

Geständnisdrang: *Die Elixire des Teufels*

Die Marquise de la Pivardiere kann zwar kein Geständnis über den ihr zur Last gelegten Gattenmord ablegen, gleichwohl legt sie allerlei verworrene Geständnisse ab, die ein Verbrechen im übertragenen Sinn betreffen, nämlich ihre schuldhaft nicht gelebte Liebe. Auch im *Fräulein von Scuderi* und in *Ignaz Denner* gilt es nicht, das fragliche Verbrechen zu gestehen, wohl aber immer wieder, andere Dinge zu bekennen, jemanden ins Vertrauen zu ziehen, die Beichte abzulegen, die Wahrheit zu offenbaren. Texte, in denen Kriminalverfahren eine Rolle spielen, laden dazu ein, solche Geständnisformen von verschiedenen Seiten zu beleuchten, auch und gerade weil es verfehlt ist, das Geständnis prozedural erzwingen zu wollen und ihm seinen Ereignischarakter zu nehmen.

Am deutlichsten zeigt sich das im zweiten Teil der *Elixire des Teufels*, den Hoffmann nach seiner Anstellung am Berliner Kammergericht verfasste. Medardus wird hier gleich zu Beginn in Haft genommen und nacheinander von zwei Untersuchungsrichtern verhört. Die ausgesprochen komplexe Episode gibt sich unter anderem als ein Schulbeispiel falscher und richtiger Verhörführung. Während der erste Richter alles falsch macht und dem zunächst desorientierten Medardus eher Informationen preisgibt, als dass er sie von ihm erhält, ist der zweite Richter nicht nur mit allen Wassern der Vernehmungpsychologie gewaschen, sondern wäre auch *als Mensch* würdiger Adressat eines Geständnisses (vgl. Niehaus 2003, 313 ff.). Mit Folter wird hier nicht gedroht, umso mehr spielt sie aber anschließend eine Rolle in den nächtlichen Träumen und Phantasmen des Medardus (wie sich überhaupt das Quälen des Fleisches auf metaphorischer und buchstäblicher Ebene durch den ganzen Roman zieht). Als er zum nächsten Verhör geführt wird, hat er sein Bekenntnis »im Innern so geordnet, daß ich dem Richter eine kurze, aber den kleinsten Umstand mit aufgreifende Erzählung zu machen hoffte« (DKV II.2, 215). Als er sein Geständnis dann nicht an den Mann bringen kann, weil sich erwiesen zu haben scheint, dass er gar nicht der Mörder Medardus ist, lässt ein ihn »im Innersten vernichtendes Gefühl keine Freude aufkommen«, und angesichts des gutmütigen Richterblicks ist es ihm, »als müsse ich nun, da man an meine Unschuld glaubte und mich freilassen wollte, allen verruchten Frevel, den ich begangen, frei gestehen und mir dann das Messer ins Herz stoßen« (216). Wenn sie sich selbst zurücknehmen, können auch die Richter von

dem Geständnisdrang profitieren, der den Menschen Hoffmann zufolge ins Herz gelegt ist.

Meister Floh

In *Meister Floh*, dem »Märchen in sieben Abenteuern« (DKV VI, 303), hat Hoffmann ins vierte und fünfte Abenteuer die sogenannte »Knarrpanti-Episode« eingebaut, die ihm gegen Ende seines Lebens ein Disziplinarverfahren eingebracht hat. Denn jeder Eingeweihte konnte in dieser Figur den preußischen Polizeidirektor Karl Albert von Kamptz erkennen, der in den Demagogenprozessen die Rolle des unermüdlichen Antreibers spielte und die Arbeit der Immediat-Untersuchungs-Kommission, der Hoffmann seit 1819 angehörte, in die politisch gewünschte Richtung zu lenken versuchte. In *Meister Floh* ist Knarrpanti ein Geheimer Hofrat, dessen liebste Staatseinrichtung »die Geheime StaatsInquisition« ist, »wie ehemals in Venedig statt fand« (374). Er versucht, dem Protagonisten Peregrinus Thyß eine Entführung anzuhängen, die gar nicht stattgefunden hat, und setzt dadurch ein Verfahren in Gang, das den verständigen Justizbeamten der Stadt überhaupt nicht einleuchten möchte. Wenn sich niemand einmischte und das Recht seinen geregelten Gang geht, so scheint Hoffmann abgeklärt bedeuten zu wollen, dann kann nichts allzu Schlimmes geschehen. Und mehr kann man nicht verlangen. Voreingenommene Schnüffelei im Privatleben, eine suggestive Verhörtechnik und ein Interesse dafür, was der Befragte »z. B. bei dem Aufschreiben der verdächtigen Worte in seinen Papieren *gedacht*, habe« (395), gehören nicht zu diesem geregelten Gang.

