

„NICHT AS SONDERN GIS“

Perspektivische Ambiguität in E.T.A. Hoffmanns sogenanntem ›Rat Krespel‹

Von Kaltërina Latifi (London)

Der Erstdruck von E.T.A. Hoffmanns sogenanntem ›Rat Krespel‹ (1817) unterscheidet sich sowohl strukturell als auch stofflich vom späteren Wiederabdruck in den ›Serapions-Brüdern‹ (1819), wir haben es mit zwei eigenständigen Texten zu tun. Sie differieren in ihrer jeweiligen poetischen Aussagekraft. Die hier vorgelegte Interpretation des Erstdrucks liest diesen als ein poetologisches Programm, in welchem das Wesen der literarischen Mitteilung (als Wechselwirkung von Stoff/Form) eigens reflektiert wird.

The first print of E. T. A. Hoffmann's so-called ›Rat Krespel‹ (1817) differs in its formal structure as well as in the plot from the later reprint in the ›Serapions-Brüder‹ (1819), we are dealing here with two distinct texts that differ in their respective poetic meanings. This article offers an interpretation of the first print, in which the nature of the interaction between plot and form is explored and communicated.

I.

Ende 1817 erschien im ›Frauentaschenbuch für das Jahr 1818‹ E. T. A. Hoffmanns ›Ein Brief von Hoffmann an Herrn Baron de la Motte Fouqué,¹⁾ dessen Mittelteil man in der Hoffmann-Forschung generell unter dem Titel „Rat Krespel“ anführt. Die dort enthaltene ›Rat Krespel‹-Geschichte hat Hoffmann später aus dem Briefzusammenhang herausgeholt und als separierte Einheit in den ›Serapions-Brüdern²⁾ abdrucken lassen. Durch die Auflösung des gegebenen Kontextes und den im späteren Abdruck neu festgelegten Bezugsrahmen geriet die ursprüngliche Verfasstheit des Textes aus dem Blickwinkel der Interpreten, die sich gemeinhin

¹⁾ Frauentaschenbuch für das Jahr 1818 (Nürnberg 1817), S. 220–263. Ich verweise der Lesbarkeit wegen nicht nach jedem Zitat aus dem Erstdruck auf die jeweilige Seitenangabe; zur Orientierung können folgende Angaben dienen: Der erste Teil der Erzählung, die Hauptschrift, findet sich auf S. 220–223, das Postscriptum (Teil zwei) auf S. 224–263 und der letzte, dritte Teil, das Postscripti Postscriptum, auf S. 263.

²⁾ Die Serapions-Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen, Berlin 1819, Bd. 1, S. 55–105.

auf den späteren Druck innerhalb der ›Serapions-Brüder‹ beziehen.³⁾ Dabei wird eine zwar zunächst triviale, aber für die hermeneutische Annäherung essentielle Beobachtung stets außer Acht gelassen, dass nämlich der sogenannte ›Rat Krespel‹ von 1817 sich sowohl strukturell als auch stofflich von jenem aus dem Jahre 1819 unterscheidet, wir haben es mit zwei (zwar verwandten, aber doch) eigenständigen Texten zu tun.⁴⁾ Sie differieren in ihrer jeweiligen Poetizität.

Der ›Brief von Hoffmann an Herrn Baron de la Motte Fouqué‹, der literarische Text insgesamt, ist dreigeteilt. Der erste Teil, dem 1818 erschienen ›Schreiben an den Herausgeber‹ sehr ähnlich,⁵⁾ handelt auf seiner stofflichen Ebene vom Schreiben – und Nicht-Schreiben-Können: „Ich soll dieses Jahr etwas für das Frauentaschenbuch schreiben.“ Hoffmanns an Fouqué gerichteter Brief soll demnach als „Entschuldigung“ dienen, „daß, seit der Zeit, da ich wieder in dem Triebrod des Staats lustig zutrete, es mit meiner poetischen Gabe höchst miserabel aussieht.“ Dieser erste Teil, den man erst im Übergang zum zweiten Teil als einen ersten erkennen kann, endet mit der formellen Grußformel: „Ganz und gar | Ihr ergebenster E.T.A. Hoffmann“. Mit dieser Formulierung ist dem Brief (strukturell) ein Ende gesetzt, erst das dann folgende „Postscriptum“ offenbart die illusionäre Endgültigkeit des Endes, es war nur ein erstes Ende(n). Das Postscriptum stellt den zweiten Teil dar. Es hängt sich dem ersten Teil sozusagen an. Im Postscrip-

