Gesamtverzeichnis*. Hrsg. von der Staatsbibliothek Bamberg. Bd. 1: Text. Petersberg 2012.

9 Evi Zemanek: *Intermedialität – Interart Studies*. Hrsg. von Evi Zemanek/Alexander Nebrig. Berlin 2012, S. 159–174, hier S. 163.

10 Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen 2002, S. 149–155.

In dieser Kategorisierung deutet sich bereits das Spektrum an unterschiedlichen Anwendungsmöglichkeiten von Karikatur an. Im Folgenden sollen diese näher untersucht werden, wobei sich stets die Frage nach gemeinsamen Merkmalen stellt, die eine medienübergreifende Untersuchung von Werken unter dem Begriff der Karikatur überhaupt erst ermöglichen. Auf dem Prüfstand steht also eine Definition von Karikatur als transmediale Form der Darstellung: Diese soll, nach einer allgemeinen Bestimmung, an Zeichnungen und Texte Hoffmanns herangetragen werden. Ausleitend wird der Mehrwert eines solchen Karikaturbegriffs für die Analyse der Beispiele reflektiert.

I. Die Karikatur als transmediale Form der Darstellung: Definitorische Annäherungen

Im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* definiert Gertrud Rösch die Karikatur als „Darstellung in Bild oder auch Wort, in der Personen oder Vorgänge in deformierend verknäppter, vielfach komischer Art und Weise charakterisiert und so häufig auch kritisiert werden“.¹¹ Die Begriffsbestimmung spricht der Karikatur explizit eine transmediale Qualität zu. In Bezug auf den Bereich der bildenden Kunst präzisiert Rösch zudem, dass Karikaturen häufig „aus Schrift- und Bildelementen kombiniert“,¹² also in sich bereits intermediale Formen sind.

Gegenstand der Darstellung können Personen oder Ereignisse sein; mit Rückbezug auf die Porträt-Kunst, in der die Karikatur ihre Wurzeln hat, formulieren Kunstwissenschaftler:innen daher das Kriterium einer gewissen Ähnlichkeit, die trotz aller Verfremdung beibehalten wird und die eine Wiedererkennbarkeit garantiert.¹³ Wo der Gegenstand nicht erkannt wird und die Referenz auf die dargestellte Realität nicht hergestellt werden kann, so ließe sich hieraus folgern, ist die Karikatur gescheitert.

Ihre Ästhetik zeichnet sich durch eine gezielte Verzerrung der Formen und Proportionen aus. Dies lässt sich auch aus der Etymologie des Begriffs herleiten, der auf das Italienische zurückgeht und dort als Gattungsbegriff ab dem späten 17. Jahrhundert im Bereich der Porträt-Kunst belegt ist; das italienische Verb „caricare“ lässt sich mit „beladen“ oder „übertreiben“ übersetzen.¹⁴ Günter Oesterle beschreibt die „ritratini carichi“ als „Technik der Schnellzeichnung, die mit den Mitteln der Formverknäpfung, -verdichtung und -übertreibung analog zur Idealisierung in scherzhafter Absicht unvollkommene Ansätze der Natur mit den Mitteln der Kunst steigert und vollendet“.¹⁵ Hans-Georg von Arburg spricht von einer der Karikatur eigenen „Disproportionalität“,¹⁶ die in der einseitigen Hervorhebung oder Reduktion einzelner Teile oder in der unverhältnismäßigen Kombination von Elementen, die nicht zusammen gehören, besteht.

11 Gertrud Rösch: Karikatur. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Hrsg. von Harald Fricke. Berlin, New York 2007, S. 233–237, hier S. 233.

12 Ebd., S. 234.

13 Cécile Guinand: *Roman et caricature au XIXe siècle. Poétiques réalistes entre Illusions perdues et Éducation sentimentale*. Genf 2020, S. 24 f.

14 Vgl. Rösch: Karikatur, S. 234; Guinand: *Roman et caricature*, S. 23.

15 Günter Oesterle: Karikatur als Vorschule von Modernität. Überlegungen zu einer Kulturpoetik der Karikatur mit Rücksicht auf Charles Baudelaire. In: *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. Hrsg. von Silvio Vietta/Dirk Kemper. München 1998, S. 259–86, hier S. 269.

16 Hans-Georg von Arburg: *Kunst-Wissenschaft um 1800. Studien zu Georg Christoph Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren*. Göttingen 1998, S. 74.

Wenngleich also eine Wiedererkennbarkeit des Dargestellten gegeben ist, gründet das Ziel der Karikatur nicht in der Nachahmung von Realität. Sie ist vielmehr ein künstlerisches Verfahren, durch das ausgewählte, von der Norm abweichende Aspekte betont und hyperbolisch gesteigert werden. In Bezug auf Baudelaires ästhetische Reflexionen zur Karikatur spricht Oesterle von einer Verbindung „[des] Wirkliche[n] und [des] Phantastische[n]“.¹⁷ Die Dynamik, die aus der Kombination von wiedererkennbarer Referenz auf eine außertextliche Realität und einer antimimetischen Ästhetik entsteht, erinnert an die zu Beginn dieses Beitrags zitierte Metapher Hoffmanns: Sie scheint die Grundlage für das Potential der Karikatur zu bilden, den „philosophische[n] durchgeführte[n] Satz“ (H 1, S 341) zu verbergen und doch auch erkennbar werden zu lassen. Hoffmanns Formulierung suggeriert, dass sie dabei letztlich eine Aussage über die Realität vermittelt und vielleicht sogar, wie Oesterle darlegt, eine enthüllende Wirkung hat.¹⁸ Hier ist an die kritische Beziehung der Karikatur zu ihrem Gegenstand zu denken, die Rösch in der eingangs zitierten Definition hervorhebt und die sie in Verbindung mit einer der Karikatur eigenen Komik setzt. Es erscheint naheliegend, letztere als Effekt der Dynamik von Wiedererkennung und Verzerrung zu betrachten.

In den herangezogenen Begriffsbestimmungen wird deutlich, dass eine Ästhetik der Karikatur auf Übertreibung und Verknappung beruht. Diese Merkmale finden sich bereits in August Wilhelm Schlegels *Kunstlehre* wieder (1884; als erster Teil seiner *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* 1801 in Berlin gehalten):

[Die Karikatur] besteht darin, daß das Abweichende, Bizarre mit Ausschließung alles Übrigen in wenigen, aber starken Zügen aufgefaßt, und so eine Gestalt durchgängig in Mißgestalt verwandelt wird. Charakteristische Exzentrizität ist ihr Wesen, und die Skizze die ihr angemessene Form, weil jede Ausführung die ursprüngliche Keckheit des ersten Auffassens schwächen muß.¹⁹

In Schlegels Auffassung eignet sich die Karikatur gerade durch ihre Fokussierung auf das von der Norm abweichende, die „Verwandlung“ des Schönen in das Hässliche und die Reduziertheit ihrer Darstellung als „Spiel [...]“, worin sich das übermütige Talent von ernsteren Anstrengungen erholt, und für die Unbändigkeit der Phantasie gleichsam [als] unschädliche[r] Ausweg, um ihr Luft zu machen“.²⁰ Die Abgrenzung der Karikatur gegenüber einer ernsten und fordernden Malerei illustriert ihren Status als ästhetisches Randphänomen, den sie nach Oesterle bis zum Einsetzen der Moderne behielt.²¹ Zugleich wird allerdings auch ein Gestaltungsfreiraum offenbar, in dem der Fantasie des Künstlers keine Grenzen gesetzt sind. Wie dieser genutzt werden kann, wird sich in der nun anschließenden Analyse von je zwei Zeichnungen und zwei Erzähltexen Hoffmanns zeigen.