Da trifft es sich gut, dass Peregrinus Thyß mit dem »Gedankenglas« (450) ein märchenhaftes optisches Instrument (s. Kap. III.14) zur Verfügung hat, das der Traum aller Inquisitoren ist. Peregrinus richtet das Gedankenglas auf Knarrpanti und erkennt, dass es diesem gar nicht um die Wahrheit geht, sondern um sein Ansehen und sein Fortkommen. Aber es gilt auch umgekehrt: Der Besitz eines solchen Gedankenglases trägt in jede Interaktion zwischen Menschen den inquisitorischen Wunsch und den inquisitorischen Verdacht. Am Ende verzichtet Peregrinus auf dieses verhängnisvolle Geschenk. Wie wahrhaftig oder unwahrhaftig zum Beispiel ein Leugnen oder Geständnis ist, darf man nicht auf diese Weise erforschen wollen (auch wenn Peregrinus wohl nur mit diesem Instrument so weit gekommen ist). Nach Hoffmann ist das Recht etwas, das

Grenzen setzt und dem Grenzen gesetzt sind, und das das Subjekt zu seinem Recht kommen lässt.

17 Tiere

Animal turn in der Literaturwissenschaft

Im Zuge des »animal turn« (Ritvo 2007) der Kulturwissenschaften sind auch die Tiere der Literatur auf eine neue Weise ins Blickfeld der Forschung gerückt worden (vgl. Borgards 2015). Gegen einen traditionellen, eher motivgeschichtlich oder thematologisch orientierten Zugriff (mit Blick auf Hoffmann vgl. Beardsley 1985; Görgens 1985) setzen die sog. *Cultural and Literary Animal Studies* zwei neue Akzente. Erstens nutzen sie die mittlerweile gängigen kultur- und wissenschaftlichen Verfahren des Kontextualisierens (ein Text kommt nie allein), des Historisierens (ein Text steht nie außerhalb seiner Zeit) und des Poetisierens (ein Text versteht sich nie von selbst). So erschließt sich z. B. der Floh in Hoffmanns *Meister Floh* durch den Rückgriff auf die Entomologie, also die Insektenkunde (Kontextualisieren) des späten 18. und frühen 19. Jh.s (Historisieren), die ihrerseits einer für Formfragen sensibilisierten Interpretation unterzogen werden muss (Poetisieren). Für Hoffmanns unzählige Tierfiguren ist diese kultur- und wissenschaftliche Erschließung erst an wenigen Stellen in Angriff genommen worden (vgl. Matt 2005; Römhild 2005; Schröter 2013).

Zweitens sehen die *Cultural and Literary Animal Studies* in den Tieren nicht nur einen bisher vernachlässigten Gegenstandsbereich, sondern zielen zudem auf eine neue Konzeption dessen, was sich mit dem Begriff des »Tieres« überhaupt fassen lässt. Ausgangspunkt hierfür sind insbesondere solche Tiertheorien (vgl. Borgards/Kling/Köhring 2015), die die gängigen Unterscheidungen zwischen Mensch und Tier, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Handeln und Verhalten sowie zwischen Kultur und Natur in Frage stellen. Aus poststrukturalistischer Perspektive wird der Versuch des Menschen, sich selbst über die Abgrenzung zum Tier zu definieren, als metaphysische Konstruktion zurückgewiesen (vgl. Derrida 2010). Dieser Zurückstufung des Menschen korrespondiert wiederum eine Aufwertung der Tiere, die aus neumaterialistischer Perspektive als »Akteure« (vgl. Latour 2007) bzw. »companion species« (vgl. Haraway 2008) verstanden werden. Während Hoffmanns dekonstruktive Verunsicherung der Mensch-Tier-Grenze vereinzelt schon Gegenstand literaturwissenschaftlicher Überlegungen geworden ist (vgl. Kofman 2008), steht eine neumaterialistisch orien-