³⁾ Etwa: WOLFGANG WITTKOWSKI, E.T.A. Hoffmanns musikalische Musikedichtungen „Ritter Gluck“, „Don Juan“, „Rat Krespel“, in: *Aurora* 38 (1978), S. 54–74; – BRIGITTE PRUTTI, Kunstgeheimnis und Interpretation in E. T. A. Hoffmanns „Rat Krespel“, in: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 28 (1992), S. 33–45; – UWE JAPP, Rat Krespel. Rätsel der Kunst, in: E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen, hrsg. von GÜNTER SASSE, Stuttgart 2004, S. 157–167. Zwar verweist man oft auf die „Briefrahmung“, eine nähere Analyse des Textes, wie er im Erstdruck überliefert ist, gibt jedoch, so viel mir bekannt, niemand. WULF SEGEBRECHT hebt die Bedeutung der textuellen Struktur im Erstdruck hervor: „Der Brief, der die Erzählung im Erstdruck umrahmt, kann also als eine Art von Kunstlehre bezeichnet werden, als eine Einführung in die Schaffenspoetik Hoffmanns, vorgebracht in einer geistreich-selbstironischen und zugleich spielerischen Form, die gleichwohl ins Zentrum führt, nämlich zur Frage nach den Bedingungen der Kunstproduktion, die anschließend auch im Rat Krespel thematisiert wird. Der Brief ist daher kein beiläufiges oder gar überflüssiges Beiwerk, sondern eine sinnvolle Ergänzung der Erzählung; wo sie fehlt, muß die Erzählung ganz anders wirken“ (in: *Die Serapions-Brüder. Sämtliche Werke*, Frankfurt/M. 2008, Bd. 4, S. 1274–1276). In wenigen Absätzen gehen z.B. BARBARA NEYMEYER, *Musikalische Mysterien. Romantische Entgrenzung und Präfiguration der Décadence* in E.T.A. Hoffmanns „Rat Krespel“, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 11 (2003), S. 73–103, und JOHANNES BRÜSER, *E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Rat Krespel“ als Allegorie der Sehnsucht – eine musikästhetische Analyse unter Bezugnahme auf Platons Eroskonzept*, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 20 (2012), S. 55–73, auf den Erstdruck ein.

⁴⁾ Und nicht etwa mit sogenannten Fassungen eines ideellen ›Rat Krespel‹. Zu dieser Problematik vgl. meinen Aufsatz: *Are typographical differences variants? Considerations based on E.T.A. Hoffmann*, in: *Ecdotica* 12/2015 (2016), S. 167–179.

⁵⁾ Erschienen in: *Der Zuschauer. Zeitblatt für Belehrung und Aufheiterung*, Nr. 1 (2. Januar 1821), S. 2–4; siehe zudem meine Interpretation in: KALTËRINA LATIFI, „Mit Glück“. E.T.A. Hoffmanns Poetik, Frankfurt/M. und Basel 2017, S. 219–270.

tum wird allerdings nicht einfach linear weitererzählt, vielmehr muss der erste Teil in sich abgeschlossen sein – da ist er noch nicht der erste Teil, sondern schon das Ganze –, damit überhaupt die Möglichkeit einer Nachschrift gegeben ist. In der Fortführung äußert sich die bereits stattgefundenene Reflexion: das Ganze, die Hauptschrift,⁶⁾ wurde offenbar als Noch-nicht-Ganzes erkannt; was ihm zur wesentlichen Vervollständigung fehlt, wird ihm nun nachträglich angehängt oder beigelegt, mit anderen Worten: die Geschichte des Rat Krespel.