II. Hoffmanns Zeichnungen

II.1. Selbstbildnis: Brustbild mit physiognomischen Erläuterungen (Kategorie 1)

Die erste Zeichnung, die in diesem Beitrag näher untersucht wird, ist ein mit Bleistift gezeichnetes Selbstporträt Hoffmanns aus dem Jahr 1815 (Abb. 1). Volkmar

¹⁷ Oesterle: *Karikatur als Vorschule von Modernität*, S. 265.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 278 f.

¹⁹ Schlegel: *Kunstlehre*, S. 204.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Oesterle: *Karikatur als Vorschule von Modernität*, S. 260.

Rummel zieht die Zeichnung in einem Beitrag zu Karikaturen Hoffmanns heran, wobei er anmerkt, dass gerade die Übertreibung von spezifischen körperlichen Merkmalen und Zügen wenig ausgeprägt ist.²² Auch für Lee sind die Grenzen zwischen Porträt und Karikatur fließend.²³

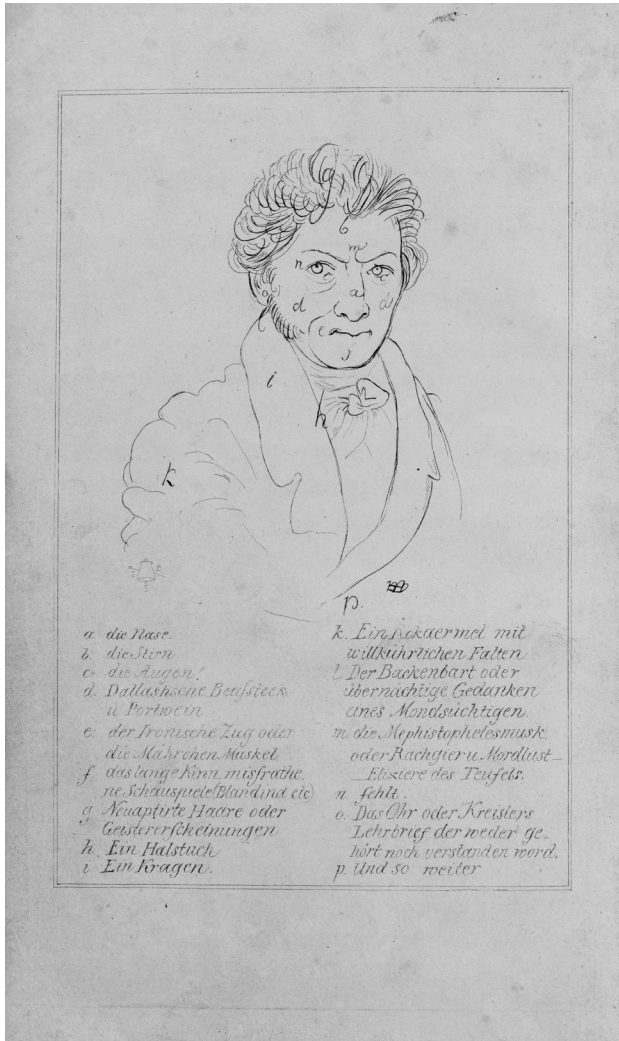


Abb. 1: Selbstbildnis: Brustbild mit physiognomischen Erläuterungen. / Staatsbibliothek Bamberg, Signatur V A 225c. Foto: Gerald Raab.²⁴

²² Vgl. Volkmar Rummel: Karikaturen. In: E.T.A. Hoffmann Portal, https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/leben-und-werk/zeichner/karikaturen/#_ftn1 (03.03.2023).

²³ Lee: *Zeichnen und Malerei*, S. 28.

²⁴ Vgl. auch die Reproduktion im Apparat von E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004,

Wie Stephan Pabst hervorhebt, handelt es sich um eine Text-Bild-Kombination, deren Bedeutung und Wirkung maßgeblich von der Verschränkung beider Medien abhängt.²⁵ Bild und Text stehen in einer nicht aufzulösenden gegenseitigen Bezüglichkeit, aus der heraus die Karikatur erst entsteht.

Betrachtet man die Zeichnung gesondert vor dem Hintergrund des im ersten Abschnitt dargelegten Karikaturbegriffs, fällt zunächst die skizzenhafte, reduzierte Darstellung auf. Die Hervorhebung einzelner Details vollzieht sich erst durch die Beschriftung in Verbindung mit der Legende unterhalb des Porträts. Die Bezeichnungen, die ausgewählte Bildbereiche wie Körperteile und Teile der Kleidung hervorheben, erscheinen genauso „willkürlich“ wie die Falten auf dem Rockärmel (k). Komik entsteht durch eine Reihe von Diskrepanzen, Spannungen und Widersprüchen zwischen Bild und Legende sowie innerhalb der letzteren.

Erstens unterlaufen tautologische Beschriftungen wie „Nase“, „Stirn“ und „Augen“ das Selbstverständnis physiologischer Studien, indem sie zu einer psychologischen Deutung des Gesichts ansetzen, die dann aber verweigert wird.²⁶ Hervorgehoben wird nicht das Individuelle, von der Norm Abweichende, sondern Merkmale, deren allgemeiner Charakter durch die Verwendung des unbestimmten Artikels teilweise noch verstärkt wird (h, i, k). Die komische Verdopplung dieser Merkmale in Bild und Legende ist als Übertreibung des Gewöhnlichen und Reduzierung auf das Offensichtliche lesbar, durch die der wissenschaftliche Anspruch der Physiognomik Johann Caspar Lavaters, dessen vierbändige *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* (1775–1778) bereits zum Zeitpunkt ihres Erscheinens Kritik auf sich zogen,²⁷ karikiert wird. Pabst weist darauf hin, dass Hoffmann in seiner juristischen Berufstätigkeit eine kritische Haltung gegenüber der Physiognomik hatte, die in Gerichtsprozessen zur praktischen Anwendung herangezogen wurde, um psychologische Gutachten zu erstellen. Juristische Berichte Hoffmanns zeigen, dass er die Belastbarkeit solcher Urteile in Zweifel zog und physiognomische Deutungen als spekulativ und willkürlich empfand.²⁸

Physiognomische Theorien werden *zweitens* auch durch unangemessene Zuweisungen und die Abwesenheit von Erklärungen ad absurdum geführt. Die Assoziierung der Wangen mit „Dallastische[m] Beefsteek u. Portwein“ (d) überführt Begriffe aus dem Wortfeld der Kulinarik in die Struktur der physiognomischen Studie. An anderer Stelle führt die Annotation ins Leere (n und p). Wie bei den tautologischen Bezeichnungen wird im Porträt zu einer Deutung angesetzt, die in der Legende verweigert wird. Die Zuschreibung (n) ist dabei mehrdeutig: Einerseits fehlt eine psychologische Erläuterung des entsprechenden Körperteils, andererseits kann das physische Merkmal als abwesend begriffen werden. Über die Frage, um was es sich dabei handelt, kann möglicherweise eine Passage aus Lavaters *Von der Physiognomik* (1772) Aufschluss geben:

Bd. 2/1: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen/Wulf Segebrecht. Frankfurt/M. 1993, S. 535–536, hier S. 536, Abb. 11. Im Folgenden wird dieser Band mit der Sigle ‚H 2/1‘ und entsprechenden Seitenzahlen referenziert.

25 Vgl. Stephan Pabst: *Fiktionen des inneren Menschen. Die literarische Umwertung der Physiognomik bei Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*. Heidelberg 2007, S. 229.