Literatur

- Borgards, Roland/Neumeyer, Harald: Familie als Exekutorsraum. E. T. A. Hoffmanns »Ignaz Denner« und die Debatten um Verhör, Folter, Todesstrafe und Hinrichtung. In: *IASL* 28/2 (2003), 152–189.
- Eckert, Jörn: *Der Kampf um die Familienfideikomisse in Deutschland. Studien zum Absterben eines Rechtsinstituts*. Frankfurt a. M. u. a. 1992.
- Gorski, Gisela: »Das Fräulein von Scuderi« als Detektivgeschichte. In: *MHG* 37 (1981), 4–11.
- Hoffmann, Alfred: *E. T. A. Hoffmann. Leben und Arbeit eines preußischen Richters*. Baden-Baden 1990.
- König, Peter: Der poetische Charakter des Rechts: »Das Majorat« von E. T. A. Hoffmann. In: *IASL* 31/2 (2006), 203–217.
- Lehmann, Johannes F.: Lebensgeschichte und Verbrechen. E. T. A. Hoffmanns »Die Marquise de la Pivardiere« und die Gattungsgeschichte der Kriminalerzählung. In: *Schiller-Jb.* 49 (2005), 228–253.
- Mangold, Hartmut: *Gerechtigkeit durch Poesie. Rechtliche Konfliktsituationen und ihre literarische Gestaltung bei E. T. A. Hoffmann*. Wiesbaden 1989.
- Meier, Rolf: *Dialog zwischen Jurisprudenz und Literatur. Richterliche Unabhängigkeit und Rechtsabbildung in E. T. A. Hoffmanns »Das Fräulein von Scuderi«*. Baden-Baden 1993.
- Niehaus, Michael: *Das Verhör. Geschichte – Theorie – Fiktion*. Paderborn 2003.
- Savigny, Carl Friedrich von: *Vom Beruf unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft* [1814]. Heidelberg 1840.
- Schadwill, Uwe: *Poeta Judex. Eine Studie zum Leben und Werk des Dichterjuristen E. T. A. Hoffmann*. Münster/Hamburg 1993.
- Schiller, Friedrich (Hg.): *Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit. Nach dem Französischen Werk des Pitaval durch mehrere Verfasser ausgearbeitet und mit einer Vorrede begleitet [...]*. Bd. 3. Jena 1793.
- Vedder, Ulrike: Majorate. Erbrecht und Literatur im 19. Jh. In: Sigrid Weigel u. a. (Hg.): *Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie*. München 2005, 91–107.

Michael Niehaus

tierte Untersuchung von Hoffmanns vielfältigen Mensch-Tier-Gemeinschaften noch aus.

Tiere finden sich in Hoffmanns literarischem Werk von den ersten Zeilen bis zu den letzten Texten. Ganz zu Beginn steht eine poetologische Selbstverortung in Hoffmanns literarischem Debut aus dem Jahr 1814, im allerersten der *Fantasiestücke in Callot's Manier*; ganz zum Schluss steht der *Meister Floh*, dessen Publikation im Jahr 1822 Hoffmann nur um wenige Monate überlebt. Dazwischen findet sich eine Fülle an Tiergestalten und Tiergestaltungen, wie sie in der deutschen Literaturgeschichte allenfalls noch bei Franz Kafka, der seinerseits ein begeisterter Hoffmann-Leser war, auszumachen ist. Bei Hoffmann lassen sich drei literarische Tierarten unterscheiden: realistische Tiere, märchenhafte bzw. phantastische Tiere und poetologische Tiere.