Zu Beginn dieses Mittelteils, in welchem weiterhin E.T.A. Hoffmann als Erzähler auftritt und in der Weiterflechtung des Diskurses seine eigene Realität fiktionalisiert, findet eine Spaltung im Sprechen statt, die das (literarische) Räderwerk, die Geschichte, freisetzt. Die Nachschrift ist eng gekoppelt mit dem Verb ‚nachschreiben‘, „[d]urch Schreiben nachbilden.“⁷⁾ Die Nachbildung impliziert immer ein Anderes, Vorangehendes, das durch eine Übertragung in ein neues System, es ist nicht das Identische, wiederholt (und dupliziert) werden soll. Dieser zweite Teil transformiert den Sinngehalt des ersten Teils, er ist buchstäblich wie auch metaphorisch dessen Nachschrift. Wie der erste endet auch der zweite Teil, allerdings ist sein Ende nicht strukturell gegeben, sondern rein stofflich: „Sie war aber todt.“ Die Geschichte ist, in ihrer reinen Stofflichkeit, zuende – nicht jedoch der faktische Diskurs, denn es folgt als (tatsächlich) letzter Teil das kurze „Postscripti Postscriptum“, der Nachschrift Nachschrift. Wie das erste Postscriptum entsteht dieses zweite nun nicht linear, eher ist damit eine neue dritte Ebene gesetzt, die zugleich das Ende des Briefes in seiner Makrostruktur darstellt. Diese Nachschrift der Nachschrift resultiert zwar aus dem ersten Postscriptum heraus, sie verhält sich aber dennoch reflexiv. Sie verwandelt das ihr vorausgehende *Postscriptum* in ein *Proscriptum*; zudem schlägt sie einen rückwärts gerichteten Bogen zum ersten Teil, indem sie das (formelle) Beenden des Hauptbriefes wiederholt: „Nochmals Ihr“.

Bei dieser Dreiteilung handelt es sich um keine einfache Aneinanderreihung, als folgten die drei Teile linear nacheinander; mit ihr geht vielmehr eine reflexive Struktur einher, die mit der Trisektion und der daraus resultierenden textuellen Bewegung im ›Sandmann‹ vergleichbar ist.⁸⁾ Die respektiven Teile verhalten sich als Stufen eines Reflexionskontinuums, innerhalb welchem sich die jeweilige Stufe zur ihr vorangehenden Ebene eigens rückbezüglich verhält. Prinzipiell soll das noch gestaltlose, innere „Bild vor Augen“, das der reale/fiktive Erzähler Hoffmann für eine zukünftige Ausgabe in die „Gesellschaft der Frauen“, dem ›Frauen-

⁶⁾ Nachschrift als „eine einem Briefe oder andern Hauptschrift beygefügte und nachgesetzte Schrift“ (JOHANN CHRISTOPH ADELUNG, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen (Leipzig 1793–1801) [Sigue: ADELUNG], hier: Bd. 3, Sp. 386, s.v. Nachschrift).

⁷⁾ Ebenda.

⁸⁾ Was in meiner Arbeit zum ›Sandmann‹ nachzulesen ist: E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann. Historisch-kritische Edition, Frankfurt/M. und Basel 2011, S. 147–178.

taschenbuch«, wie es emphatisch heißt: „hinein[zu]tragen“ hofft, eine Gestalt erhalten und, paradoxerweise, als Hineinzutragendes, nach außen treten. Der erste Teil reflektiert genau diese (eigene), aus einer Verfehlung heraus erst mögliche Gestaltwerdung. Die Bedeutungsvielfalt der Rede vom Hineintragen zeigt den Grad der Komplexität an. Sie meint zunächst lediglich, von einem Ort in einen anderen überführen („translocieren“⁹⁾); das Präfix legt den Ausgangspunkt in einem Außerhalb fest. Den Ort der Niederlegung macht es zu einem Innern. Doch die Räumlichkeit außerhalb ist nur im Vergleich zum Ort des Endpunkts ein Äußeres, es ist *ihm* äußerlich, nicht aber ist es *objektiv* äußerlich. Schwenkt man in die entgegengesetzte Richtung, erweist sich auch der Ausgangspunkt als ein Inneres: das Innere des Sprechenden. Die Übertragung ist buchstäblich eine Metapher: eine Transposition von einer bestimmten Räumlichkeit in ein anderes System, ein anderes Innere; sie ist die Voraussetzung der Möglichkeit von literarischer Gestalt(werdung). Der zweite Teil, der sowohl Behälter des Hineinzutragenden als auch das Hineingetragene ist, reflektiert wiederum eben diese Reflexion des ersten Teils, er schreibt das im ersten Teil benannte Bild nach: In ihm wird das Vorgehende reproduziert, aber auf einer nochmals anderen Ebene, denn der Übergang, ein Schwellenort, erlaubt einen reflexiven Fortgang in der Lektüre. Ebenso verhält sich der dritte Teil reflexiv zum zweiten, zugleich aber stellt er eine Verbindung zum ersten Teil her und damit auch zum Verhältnis der beiden ihn bedingenden Teile, namentlich Hauptschrift und Postscriptum. Diese seine eigene Struktur der Makroebene reflektiert der Text auf verschiedene Weise auf seiner mikrostrukturellen Ebene. Die ›Rat Krespel-Geschichte ist integraler Teil der literarischen Mitteilung, nicht aber eigens Inhalt des Textes, der erst mittels Reflexion freisetzender Rahmenverschiebungen – in der Gesamtstruktur wie auch auf der lokalen Satzebene – in Erscheinung tritt.