26 Vgl. ebd.

27 Vgl. ebd., S. 21 f.

28 Vgl. ebd., S. 230–232.

welchen Zug oder welche Züge haben unter zwanzig Genies, die ich vor mir sehe, die meisten mit einander gemein? und ich finde zum Exempel dies Aehnliche in dem Stirnbeine, unter den Augenbraunen, oder in der tiefen Eingebogenheit oben am obern Augenliede, so zeichne ich mir diese Beobachtungen besonders aus; halte sie aber deswegen noch lange nicht für absolute und in jedem Falle entscheidende Merkmale eines vorzüglichen Verstandes. Ich gehe nun wieder zu den Menschen. Ich wende meine Beobachtung an; ich finde sehr viele Verständige, die dieses Merkmal nicht haben; und schließe also, daß das nicht das einzige Merkmal des Verstandes ist. Ich bemerke, zweytens, daß beynah alle, die dieses Merkmal haben, verständig sind; daraus schließe ich, daß es, wenn gleich nicht das einzige, dennoch ein sehr gemeines und ziemlich zuverlässiges Merkmal des Verstandes sey. Ich finde drittens einen Thoren, der eben dieses Merkmal, aber auch zugleich Merkmale der Thorheit hat und schließe also: dieses Merkmal ist nicht das einzige, aber dennoch ein gemeines ziemlich zuverlässiges Merkmal des Verstandes, wenn keine entgegenstehende oder offenbar widersprechende Züge vorhanden sind.²⁹

Trotz der Einschränkungen gilt eine bestimmte Form der Stirn- und Augenpartie als „ziemlich zuverlässiges Merkmal des Verstandes“.³⁰ Liest man den im Zitat beschriebenen Zusammenhang zwischen Stirn, Augenbrauen und Augenlid als Bezugspunkt der Annotierung unter (n), ergibt sich hieraus eine selbstironische Charakterisierung Hoffmanns, die mit der Wahrnehmung seines literarischen Werks und seiner Person als dem Wahnsinn naher, von Geistererscheinungen heimgesuchter Künstler spielt. Diese setzte bereits zu Hoffmanns Lebzeiten ein:³¹ so ist in der Rezension zu den Fantasiestücken in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung*, die im Wesentlichen Goethes Beurteilung folgte, etwa die Rede von einem „durchgängige[n] Mangel an Verstand“.³² Tautologische, unangemessene und abwesende Erläuterungen erzeugen Brüche zwischen Form und Inhalt, Darstellung und Deutung: Die Physiognomik ist als strukturgebendes Prinzip wiedererkennbar, wird jedoch semantisch ausgehöhlt, wodurch sie zum Gegenstand der Karikatur wird. Hoffmann nutzt den Gestaltungsfreiraum der Karikatur darüber hinaus für eine selbstironische Darstellung seiner Künstlerexistenz in der öffentlichen Wahrnehmung.

Eine solche Selbstdarstellung resultiert, *drittens*, aus der Kombination von anatomischen Fantasiebegriffen mit ästhetischen, motivischen und gattungsspezifischen Merkmalen seines literarischen Werks in der Legende (e, m)³³ sowie die Verbindung von Körperteilen mit bestimmten Texten (f, m, o)³⁴ oder allgemeinen Beschreibungen, in denen sich Selbst- und Fremdwahrnehmung, Person und Werk mischen (g, l, m).³⁵

29 Johann Caspar Lavater: *Von der Physiognomik*. Leipzig 1772, S. 66f; <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11252010?page=,1> (06.03.2023).

30 Vgl. auch Lavaters kritische Beurteilung eines Goethe-Profiles: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. Bd. 3. Leipzig 1777, S. 218; https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/lavater_fragment03_1777 (06.03.2023): „In der Stirne bis zur Augenbraune heller, richtiger, schneller Verstand – [...] das Auge hier hat bloß noch im obern Augenliede Spuren des kraftvollen Genius“.

31 Vgl. Ute Klein: *Die produktive Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Frankreich*. Frankfurt/M. 2000 (= Kölner Studien zur Literaturwissenschaft, Bd. 12), S. 19, 21.

32 *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* 12/4, Nr. 232 (Dezember 1815), S. 417–432, hier S. 417.

33 Zur insgesamt positiven Rezeption der Märchen, insbesondere des *Goldenen Topfes*, vgl. den Kommentar in E.T.A. Hoffmann: *Der goldene Topf* [Apparat]. In: H 2/1, S. 746–796, hier S. 761 f.

34 Zur überwiegend negativen Rezeption des Schauspiels *Prinzessin Blandina* (1815) und zu Hoffmanns eigenem negativen Urteil vgl. den Kommentar in E.T.A. Hoffmann: *Kreisleriana* [Kommentar]. In: H 2/1, S. 826 f.

35 Einige schriftliche Zeugnisse, die allerdings erst nach dem Selbstporträt entstanden sind, zeigen eine entsprechende Wahrnehmung der Person Hoffmanns. Ob diese Eindrücke bereits zur Zeit vor und um 1815 verbreitet waren, lässt sich an dieser Stelle leider nicht feststellen. Zu I: In Goethes Übersetzung und Kommentierung des rezensierenden Essays von Sir Walter Scott in *The Foreign Quarterly Review* ist die Rede von den „Verrücktheiten eines Mondsüchtigen“; Johann Wolfgang von Goethe: *The Foreign Quarterly Review*. In: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Hrsg. von Karl Richter. Bd. 18.2.

In diesem Zusammenhang wird die Zeichnung als selbstironische Kommentierung einer Verschmelzung von Künstler und Werk lesbar, wie sie in der Öffentlichkeit schon zu Lebzeiten Hoffmanns wahrgenommen wird. In einem Brief an Carl Friedrich Kunz schreibt der nach Erscheinen der *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1814/15) bekannt gewordene Autor am 28.9.1814:

Nach dem Diner wurde ich gestern bei ein Tee unt<er> dem Namen eines Doktor Schulz aus Rathenow eingeführt, und erst nachdem viel und gut musiziert, sagte Fouqué: „Der Kapellm<eister> J<ohan- nes> Kr<eisler> befindet sich unter uns – und hier ist er! – ppp Das übrige könn<en> Sie sich denken! –³⁶

Ebenso wie der in der Physiognomik postulierte Zusammenhang zwischen äußerem Erscheinungsbild und Charaktereigenschaften wird die Übereinstimmung zwischen Autor und Werk als willkürliche und reduktive Zu- und Festschreibung entlarvt, die auch ein Missverstehen des literarischen Textes zur Folge hat (o: „Das Ohr oder Kreislers Lehrbrief der weder gehört noch verstanden word.“).