Realistische Tiere

Realistische Tiere bevölkern – bisweilen beiläufig, bisweilen prominent – Erzählungen und Romane, deren diegetische Welt, also die Welt, in der die Narration spielt, weitgehend den natürlichen Gesetzen folgt, wie wir sie aus unserer eigenen Lebenswelt kennen. Ein Beispiel für solche realistischen Tiere sind die Wölfe, deren Jagd im *Majorat* beschrieben wird. Mit der Wolfsjagd greift Hoffmann auf einen Komplex zurück, in dem sich – verstärkt seit dem Dreißigjährigen Krieg und der Staatsphilosophie der Frühen Neuzeit – die Bereiche des zoologischen Wissens, der politischen Theorie, der Jagdpraxis und der literarischen Formgebung ineinander verschränken (vgl. Kling 2015). Diese Verschränkung, die in der von Thomas Hobbes berühmt gemachten Redewendung vom *homo homini lupus* (»Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf«) seine größte Dichte gewonnen hat, wird auch in Hoffmanns Erzählung wirksam: Wer vom Wolf erzählt, der inszeniert damit zugleich das Herrschaftsparadigma politischer Souveränität; und wer im frühen 19. Jh. auf ein politisches Szenario zurückgreift, dessen Hochzeit auf den Absolutismus des 17. Jh.s zu datieren ist, der weist darauf hin, dass dieses Paradigma historisch überkommen und in seiner Gültigkeit mittlerweile höchst fragwürdig geworden ist.

Auf ähnliche Weise nutzt Hoffmann die Jagd auch in den *Elixieren des Teufels*, im *Ignaz Denner* und in *Die Räuber*. Einen besonderen Fall eines realistischen Tiertextes stellt die wenig bekannte Briefnovelle *Haimatochare* dar, in der eine Laus nicht nur als Titelfigur auftritt, sondern auch das narrative Gravitationszen-

trum eines kolonialistisch-zoologisch-amourösen Verstrickungszusammenhangs darstellt.

Phantastische Tiere

Den Gegenpol zu den realistischen Tieren bilden bei Hoffmann die Märchentiere aus *Der goldene Topf*, *Klein Zaches genannt Zinnober*, *Nußknacker und Mausekönig*, *Das fremde Kind* und *Meister Floh*. Nun spielen diese Texte nicht durchgängig in einer Märchenwelt, die sich durch eigene Möglichkeitsregeln von den natürlichen Gesetzen unserer Lebenswelt unterscheidet. Vielmehr zeichnen sie sich dadurch aus, dass sie diese beiden eigentlich unvereinbaren Welten in einem Erzählzusammenhang zusammenbinden, bisweilen durch schroffe Gegensatzbildung, bisweilen durch Vexierbilder, bisweilen durch Hybridbildungen und Schwellenräume. Insofern sind nicht alle Tiere, die in diesen Texten auftauchen, Märchentiere, wie sich etwa an den ausgestopften Affen des zoologischen Kabinetts in *Klein Zaches* oder am Hofhund Sultan in *Das fremde Kind* zeigt. Und zudem werden manche Märchentiere zunächst als realistische Lebewesen eingeführt, etwa die Katze der alten Frau im *Goldenen Topf* oder die Mäuse in *Nußknacker und Mausekönig*.

Auch wenn Hoffmann diese Texte – einmal im Untertitel, einmal im Rahmengespräch – selbst als »Märchen« bezeichnet, ist ihr tierlicher Figurenbestand also nicht immer nur märchenhaft, sondern bisweilen auch phantastisch. Denn diese Tiere folgen einerseits den Regeln der Märchenwelt, wie sie etwa auch in Jacob und Wilhelm Grimms *Kinder- und Hausmärchen* (1812/15) gelten: Sie können denken und sprechen, sie haben Wünsche und Gefühle, sie haben Absichten und verfolgen Ziele, sie können gut oder böse, hilfsbereit oder hinterlistig, verführerisch oder abstoßend wirken, sie können viel größer oder viel kleiner, viel stärker oder viel schwächer, viel gefährlicher oder ungefährlicher sein als in der natürlichen Welt. Andererseits haben diese Regeln für die diegetische Welt, in der diese Märchentiere situiert sind, immer nur eine lokale Gültigkeit. Genau darin liegt nun die narrative Technik des romantischen Kunstmärchens (s. Kap. IV.2), das nicht darauf zielt, der kruden Wirklichkeit eine reine Märchenwelt entgegenzustellen, sondern umgekehrt darauf, eine Welt zu schaffen, in der sich Wirkliches und Märchenhaftes wechselseitig durchdringen. Zumindest im Medium der Literatur kann es auf diese Weise gelingen, die Welt zu romantisieren und damit zu einer höheren Form der Wahrheit – einer poetischen

Wahrheit – vorzudringen. An den Märchentieren führt Hoffmann diese Technik des Romantisierens paradigmatisch vor.