II.

Die dem gesamten Text konstitutive Dreistufigkeit spiegelt sich wider in einer Szene innerhalb des zweiten Teils, dem „Postscriptum“. Hoffmann, der die im Mittelteil sich entfaltende ›Krespel-Geschichte nicht nur erzählt, sondern selbst darin involvierte Figur ist, befindet sich im Innern des Krespelschen Konstruktes (dessen eigens nach eigenen Prinzipien erbauten Hauses).¹⁰⁾ Bevor Krespel

⁹⁾ Wie etwa im Erstdruck von ›Kreisler's musikalische Leiden‹ in: Allgemeine musikalische Zeitung 12 (1810), Nr. 52, 26. September 1810, Sp. 825–833, hier: Sp. 833.

¹⁰⁾ In „Nun ist's hoch genug. Zu E.T.A. Hoffmanns Poetik“ (S. 381–398), dem letzten Kapitel meiner Dissertation (vgl. Anm. 5), findet sich eine ausführliche Analyse der Hausbau-Passage, in der Hoffmann das Entstehen eines Textes anhand des auf der stofflichen Ebene verankerten, planlosen Hausbaus thematisiert.

ihn auf, man beachte die adverbiale Ergänzung, „symbolische Weise zur Thüre“ herauswirft, überreicht er Hoffmann auf dem Weg zum Ausgang ein aus einem „Kistchen“ hervorgeholtes, in sich zusammengelegtes „Papier“. Das Papier erweist sich, indem es auf der stofflichen Ebene zur Entfaltung kommt, als ein dreistufig angelegtes Konstrukt, das erst mittels der dialektischen Korrelation seiner jeweiligen Teile zueinander in seiner immanenten Systematik zu erfassen ist.

Das Papier erhält eine weiterreichende Bedeutung, noch vor seiner Entfaltung, bezieht man sich rückwirkend auf das im Text wenige Seiten zuvor erwähnte „Kistchen“. Nach Fertigstellung seines Hauses hatte Krespel, beim Professor zu Besuch, eine „kleine stählerne Drehbank“ aus einem „Kistchen“ geholt, das er in seiner „Tasche“ verstaut hatte. Eine mehrfache Umwandlung: Nicht nur holt er aus seiner Tasche ein Kistchen hervor, auch enthält dieses eine Drehbank, mit der Krespel wiederum „Hasenknochen“ in „allerlei winzig kleine Döschen und Büchsen und Kügelchen“ umzuwandeln vermag. Der Professor bringt das Spektakel auf den Punkt, indem er diesen Vorgang als „allerlei Kunst“ bezeichnet, womit Krespel das Publikum, und in diesem Fall die Kinder, für sich einnehme. Vor diesem Hintergrund rückt das aus dem Kistchen geholte Papier in ein symbolisches Licht. Seiner Funktion nach könnte es eine Drehbank sein, das heißt ein zur Erlangung einer spezifischen Wirkung angewandtes Werkzeug: nicht auf der stofflichen Ebene, sondern strukturell übergeordnet: als Hinweis für die symbolische Tragweite der gesamten Stelle.

Die Übergabe des Papiers geht mit der im Text ausdrücklich genannten „Schwelle“ einher. Die Türschwelle bedeutet hier zweierlei und zwar gleichzeitig. Sie ist einerseits Ort, wo Innen und Außen ineinanderfallen und, für einen Moment, Eines sind; wir halten uns weder draußen, noch drinnen auf, sondern in einem diese beiden Sphären verbindenden Zwischenbereich. Daher findet dort, sinnbildlich für die augenblickliche (und trügerische) Versöhnung zweier divergierender Seiten, eine Umarmung zwischen Krespel und Hoffmann statt. Andererseits ist die Schwelle Ort der Trennung. Hoffmann muss das Innere verlassen, er wird ganz explizit „auf symbolische Weise zur Thüre herausgeworfen“.¹¹⁾ Sowohl die Aushändigung des Papiers als auch Krespels folgende Worte, die gezielt von der Kunst handeln, charakterisieren den Weg zur Schwelle hin: „Sie sind ein Freund der Kunst, nehmen Sie dies Geschenk als ein theures Andenken, das Ihnen weit über Alles werth bleiben muß“. Ist der Empfänger (hier der Erzähler Hoffmann) des Papiers ein Freund der Kunst und Krespel gewissermaßen jener Künstler, der mit dem aus dem Kistchen hervorgeholten Werkzeug „allerlei Künste“ treibt, so heißt das überdies, dass dieser die Empfänglichkeit Hoffmanns erkannt hat, sich seiner (Krespels) Kunst hinzugeben. Die Feststellung lässt sich