II.2. Hoffmanns Kampf gegen die Bürokratie (Kategorie 1)

Die nachfolgende Federzeichnung (Abb. 2, 1821) ist als Reproduktion in Wilhelm Dorows Sammlung von Faksimiles (1837) erhalten; den Erläuterungen zufolge stammt sie von Hitzig, der Dorow in einem Brief darüber schrieb:

Die zwei Zeichnungen, [...] welche ich Ihnen mittheile, sind auf grobem Akten-Umschlagpapier hingeworfen, und wie unzählige andere dergleichen in den Sitzungen entstanden, wenn gerade gleichgültigen Vorträgen zuzuhören oder vielmehr nicht zuzuhören war; sie wurden dann bei dem Nachhausegehen dem Freunde und Kollegen abseits in die Hand gesteckt.³⁷

Hrsg. von Johannes John u.a. München 1996, S. 94–97, hier S. 95. Ob die Bezeichnung Hoffmanns als „Mondsüchtiger“ vor diesen Text Goethes von 1827 zurückgeht, muss an dieser Stelle offen bleiben. Zu Assoziationen Hoffmanns mit Teufelsfiguren gibt es mehrere Quellen, etwa eine Rezension zu Hitzigs *Aus Hoffmanns Leben und Nachlass* (1823), vermutlich von Rochlitz, vom 15.05.1823: „Der erste Band ist geziert mit H.s gut gestochenem Bildnis, nach seiner eigenen Zeichnung. (Er sagte früher einmal zum Schreiber dieses: [„]Meine Fratze kriegt immer mehr von Göthes *Mephistopheles* [Hervorhebung; LV]. Gut! Wenn sich's nur endlich vervollständigt: so ist's doch 'was! [!] Man siehet aus diesem, allerdings geistvollen Kopfe, daß ihm dieser Wunsch ziemlich in Erfüllung gegangen.“ Zitiert nach: Friedrich Schnapp (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten*. München 1974, S. 279; Wilhelm Dorow hält um 1844/45 über eine Begegnung mit Hoffmann fest: „er fand in diesem Kreise den Kammergerichtsath Hoffmann (Bruder Medardus), der einen sehr unheimlichen Eindruck machte, ja wahrhaft gespenstisch auf ihn einwirkte. D.'s Gefühl war so erregt durch diese äußerliche Erscheinung, daß die Augen sofort auf Hoffmanns Füße sich richteten, ob nicht vielleicht der Pferdefuß irgendwo zum Vorschein kommen möchte“ (Schnapp: *E.T.A. Hoffmann*, S. 318); vgl. auch Carl Maria von Webers Brief vom 14.06.1816 (ebd., S. 328).

36 E.T.A. Hoffmann an Carl Friedrich Kunz, 28.09.1814. In: E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 6: *Späte Prosa. Briefe. Tagebücher und Aufzeichnungen. Juristische Schriften. Werke 1814–1822*. Hrsg. von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 2004, S. 47. Im Folgenden wird dieser Band mit der Sigle ‚H 6‘ und entsprechenden Seitenzahlen referenziert. Die Szene wird auch bei Hitzig beschrieben: *Aus Hoffmanns Leben und Nachlass. Herausgegeben von dem Verfasser des Lebens-Abrißes Friedrich Ludwig Zacharias Werners*. Berlin 1823, S. 113 f.

37 Staatsbibliothek zu Berlin – PK. *Facsimile von Handschriften berühmter Männer und Frauen aus der Sammlung des Herausgebers/bekannt gemacht und mit histor. Erl. begleitet von Wilhelm Dorow*. No. 3. Berlin 1837, No. 6. Projekt E.T.A. Hoffmann Digital: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000292C800030000> (14.06.2021).

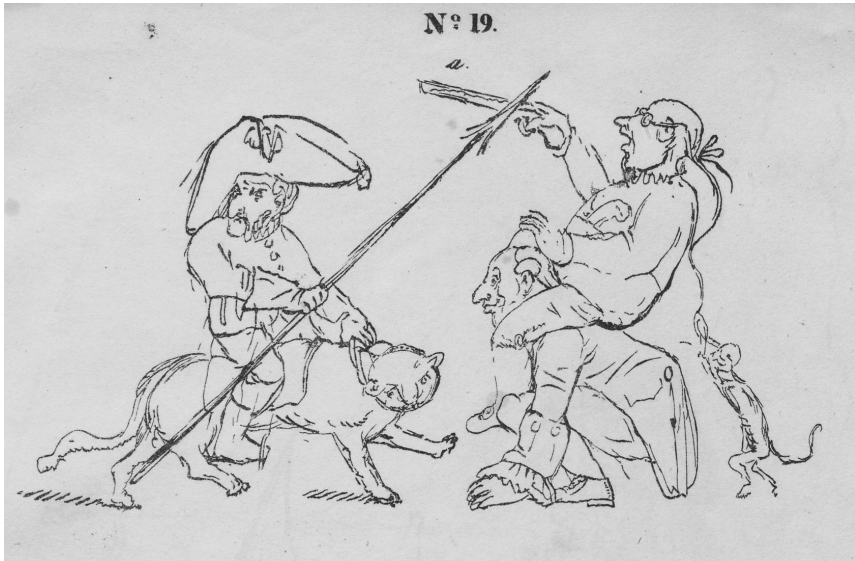


Abb. 2: Hoffmanns Kampf gegen die Bürokratie. Staatsbibliothek zu Berlin – PK. *Facsimile von Handschriften berühmter Männer und Frauen aus der Sammlung des Herausgebers/ bekannt gemacht und mit histor. Erl. begleitet von Wilhelm Dorow. No. 3. Berlin, L. Sachse & Co., 1837, No. 19/Signatur: Hs LS FL 8730.*

Folgt man der Datierung der Zeichnung auf das Jahr 1821,³⁸ lässt sich das Tier auf der linken Seite als Kater Murr lesen; der erste Band der *Lebens-Ansichten* war 1820 erschienen, der zweite Band gerade in Arbeit. Die autotextuelle Referenz erlaubt die Identifizierung der linken Figur mit Hoffmann und gewährleistet so die Wiedererkennbarkeit zumindest einer der Figuren. Nach Piana ist Hoffmann in seiner Ziviluniform zu sehen, im Angriff gegen „zwei personifizierte Vertreter des preußischen Beamtentums“;³⁹ Ponert beschreibt seine Kleidung dagegen als „phantastische Gewandung“.⁴⁰ Günzel und Lee lesen die Zeichnung als Karikatur des reaktionären Polizeirektors Karl Albert von Kamptz, mit dem Hoffmann als Mitglied der vom preußischen König einberufenen „Immediat-Untersuchungskommission zur Ermittlung hochverrätherischer Verbindungen und anderer gefährlicher Umtriebe“ in Konflikt geriet; dabei bleibt offen, welche der beiden Beamtenfiguren von Kamptz darstellen soll.⁴¹

Anders als das zuvor untersuchte Selbstbildnis beinhaltet diese Zeichnung keinen Text. Die deutliche Überzeichnung und verzerrten Proportionen der aufeinander-sitzenden Beamten ebenso wie die reduzierte Darstellungsweise entsprechen den eingangs definierten ästhetischen Merkmalen der Karikatur. Ihr antimimetischer

38 Vgl. Ponert: *Hoffmann*, S. 352; Theo Piana: *E.T.A. Hoffmann als bildender Künstler*. Berlin 1954, S. 99 (Abb. 7); Klaus Günzel: *E.T.A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*. Berlin 1979, S. 551 (Abb. 32).

39 Vgl. Piana: *Hoffmann*, S. 94. Auch Langer beschreibt Hoffmanns Kleidung als Uniform und bezieht sich dabei auf einen Bericht Hitzigs; vgl. Langer: *Hoffmann*, S. 303.

40 Vgl. Ponert: *Hoffmann*, S. 353.

41 Vgl. Günzel: *Hoffmann*, S. 403; Lee: *Zeichnen und Malerei*, S. 34.

Charakter drückt sich dabei nicht allein in der Übertreibung ausgewählter Elemente der beobachteten Realität, sondern auch in deren Fiktionalisierung im Rahmen einer fantastischen Szene aus, die Hoffmanns Auseinandersetzung mit den preußischen Justizbeamten symbolisiert; der Modus, in dem der Gegenstand der Karikatur zur Darstellung gelangt, ist einer der Uneigentlichkeit und die Figuren sind als exemplarische zu lesen.