Eine besondere Prägnanz gewinnt diese Technik im *Meister Floh*, der einerseits im Untertitel als *Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde* angekündigt wird, andererseits das Tiertier mit zoologischer Präzision präsentiert. Diese Ambivalenz spielt Hoffmann schon in den von ihm selbst gezeichneten Titelkupfern aus. Zu sehen ist hier ein Floh, der in seiner feingliedrigen Anatomie durchaus der entomologischen Forschungsliteratur entnommen sein könnte, dessen Stiefel und Kleidung ihn aber als eine anthropomorphisierte Märchengestalt ausweisen. Diese Zusammenstellung von Märchen und Wissenschaft wird nun in der erzählten Welt selbst zum Thema gemacht, indem der Text einen zugleich wissenschaftlichen wie märchenhaften Zwist zwischen zwei berühmten Mikroskopisten und Entomologen inszeniert, zwischen Leuwenhoek und Swammerdam. Diese beiden historisch verbürgten Naturwissenschaftler – Antoni van Leeuwenhoek (1632–1723) und Jan Swammerdam (1637–1680) – dienen nun gerade nicht, wie vielleicht zu erwarten wäre, als Gegenmodell zu den märchenhaften Abenteuern, sondern umgekehrt als der narrative Ort, an dem das Wirkliche immer wieder ins Phantastische kippt. Anschaulich wird dies im Medium des Mikroskops: Der technisch bewaffnete Blick schaut ins Kleinste und Allerkleinste, um dort nicht etwa auf harte Empirie, sondern auf offen Unglaubliches zu treffen. In diesem sehr konkreten Sinn ist *Meister Floh* ein entomologisches Märchen.

Gerade darin, dass der *Meister Floh* nicht einfach einer Märchen-Ontologie, also den geschlossenen Regeln einer Märchenwelt zuzuordnen ist, sondern aus einer paradoxen Intensivierung des Empirisch-Realistischen hervorgeht, erweist er sich als ein phantastisches Tier. Im engeren Sinn phantastisch sind, in Anlehnung an eine Definition des Phantastischen bei Tzvetan Todorov (s. Kap. IV.11), literarische Tiere genau dann, wenn hinsichtlich ihres Wirklichkeitsstatus eine gewisse Unbestimmtheit bestehen bleibt (vgl. Borgards 2013). Beim *Floh* mag es zwar unbestritten sein, dass einige seiner Fähigkeiten nichts mit unserer wirklichen Welt zu tun haben; entscheidend ist aber, dass – dank der Einführung der wissenschaftlichen Entomologie in den Text – verunklärt wird, wo genau die Grenze des Empirischen überschritten wird.

Diese Verunklärung ist auch ein bestimmendes Merkmal zweier schon über den Titel miteinander

verbundener Erzählungen aus den *Fantasiestücken*, der *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* und der *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann*, sowie des größten und wichtigsten Tiertextes Hoffmanns, den *Lebens-Ansichten des Katers Murr*. Wie im *Meister Floh*, so ist auch in diesen Texten der Protagonist des Geschehens jeweils ein Tier: ein Hund namens Berganza, ein Affe namens Milo und ein Kater namens Murr. Hoffmann gestaltet diese drei Tiere auf eine Weise, die die gängigen Vorstellungen davon, was ein »Tier« ist, unterläuft. Diese Tiere verstehen zu viel von Kultur, um reine Naturwesen zu sein; ihr Handeln ist zu gezielt, um auf niedriges Triebverhalten reduziert werden zu können; sie ermächtigen sich zu selbstbewusst als autonome Subjekte, um als bloße Objekte menschlicher Zugriffe gedeutet werden zu können. Doch werden Hund, Affe und Kater zugleich mit einer zoologischen und empirischen Genauigkeit beschrieben, die ihre Kulturfähigkeit mit Naturelementen und ihr autonomes Handeln mit Triebverhalten kontaminiert: Die Nüsse locken den Affen, die Würste den Hund, der Braten den Kater. Deshalb sind Affe, Hund und Kater bei Hoffmann auch nicht Menschen in Tiergestalt; es sind keine bloßen Fabelwesen wie der sprechende Fuchs bei Jean de la Fontaine oder Gotthold Ephraim Lessing. Es sind zoologisch-literarische Mischwesen; es sind phantastische Tiere.