Die Dynamik aus Wiedererkennbarkeit, insbesondere der Hoffmann-Figur auf dem Kater Murr, und Fantastik schafft einen Raum voller Gegensätzlichkeiten, die einen komischen Effekt sowie eine kritische Distanzierung erzeugen. Auf der Ebene der Kleidung suggeriert Hoffmanns uniformartige Kleidung eine gewisse Autorität: In der juristischen Verteidigung des Turnvaters Jahn und in den zahlreichen diesbezüglichen Schreiben der Immediat-Kommission an Justizminister Friedrich Leopold von Kirchhausen führt Hoffmann den Kampf gegen „ein ganzes Gewebe heillosen Willkür, frecher Nichtachtung aller Gesetze, persönlicher Animositäten“.⁴² Dazu passt auch die Lanze, die sich als Symbolisierung des Ideals der Ritterlichkeit lesen lässt und die sich mit der Pistole des Beamten kreuzt. Folgt man Ponerts Beschreibung, ergibt sich über die unterschiedliche Bekleidung der Figuren ein Gegensatz zwischen einer veralteten, verstockten und pedantischen Geisteshaltung der Beamten auf der einen und einer innovativen, freien Fantasie auf der anderen Seite. Diese Interpretation wird durch die Reittiere unterstützt; im äußeren Erscheinungsbild der Figuren ist es in erster Linie die aus dem 18. Jahrhundert stammende Tracht der Beamten,⁴³ die in diese Richtung weist. So ist der Zopf als Symbolisierung des 18. Jahrhunderts lesbar, dessen politische und gesellschaftliche Vorstellungen überlebt sind: Der Zopf der Beamtenfigur ist denkbar ausgedünnt.⁴⁴

Der Kater Murr kontrastiert mit dem hockenden Beamten, der Hoffmanns Antagonist als Reittier dient; die groteske Verschmelzung von Mensch und Tier wird durch die an einen Schnabel erinnernde Nase, die Körperhaltung sowie das wie Schwanzfedern herabhängende Ende des Rocks betont. Neben dem Gegensatz zwischen Gesetzesordnung und Willkür drückt die Zeichnung die Diskrepanz zwischen schöpferischer Fantasie und stupider Bürokratie aus. Diese wird noch weiter verschärft, liest man das hinter den Beamten befindliche, auf den Hinterbeinen aufgerichtete Tier als Affen.⁴⁵ In der zweiten Serie der *Kreiseriana* schreibt der dressierte Affe Milo in *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* über seine Sorgen, den Anforderungen der gelehrten Gesellschaft nicht entsprechen zu können. Sein Mentor, der „Professor der Ästhetik“, aber lacht und gibt folgenden Rat:

Sprechen, sprechen, sprechen müssen Sie lernen, alles Übrige findet sich von selbst. Geläufig, gewandt, geschickt sprechen, das ist das ganze Geheimnis. [...] Einige leichte Lektüre kann Ihnen übrigens wohl nützlich sein, und zur Hilfe merken Sie sich einige angenehme Phrasen die überall vorteilhaft eingestreut werden, und gleichsam zum Refrain dienen können.⁴⁶

⁴² Hoffmann an Gottlieb von Hippel, 24.06.1820 (nach: Günzel: *Hoffmann*, S. 405).

⁴³ Vgl. Ponert: *Hoffmann*, S. 352.

⁴⁴ Im Grimmschen Wörterbuch heißt es, „Zopf als Sinnbild des 18. Jahrhunderts bezeichnet a) die veralteten politischen und sozialen Zustände, den Geist des Rationalismus und Absolutismus. er verbindet sich gern mit philister und perrücke [...] weiter bekam es den allgemeineren Sinn von verstockter, unbeweglicher Pedanterie [...]“; <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1> (21.03.2023). Hierzu passt auch die Brille, die Langert als „geistige Kurzsichtigkeit“ deutet: Langert: *Hoffmann*, S. 304.

⁴⁵ Auch Ponert liest das Tier als Affen; vgl. Ponert: *Hoffmann*, S. 353.

⁴⁶ Vgl. E.T.A. Hoffmann: *Kreiseriana*. In: H 2/1, S. 423.

Die mit satirischer Schärfe dargestellte Oberflächlichkeit und mangelnde Originalität der höheren Gesellschaftsschichten ist über die Präsenz des Affen den beiden Beamten zuzuordnen. Als Tierfigur, die durch Nachahmung von Vorgefundenem einen kulturellen Bildungsprozess bis hin zu einem gefestigten Selbstverständnis als Künstler durchläuft, kann sie wie der Kater Murr in *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* als „Medium [der Satire]“⁴⁷ gelesen werden – als ästhetische Form, mit der der Autor die Gesellschaft seiner Zeit in einer umfassenden Art satirisch darstellen kann.⁴⁸

Insofern die Zeichnung in der an den Reittieren ersichtlichen Diskrepanz auch Hoffmanns Doppelexistenz als Kammergerichtsrat und Autor literarischer Texte hervorhebt, illustriert sie einen wachsenden inneren Konflikt, der in mehreren Briefen thematisiert wird. An Ferdinand Dümmler schreibt Hoffmann am 21.03.1820: „[I]ch lege nun gewiß los mit dem zweiten Teil [des *Murr*], zu dem reichlich Kollektaneen längst fertig liegen – Gott helfe mir nur vor den ††† demagogischen Umtrieben!“ (H 6, S. 177).⁴⁹ Wie das Disziplinarverfahren deutlich macht, dem sich Hoffmann als Folge seiner Arbeit am Märchen *Meister Floh* (1822) stellen musste, sind die beiden Lebensbereiche der Justiz und der Kunst keine trennscharf voneinander abgegrenzten Sphären: Die „Knarrpanti-Episode“, in der sich von Kamptz verleumdet sah, wurde zensiert und erst 1906 veröffentlicht. Umgekehrt ist die Verfolgung der Katzburschen im *Kater Murr* als satirische Darstellung jener willkürlichen Polizeimaßnahmen lesbar;⁵⁰ nahm Hoffmann sie dort mit literarischen Mitteln ins Visier, bekämpfte er sie mit juristischen Mitteln in seiner Tätigkeit in der Untersuchungskommission. Die Auseinandersetzung zwischen einem als willkürlich, selbstgerecht und geistlos empfundenen Justizbeamtentum und der Fantasie des Autors, die in der Affäre um *Meister Floh* ihren Höhepunkt erreicht, wird in der überspitzten Darstellung der Karikatur vorweggenommen.

III. Hoffmanns Texte

III.1. *Das steinerne Herz* (Kategorie 2)

Die Schlusserzählung des zweiten Bandes der *Nachtstücke* (1817) hat in der Forschung bislang wenig Beachtung gefunden. Für eine Untersuchung der Karikatur in Hoffmanns Erzählungen ist der Text allerdings von Bedeutung, wie auch Oesterle

47 Hartmut Steinecke: Kommentar. In: E.T.A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 5: *Lebens-Ansichten des Katers Murr. Werke 1820–1821*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1992, S. 903–1051, hier S. 983. Im Folgenden wird dieser Band mit der Sigle ‚H 5‘ und entsprechenden Seitenzahlen referenziert.

48 Im *Kater Murr* findet sich im Gespräch zwischen dem auch hier auftretenden Professor der Ästhetik und dem Meister Abraham eine Anspielung auf den Affen Milo: „Möglich, ja sogar leicht mag es sein, daß man einem Kinde, das die Auffassungsgabe, wie sie ungefähr bei den Affen anzutreffen, und ein gutes Gedächtnis besitzt, eine Menge Dinge systematisch eintrichtern kann, die es dann vor den Leuten auskramt.“ (H 5, S. 88)

49 In einem weiteren Brief an Dümmler vom 05.12.1820 heißt es ganz ähnlich: „Am Murr wird *wirklich* gearbeitet, wiewohl zur Zeit leider! langsam, dann aber rascher und rascher, indem ich gänzliche Erlösung von den ††† demagogischen Umtrieben noch in diesem Jahr zuversichtlich hoffe“ (H 6, S. 197 f. Herv. im Original).