Bei der Konstruktion dieser phantastischen Tiere kann Hoffmann auf die zoologische Grundsatzdebatte um die kognitiven und emotionalen Fähigkeiten der Tiere zurückgreifen. Diese Debatte, die so alt ist wie die Zoologie selbst, hat in der Frühen Neuzeit mit Michel de Montaigne und René Descartes ihre paradigmatischen Vertreter gefunden (vgl. Wild 2006). Dabei steht Montaigne für einen skeptischen Assimilationismus, der – ausgehend von einer Fülle von Beispielen für die außergewöhnlichen Fähigkeiten einzelner Tierarten – zwischen Menschen und Tieren zunächst einmal die Gemeinsamkeiten feststellt, um dann erst in einem zweiten Schritt die Unterschiede zu finden. Descartes hingegen steht für einen apodiktischen Differentialismus, der – ausgehend von der philosophischen Reflexion – zwischen Mensch und Tier zunächst einmal einen kategorialen Unterschied konstatiert, um dann erst in einem zweiten Schritt auf Ähnlichkeiten hinzuweisen (zur Inszenierung dieser beiden Positionen bei Hoffmann vgl. Schröter 2013). In der für Hoffmann relevanten Zoologie der Spätaufklärung dominiert zwar der an Descartes orientierte Differentialismus; gleichzeitig finden sich aber auch dezidiert assimilationistische

Positionen, z. B. in der 1804 anonym erschienenen *Thierseelen-Kunde auf Thatsachen begründet*.

Die zeitgenössische Aktualität dieser Debatte ist für eine Interpretation der drei Tiere Berganza, Milo und Murr von entscheidender Bedeutung. Denn sie macht deutlich, dass Hoffmann mit diesen Tieren nicht einfach einen fiktional-literarischen Einspruch erhebt, sondern vielmehr einen wissenschaftsinternen Dissens in eine literarische Fassung bringt. Diese literarische Fassung unterscheidet sich wiederum von der wissenschaftlichen Diskussion durch narrative Strategien, die den Leser in die Falle seines eigenen naiven Alltagsdifferentialismus locken: Immer wieder können sich die Leser dabei ertappen, wie sie genau diejenigen Unterscheidungen (Kultur/Natur, Handeln/Verhalten, Subjekt/Objekt, Mensch/Tier) stillschweigend und unreflektiert vorausgesetzt haben, deren Gültigkeit die Texte gerade bezweifeln. Auf diese Weise dekonstruieren die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* nicht nur die Position des autonomen Subjekts der idealistischen Philosophie und erschüttern so das Selbstverständnis des Menschen (vgl. Kofmann 2008); sie thematisieren und verunsichern darüber hinaus auch die Grundeinstellung, mit der wir Menschen den Tieren begegnen.

Poetologische Tiere

Dass die Tiere für Hoffmann nicht nur ein wichtiges Thema, sondern auch ein zentrales Element seiner Poetologie darstellen, zeigt sich in der schon erwähnten prominenten Stellung der Tierfrage im allerersten der *Fantasiestücke*, in dem die Bilder Jacques Callots zum Programm für das eigene Schreiben erhoben werden: »Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffne groteske Gestalten dem ernststen tiefer eindringenden Beschauer, alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen« (DKV II.1, 18; vgl. Kremer 2009). Gleich zwei zentrale Begriffe der romantischen Ästhetik werden hier von Hoffmann mit der Darstellung der Tiere verbunden: die Ironie und die Groteske.