50 Vgl. Steinecke: Kommentar. In: H 5, S. 987–989.

hervorhebt: „[In] *Das steinerne Herz* wird eine andersartige Konstellation kontrastierender Weltentwürfe vorgeführt: Der evozierten Welt einer vergangenen, nostalgisch reinszenierten Rokokoarabeske wird die brisante Gewalt einer modernen Karikatur gegenübergestellt.“⁵¹ Innerhalb der eingangs vorgeschlagenen Ausdifferenzierung von Verwendungsweisen der Karikatur entspricht der Text der zweiten Kategorie, indem eine karikierende Darstellung in der Ekphrasis beschrieben wird.

Retrospektiv erzählt eine nicht am Geschehen beteiligte Ich-Figur vom „*Fest der alten Zeit*“⁵², das der Hofrat Reutlinger alle drei Jahre am Tag Mariä Geburt in Erinnerung an seine Jugendzeit veranstaltet und bei dem die Gäste Kostüme aus dem Jahr 1760 tragen. Überraschend erscheint auch sein Neffe Max, der als Kind vom Hofrat verstoßen wurde, weil er mit dem herzförmigen roten Stein gespielt hatte, den Reutlinger in den Boden eines Pavillons in seinem Garten einlassen wollte, um später darunter begraben zu werden; der Hofrat deutete die beobachtete Szene sogleich in einem übertragenen Sinne als unlauteres Spiel mit seinem Herzen (H 3, S. 323). Der junge Max unterbricht die Gesellschaft beim Musizieren, um dem General Rixendorf für seine Rettung zu danken (H 3, S. 331). Was sich zugetragen hat, wird im Anschluss durch den Bericht Willibalds vermittelt, der sich als Erzählfigur auf der intradiegetischen Ebene durch das Festgeschehen bewegt und seinem Begleiter dabei von Episoden aus dem Leben der Gäste berichtet. Willibald, der als „eingefleischte[r] ironische[r] Satan“ (H 3, S. 325) gilt, leistet dabei eine ironische Brechung des dargestellten Gesellschaftslebens. Indem er die Karikatur einschließlich der Umstände, in denen sie zustande kam, schildert, wird auch die Rezeption der Zeichnung durch das Publikum thematisiert – sowohl der Zuhörerschaft Willibalds⁵³ als auch der Straßensjungen innerhalb der metadiegetischen Erzählung, die über die als Aushang veröffentlichte Karikatur lachen. Die narrative Struktur ermöglicht somit die explizite Thematisierung der Wirkung der beschriebenen Zeichnung, die eine doppelte ist. Die Reaktion der Straßensjungen, die „jubelnd die Mützen“ (H 3, S. 335) schwenken, zeigt ihren komischen Effekt; die Tatsache, dass sie dabei den unter der Zeichnung geschriebenen Vers wiederholen, macht deutlich, dass die Komik maßgeblich aus der in Karikaturen häufig zu findenden intermedialen Verschränkung von Bild und Text heraus entsteht. Darüber hinaus verweist die abwehrende Haltung der Damen in Willibalds Publikum, die sich weitere Details zur Zeichnung verbitten, darauf, dass die Karikatur mit den Normen gesellschaftlich akzeptierter Darstellungs- und Umgangsformen bricht; hieraus erwächst auch ihr kritisches Potential, das sich auf der Handlungsebene anhand der Klage gegen den Urheber der Zeichnung, Reutlingers Neffen Max, zeigt.⁵⁴

Max, der als Schreiber arbeitet, hat die Karikatur angefertigt, um den Sohn seines Herrn zu rächen: Dieser war ungeladen zu einer Schneiderhochzeit gegangen und

51 Oesterle: Arabeske/Groteske/Karikatur, S. 341.

52 E.T.A. Hoffmann: *Das steinerne Herz*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 3: *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1985, S. 318–345, hier S. 323 (Hervorhebungen im Original). Im Folgenden wird dieser Band mit der Sigle ‚H 3‘ und entsprechenden Seitenzahlen referenziert.

53 Vgl. Philipp Böttcher: *Das steinerne Herz*. In: Lubkoll/Neumeyer (Hrsg.), *E.T.A. Hoffmann-Handbuch*, S. 68–70, hier S. 70.

54 Vgl. auch Oesterle: Arabeske/Groteske/Karikatur, S. 342.

wurde von den Schneidern die Treppe hinuntergeworfen. In der direkten Rede Willibalds stellt sich die Begebenheit folgendermaßen dar:

Der Schreiber Max [...] setzte sich andern Tages hin, nahm ein großes schönes Blatt Velinpapier, Bleifeder und Tusche, und zeichnete mit der vollendetsten Wahrheit einen großen stattlichen Ziegenbock hin. Die Physiognomie dieses wunderbaren Tiers gab jedem Physiognomen reichlichen Stoff zum Studium. In dem Blick der geistreichen Augen lag etwas Überschwengliches, wiewohl um das Maul und um den Bart herum einige Konvulsionen zitternd zu spielen schienen. Das Ganze zeugte von innerer unaussprechlicher Qual. In der Tat war auch der gute Bock beschäftigt, auf eine sehr natürliche, wiewohl schmerzliche Weise ganz kleine allerliebste, mit Schere und Bügeleisen bewaffnete Scheiderlein zur Welt zu befördern, die in den wunderlichsten Gruppen ihre Lebenstätigkeit bewiesen. Unter dem Bilde stand ein Vers, den ich leider vergessen, doch irr' ich nicht, so hieß die erste Zeile: Ei was hat der Bock – gegessen (H 3, S. 334).

Der Vers, von dem Willibald nur den Anfang rezitiert, bezieht sich erläuternd auf das Bild und dynamisiert es insofern, als es die dargestellte Szene in einen zeitlichen Prozess – nämlich den der Verdauung – einbindet. Die groteske Kombination von Tier- und Menschengestalt bietet die Grundlage für Brüche im Register, die zur Komik der Passage beitragen („Bock“, „Maul“; „geistreiche Augen“, „innere unaussprechliche Qual“ etc.).

Die Wirkung resultiert aus dem hervorgehobenen Kontrast zwischen einer realistischen, wiedererkennbaren Darstellung („mit der vollendetsten Wahrheit“) von Tier und Schneidern einerseits und der fantastischen Szene andererseits. Hierzu passen auch die Beurteilung der Zeichnung durch Rixendorf, der die sauber ausgearbeiteten Details betont (H 3, S. 335), und die Argumentation, mit der die juristische Klage abgewehrt wird: Die Zeichnung sei eine Kopie eines Bildes auf Rixendorfs Tabaksbeutel, die Variationen aber das Ergebnis der „schaffenden Fantasie“ (H 3, S. 336) des Schreibers. Die Abweichungen vom beobachteten Gegenstand werden ausdrücklich als Gestaltungsfreiheit des Künstlers legitimiert. Die Thematisierung der Karikatur in *Das steinerne Herz* ließe sich so als poetologische Reflexion über ihr ästhetisches Potential lesen, das sich durch die konsequente Ausnutzung des zwischen Wiedererkennbarkeit und Abweichung, zwischen Nachahmung und Fiktionalisierung von Realität sich auftuenden Gestaltungsfreiraums auszeichnet.

III.2. *Die Brautwahl* (Kategorie 3)

Abschließend soll eine Erzählung betrachtet werden, in der die Karikatur nicht als Element der Handlung beschrieben, sondern erst im Text und mit sprachlichen Mitteln erzeugt wird (Typ 3 der einleitend etablierten Kategorisierung). *Die Brautwahl* wurde zunächst im *Berlinischen Taschen-Kalender auf das Schalt-Jahr 1820*, dann, in einer leicht abgeänderten Version, im dritten Band der *Serapions-Brüder* publiziert.⁵⁵ Günter Oesterle weist nach, wie im Konflikt zwischen dem Kommissionsrat Voßwinkel und dem jungen Maler Lehsen das Wissen um die Fähigkeit der Karikatur, ihren Gegenstand öffentlichkeitswirksam zu kritisieren und lächerlich zu machen, zum Wendepunkt wird: Als Voßwinkel die Verbindung zwischen seiner Tochter Albertine und Lehsen verhindern will, droht der Goldschmied Leonhard, Lehsens Mentor, mit der Umarbeitung des zuvor angefertigten Porträts des Kommissionsrats zur entstellenden

⁵⁵ Die Veränderungen beinhalten vor allem das Wegfallen der Anspielungen auf Berliner Lokalitäten und Bekanntheiten; vgl. hierzu Wulf Segebrecht: Kommentar. In: H 4, S. 1467.

Karikatur.⁵⁶ Die Bearbeitung besteht, getreu Schlegels Bestimmung der Karikatur als „[V]erwand[ung] eine[r] Gestalt [...] in Mißgestalt“,⁵⁷ in der Hervorhebung und Über-treibung des Hässlichen, hier der jüngst erlittenen Verluste und Niederlagen Voßwin-kels. So fasst Leonhard zusammen: „Alles Lächerliche, alles Alberne, das man von Ihnen erzählt hat und noch erzählt, wird aufgefrischt mit neuen, glänzenden Farben“.⁵⁸ Wenngleich das Porträt des Kommissionsrats, auf das der Goldschmied verweist, ein idealisierendes Gemälde ist und zu Repräsentationszwecken angefertigt wurde, kann die Szene seiner Entstehung dennoch als Karikatur gelesen werden: Diese wird mit den Darstellungsmitteln des literarischen Textes erzeugt.

[Lehsen] bat den Kommissionsrat, sich im Geist in den heitersten, frohsten Moment seines Lebens zu versetzen, etwa wie ihm seine verstorbene Gattin zum erstenmal ihre Liebe versichert, oder wie ihm Al-bertine geboren, oder wie er vielleicht einen verloren geglaubten Freund unvermutet wieder gesehen.–

Halt, rief der Kommissionsrat, halt Herr Lehsen, vor ungefähr drei Monaten erhielt ich den Aviso aus Hamburg, daß ich in der dortigen Lotterie einen bedeutenden Gewinn gemacht. – Mit dem offenen Briefe in der Hand lief ich zu meiner Tochter! – Einen froheren Augenblick habe ich in meinem Leben nicht gehabt; wählen wir also denselben, und damit mir und Ihnen alles besser vor Augen komme, will ich den Brief holen und ihn wie damals offen in der Hand halten.

Edmund mußte den Kommissionsrat wirklich in dieser Stellung malen, auf den offenen Brief aber ganz deutlich und leserlich dessen Inhalt hinschreiben:

EW. Wohlgeb. habe ich die Ehre zu avertieren u.s.w.

Auf einem kleinen Tisch daneben mußte (so wollt' es der Kommissionsrat) das geöffnete Couvert liegen, so daß man die Aufschrift:

Des Herrn Kommissionsrats, Stadtverordneten und Feuerherrn Melchior Voßwinkel, Wohlgeboren
zu Berlin

deutlich lesen konnte und auch das Postzeichen: Hamburg, durfte Edmund nicht vergessen nach dem Leben zu kopieren. Edmund malte übrigens einen sehr hübschen, freundlichen, stattlich gekleideten Mann, der in der Tat einige entfernte Züge von dem Kommissionsrat im Gesichte trug, so daß jeder, der jenes Brief-Couvert las, unmöglich in der Person irren konnte, welche das Bild vorstellen sollte. (H 4, S. 681 f.)

Die Darstellung des Kommissionsrats wird in dieser Passage mittels narrativer, rhetorischer und typographischer Verfahren zur Karikatur. Gegenstand der hyperbolischen Betonung sind keine körperlichen Eigenheiten Voßwinkels, dessen äußeres Erscheinungsbild im Text kaum beschrieben wird, sondern ein Gegenstand: der Brief aus Hamburg, der die Geldgier als zentrale Eigenschaft der Figur symbolisiert. Die Kombination aus dramatischem und narrativem Modus etabliert einen Gegensatz zwischen Voßwinkel einerseits, der sich durch Betonung, Lautstärke, Syntax und Wortwahl in der direkten Rede selbst charakterisiert, und Lehsen andererseits, dessen Rede indirekt wiedergegeben wird. Die auf diese Weise zurückgenommene Darstellung des Malers sowie Kommentare der nullfokalisierten Erzählstimme rahmen und durchbrechen die direkte Figurenrede, wodurch eine kritische Distanz zum Agieren und Sprechen des Kommissionsrats entsteht. Die Diskrepanz zwischen Voßwinkels emotional aufgeladener Rede – festzumachen an seiner erhobenen Stimme („rief“), der Häufung von Gedankenstrichen, Ausrufen und Exklamativsätzen sowie der Kombination von Steigerung und Negation („einen froheren Augenblick habe ich in meinem Leben

⁵⁶ Vgl. Oesterle: Arabeske/Groteske/Karikatur, S. 344.

⁵⁷ Schlegel: *Kunstlehre*, S. 204.

⁵⁸ E.T.A. Hoffmann: *Die Brautwahl*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 4: *Die Serapions-Brüder*. Hrsg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt/M. 2001, S. 640–722, hier S. 703. Im Folgenden wird dieser Band mit der Sigle ‚H 4‘ und entsprechenden Seitenzahlen referenziert.

nicht gehabt“) – und der Erzählstimme, die Lehsens Widerstand deutlich markiert („mußte“; „so wollt' es der Kommissionsrat“; „durfte nicht vergessen“) erzeugt einen komischen Effekt und entlarvt das Lächerliche der Inszenierung.

Die für die Karikatur typische komische Übertreibung negativer Merkmale wird ferner durch eine Diskrepanz zwischen Voßwinkels Rede und ihrem Gegenstand erreicht. Insbesondere vor dem Hintergrund der sich entfaltenden Liebesbeziehung zwischen Lehsen und Albertine wirkt die Emotionalität unangemessen in ihrer Bezogenheit auf den in nüchternen und formaler Amtssprache gehaltenen Brief; letzterer wird in der Passage nicht allein wörtlich zitiert, sondern auch in seiner typographischen Struktur wiedergegeben („zu Berlin“ am rechten Rand der Zeile). Hoffmann nutzt den Bruch, der durch die emotionale Rede als übersteigerte Reaktion auf einen materiellen, kleinlichen und letztlich unbedeutenden Anlass entsteht, bereits im Vorfeld der zitierten Passage zur komischen Charakterisierung des Kommissionsrats. Als Lehsen im Voraus auf eine finanzielle Entlohnung seiner Bemühungen verzichtet, heißt es im Text: „Da drückte ihn der Kommissionsrat stürmisch an die Brust und rief, indem ihm die Tränen vor inniger Rührung in die Augen traten: O Gott im Himmell – gibt es denn auf dieser im Argen liegenden Welt noch solche erhabene uneigennützig Menschenseelen!“ (H 4, S. 680 f.)