Die romantische Ironie (s. Kap. IV.10) ist eine Figur der Reflexion, der selbstbezüglichen Rückwendung auf die eigene Position. In ihr markiert sich die Kunst selbst als Kunst, das Schreiben als Schreiben, die Literatur als Literatur, die Fiktion als Fiktion. Da-

mit unterscheidet sich die romantische Ironie von einer einfachen Ironie, die eine Figur der Umkehrung ist, in der also das Gesagte lediglich das Gegenteil des Gemeinten ist. Hoffmanns Tiere sind nun gerade nicht im Sinne einer solchen einfachen Ironie aufzulösen und in eine eigentliche Bedeutung zu übersetzen. Vielmehr führen sie im Sinne der romantischen Ironie in reflexive Unwägbarkeiten, die letztlich immer auch die Position der Leser und Interpreten mit in Frage stellen. In diesem Sinne ist der *Kater Murr* nicht nur eine Künstlersatire, sondern darüber hinaus eine grundlegende Reflexion der höchst fragilen und fraglichen, auf einer spezifischen Behandlung der Tiere basierenden Selbstdefinition und Selbstbehauptung des Menschen.

Es sind genau diese reflexiven Verfahren, die dazu führen, dass die Tiere bei Hoffmann den Menschen nicht einfach wie Spiegelgestalten gegenüberstehen, sondern sich mit ihnen zu grotesken Mischgestalten verbinden: einem mikroskopierenden Floh, einem Klavier spielenden Affen, einem über das zeitgenössische Theater philosophierenden Hund, einem dichtenden Kater. Indem Hoffmann die Tiere als Mischgestalten dem Grotesken (s. Kap. IV.3) zuordnet, rückt er sie zugleich in den Kreuzungspunkt zweier ästhetischer Achsen, auf denen Tiere traditioneller Weise situiert werden: der Achse zwischen Schönheit und Hässlichkeit und der Achse zwischen Komik und Horror. Schön ist der Schmetterling, und hässlich ist der Wurm; komisch ist der Affe, und schrecklich ist das Krokodil. Mit dem Grotesken ist bei Hoffmann genau der Augenblick bezeichnet, in dem das Schöne und das Hässliche, das Komische und das Schreckliche ineinanderfallen. In diesem Sinne sind eine ganze Reihe nicht nur von Callots, sondern auch von Hoffmanns Tieren wahrlich groteske Wesen, wie etwa in den Kampfszenen zwischen Kater und Papagei im *Goldenen Topf* oder der ins Gigantische vergrößerten Insektenschau im *Meister Floh* sichtbar wird.

Materiell-semiotische Tiere

Die Unterscheidung der literarischen Tierarten bei Hoffmann – realistische, phantastische, poetologische Tiere – ist offenbar rein heuristischer Natur: Sie ist lediglich ein Mittel, sich einen Überblick darüber zu verschaffen, was Hoffmann an den Tieren interessiert; sie impliziert mithin keine immer eindeutigen Zuordnungen der dargestellten Tiere selbst. Deutlich wird dies z. B. an Murr, der die Aspekte aller bei Hoffmann zu findenden literarischen Tierarten auf sich

vereint: Er ist ein realistisches Tier, das Kreisler vom Meister Abraham zur Pflege übergeben wird; er ist ein phantastisches Tier, das lesen, schreiben, dichten und denken kann; und er ist ein poetologisches Tier, das mit seiner Fähigkeit, (Schreib-)Federn zu rupfen und mit einer (Kater-)Klaue zu schreiben, auf die implizite Gewalt eines nicht-linearen, fragmentierten Textes verweist und mithin auf die formale Struktur des Romans selbst.