Auch die reduzierte Ästhetik, die als Merkmal der Karikatur herausgestellt wurde, findet sich in der Charakterisierung wieder. Die auffällige Aussparung einer äußerlichen Beschreibung kann als strategische Verknappung der Figurendarstellung im Text begriffen werden, durch die das für sie Typische noch deutlicher hervortritt: Der „Kommissionsrat“, wie Voßwinkel auch in der zitierten Passage durchgehend genannt wird, ist in erster Linie durch sein Amt, seinen damit verbundenen gesellschaftlichen und seinen finanziellen Status definiert. Damit wird die Figur zu einem Repräsentanten des geizigen, oberflächlichen und geistlosen Beamten, für den Kunst nur zur Manifestierung seines gesellschaftlichen Status' dient. Wiedererkennbar ist hier keine spezifische Person aus der Lebenswirklichkeit des Autors, wie es bei den Zeichnungen der Fall war, sondern die gehobene Berliner Gesellschaftsschicht, die Hoffmann auch in seinem Tagebuch beschreibt: „Abends bei Manderloeh – sich schändlich gelangweilt“ (H 6, S. 267).⁵⁹

IV. Fazit

Abschließend soll in einem zusammenfassenden Blick auf die untersuchten Beispiele reflektiert werden, inwiefern diese sich mit einem transmedialen Begriff der Karikatur fassen lassen, wie er eingangs definiert wurde. Deutlich geworden ist, dass sie divergierende Ausprägungen desselben darstellen, die grob den drei einleitend differenzierten Kategorien zuordenbar sind: Über alle Unterschiede hinaus teilen sie bestimmte ästhetische Eigenschaften, die zu einem großen Teil in der Begriffsbestimmung herausgearbeitet wurden, die sich teilweise aber auch erst aus der Analyse ergeben haben.

⁵⁹ Dieser Eintrag datiert vom 26.01.1815. Viele der anderen Einträge beklagen auch die langweilige Stimmung solcher Zusammenkünfte.

Erstens ist das zentrale Kriterium der Wiedererkennbarkeit des Dargestellten in allen Beispielen gegeben, die als Karikaturen über sich selbst hinaus entweder auf eine werkemane- nte Realität (II.1, II.2 und III.2) oder auf eine übergeordnete diegetische Ebene (III.1) verweisen. Dieser Bezug kann durch Ähnlichkeit erzeugt werden, die in den Zeichnungen ikonisch manifest ist (II.1) oder durch die intermediale Referenz auf Hoffmanns Werk ent- steht (II.2); im Text kann diese Ähnlichkeit in der Figurenrede oder in Erzählerkommenta- ren explizit gemacht werden (III.1). Über das einzelne Ereignis oder die individuelle Person hinaus ist es häufig eine gesellschaftliche und politische Realität in einem allgemeineren Sinne, die in der Karikatur wiedererkennbar ist; die Willkür im preußischen Justizsystem, die Oberflächlichkeit oberer Gesellschaftsschichten oder die reduktive öffentliche Wahr- nehmung von Autor und Werk. Der Bezug entsteht dann über eine komplexere Interpre- tationsleistung, in der die gesamte Zeichnung, bzw. der Gesamttext miteinbezogen wird, die auf Kontextwissen und literaturwissenschaftliche Methodik zurückgreift.

Aus diesen Überlegungen geht hervor, dass ein solcher wiedererkennbarer Gegen- stand der Karikatur nicht mimetisch dargestellt, sondern durch die ihr eigenen ästhe- tischen Verfahren verfremdet wird. Damit geraten *zweitens* die in der Begriffsbestim- mung als essenziell herausgearbeiteten Kriterien der Übertreibung und Verknappung in den Fokus. Die Darstellungsmittel, mit denen eine solche Ästhetik erzeugt wird, können in Abhängigkeit vom jeweiligen Medium variieren: von den verzerrten Pro- portionen und der angewandten Technik in der Federzeichnung (II.2) über das Zu- sammenspiel von Bild und Text (II.1), die in der Ekphrasis geleistete ausführliche Beschreibung ausgewählter Ausschnitte der Zeichnung (III.1) bis hin zu narrativen, rhetorischen und typographischen Mitteln im Text (III.2).

Wie weit die Darstellung von ihrem referenzierten, wiedererkennbaren Gegenstand abweicht, kann graduell variieren. Insbesondere die Federzeichnung von Hoffmanns Kampf gegen die Bürokratie sowie die Zeichnung des Schreibers Max machen deut- lich, dass die Karikatur *drittens* fantastische Szenen schaffen kann. Ein wiederkeh- rendes Element waren dabei die grotesken Kombinationen von Tier- und Menschen- gestalten. Wie die Analyse gezeigt hat, ist *viertens* die Kombination von Diskrepanzen und Kontrasten ein strukturelles Merkmal von Hoffmanns zeichnerischen und lite- rarischen Karikaturen, aus dem heraus Komik erzeugt wird und das zugleich eine kritische Distanz zum karikierten Gegenstand herstellt.

Die Dynamik aus Wiedererkennbarkeit und antimimetischer Ästhetik, die durch die hier zusammengefassten Mittel und Strukturen der Darstellung entsteht, jene Ver- knüpfung „[des] Wirkliche[n] [mit dem] Phantastische[n]“,⁶⁰ ist grundlegend für den von der Karikatur gebotenen Gestaltungsfreiraum. Sie bietet den Rahmen, in dem mit ästhetischen sowie gesellschaftlichen Normen gebrochen wird, indem das vom Ideal Abweichende gezielt ausgewählt und der wiedererkennbare Gegenstand „in Mißge- stalt verwandelt wird“,⁶¹ sei es durch die Übertreibung jener negativen Eigenschaf- ten oder durch seine oft kontrastreiche Verbindung mit dem Hässlichen.⁶² Wie die

60 Oesterle: Karikatur als Vorschule von Modernität, S. 265.

61 Schlegel: *Kunstlehre*, S. 204.

62 II.1: Negative Aspekte der Person Hoffmanns und seines Werks in der öffentlichen Wahrnehmung; II.2 verzerrte Proportionen, gebückte Haltung, Aufeinandersitzen der Beamten als Symbol für Geistlosigkeit und Willkür; III.1: Verbindung der Schneider mit dem Bock und dessen Ausscheidungsprozess; III.2: die negativen Eigenschaften Voßwinkels.

Reaktion des Publikums in *Das steinerne Herz* zeigt, birgt diese als unangemessen, anstößig empfundene Verbindung die Sprengkraft der Karikatur. Die Fiktionalisierung des Gegenstands erlaubt dabei eine symbolische und exemplifizierende Lesart, nach der die dargestellten Figuren zu Repräsentanten jener Ordnungen werden, die in der Karikatur kritisiert werden. Hat die Analyse von Hoffmanns Zeichnungen und Texten einerseits zu einer weiteren Ergänzung der Merkmale von Karikaturen beigetragen, so lässt sich andererseits festhalten, dass der einleitend definierte Karikaturbegriff eine fruchtbare Grundlage für die Interpretation darstellt: Die Dynamiken und Strukturen, die so in den Fokus rücken, bieten ein solides Gerüst für die Untersuchung ausgewählter Passagen, Figuren und Zeichnungen in einem übergeordneten ästhetischen Zusammenhang und eröffnen eine neue Perspektive auf die Frage nach dem komischen und kritischen Potential von Hoffmanns Werk.