Und noch etwas verbindet sich mit dem Namen Murr: Es ist der Name des Katers, der in den 1820er Jahren bei Hoffmann wohnte und dessen Tod er seinen Freunden brieflich anzeigte. Murr ist also nicht nur ein realistisches, phantastisches und poetologisches, sondern zudem auch noch ein Tier, das wirklich gelebt hat. Liest man die Todesanzeige als Spur dieses einst materiell existierenden Tieres, eröffnet sich ein neuer Interpretationsraum, in dem der Kater nicht mehr als Produkt einer literarischen Tätigkeit erscheint, sondern als selbst tätiger Akteur einer spezialübergreifenden Konstellation, aus der heraus der Roman hervorgegangen ist. Sicherlich hätte es den *Kater Murr* ohne Hoffmann nicht gegeben. Doch das Gleiche gilt für den materiellen Murr selbst: Auch ohne ihn, Hoffmanns Berliner »companion species« (vgl. Haraway 2008), hätte es den *Kater Murr* nicht gegeben.

Was durch die Todesanzeigen, die Hoffmann für Murr verfasst hat, so klar hervortritt, ließe sich verallgemeinern: kein *Berganza* ohne den Bamberger Haushund Pollux; kein Milo ohne einen wenn auch namenlosen Menageriebewohner; kein *Meister Floh* ohne einen realen Stich ins echte Fleisch. Allerdings sind diese materiellen, echten, wirklichen Tiere ihrerseits immer schon in Prozesse der Bedeutungszuschreibung und Literarisierung einbezogen. Dies gilt für alle Tiere, die mit Menschen leben; und es gilt gewiss in besonderem Maß für die Tiere, die ihren Lebensraum mit Hoffmann teilen: Sie sind – wenn auch aus Fleisch und Blut – immer zugleich auch semiotische literarische Wesen. So wie die Tiere in Hoffmanns Literatur in Kontakt bleiben mit den Tieren aus Hoffmanns Leben, so sind die Tiere in Hoffmanns Leben schon von Anfang an von Hoffmanns Literatur berührt. Auf beiden Seiten, im Leben wie in der Literatur, finden sich »materiell-semiotische« Mischgestalten (vgl. Haraway 2008) oder kurz: materiell-semiotische Tiere.

Literatur

- Beardsley, Christa-Maria: *E. T. A. Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik. Die poetisch-ästhetische und die gesellschaftskritische Funktion der Tiere bei Hoffmann und in der Romantik*. Bonn 1985.
- Borgards, Roland: *Die Tiere der Literatur*. In: Ders. (Hg.): *Tiere. Ein kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2015.
- : Tier. In: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2013, 482–487.
- /Kling, Alexander/Köhling, Esther (Hg.): *Texte zur Tiertheorie*. Stuttgart 2015 (im Druck).
- Derrida, Jacques: *Das Tier, das ich also bin*. Wien 2010 (frz. 2006).
- Görgens, Lutz Hermann: *Die Haustiere des Kapellmeisters. Untersuchungen zum Phantastischen im literarischen Werk E. T. A. Hoffmanns*. Tübingen 1985.
- Haraway, Donna J.: *When Species Meet*. Minneapolis/London 2008.
- Kling, Alexander: War-time, wolf-time. Material-semiotic knots in the chronicles of the thirty years' war. In: Patrick Masius/Jana Sprenger (Hg.): *A Fairytale in Question. Historical Interactions Between Humans and Wolves*. Isle of Harris 2015 (im Druck).
- Kofman, Sarah: *Schreiben wie eine Katze... Zu E. T. A. Hoffmanns »Lebens-Ansichten des Katers Murr«*. Graz/Wien 2008 (frz. 1976).
- Kremer, Detlef: Mensch-Tier-Kreuzungen. In: Ders. (Hg.): *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2009, 552–554.
- Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a. M. 2007.
- Matt, Peter von: Das Tier Murr. In: Gerhard Neumann (Hg.): *Hoffmanneske Geschichte. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Würzburg 2005, 179–197.
- Ritvo, Harriet: On the animal turn. In: *Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences* 136/4 (2007), 118–122.
- Römhild, Dorothee: *»Bellychen ist Trumpf«. Poetische und andere Hunde im 19. Jh.* Bielefeld 2005.
- Schröter, Julian: *Figur – Personalität – Verhaltenstheorien. Zu einer Theorie fiktiver Tiere in Erzählungen der Romantik*. Saarbrücken 2013.
- Wild, Markus: *Die anthropologische Differenz. Der Geist der Tiere in der frühen Neuzeit bei Montaigne, Descartes und Hume*. Berlin/New York 2006.

Roland Borgards