¹¹⁾ Doppeldeutige Präfixverwendung, als wäre das Äußere immer noch ein Inneres.

kausal mit der ihr folgenden Aussage koppeln, *weil* Hoffmann ein Kunstfreund ist – wäre er keiner, käme es zu keiner Übergabe.¹²⁾

Die Faltung des Papiers bewirkt eine nach innen gewendete Form der Darstellung. Alles andere ist sein Außerhalb; solange der Empfänger das Papier nicht entfaltet, die Faltung auflöst, bleibt das Innere inbegriffen und er an der Oberfläche haften. Mit der Entfaltung löst sich das bis dahin existierende Innere auf und verschmilzt gewissermaßen mit dem ihm Äußeren. Während dieses Verwandlungsprozesses mutiert das, was zuvor noch die umschlossene Innenseite war, zu einer sichtbaren Recto-Seite – zumindest aus der Perspektive des öffnenden Rezipienten. Die außen liegende Seite dagegen verwandelt sich entfaltungsweise zu einer Verso-Seite, gerät in den Hintergrund. Das zunächst *einfache* Papier erweist sich im nächsten (Entfaltungs-)Schritt als ein *komplexes* Behältnis, das „ein Achtel-Zoll langes Stückchen einer Quinte“ enthält. Das Papier trägt demnach ein übriggebliebenes Stück Saite, nämlich die höchste der Violine, die e-Seite. Nicht von der materiellen Beschaffenheit ist die Rede, sondern von einer relationalen Bestimmung. Eine Quinte ist stets im Verhältnis zum Grundton als Quinte zu definieren; sie ist nicht an sich eine Quinte.

Das Papier ist, das zeigt sich im Fortgang der Lektüre, mehr als nur Behältnis, das etwas umfasst, welches sich, ist das Papier entfaltet beziehungsweise der Behälter offen, komplett von ihm loslösen ließe. Nicht nur findet Hoffmann beim Entfalten des Papiers ein „Stückchen einer Quinte“, auch steht „dabei geschrieben“, was es mit dieser Quinte auf sich hat. Diese ist der Überrest (eine Reliquie) einer Geige, „womit der seelige Stamitz^[13] [diese] bezogen hatte, als er sein letztes Concert spielte“. Das Papier birgt demnach ein Geschriebenes, das ihm einverleibt ist. Mit diesem letzten Zusatz in der Entwicklung entpuppt sich (auch buchstäblich) das Innere als ein Doppeltes. Zwei differente Kategorien des Innern liegen vor. Ein Inneres, das einen Gegenstand in sich birgt, der ihm jedoch äußerlich ist – ein äußerlich Inneres. Ein derartiger Inhalt ist dem Behälter innewohnend, doch mit der Öffnung löst sich auch das Verhältnis von Behältnis und Enthaltendem auf, und ein Inneres, dem der immanente Gegenstand einverleibt ist – ihm daher selbst bei einer Öffnung, in diesem Fall einer Entfaltung, wesentlich erhalten bleibt.

¹²⁾ Das Papier und alles, was es impliziert, ist ein Geschenk, das Krespel im Fortgang seiner Aussage sogleich in Relation setzt. Der Empfänger soll das Geschenk nicht als Geschenk (an sich) annehmen, sondern „als ein theures Andenken“. Die absolute Setzung „dies Geschenk“ erweist sich als relativ, weil Hoffmann es als etwas anderes, ein „theures Andenken“, empfangen soll. Das Papier verweist, anerkennt man es als ein Andenken, auf etwas bereits Vergangenes. Es ist dasjenige, „wodurch das Andenken erhalten wird, ein Mittel der Erinnerung“, (ADELUNG I, Sp. 276, s.v. Andenken) es holt, indem es darauf verweist, in die Gegenwart, was seinem Wesen nach nicht mehr präsent sein kann.

¹³⁾ Im Erstdruck steht: „Stanitz“, wobei es sich hierbei wohl um einen Druckfehler handelt, richtig stellt SEGBRECHT fest: „Gemeint ist wohl der Komponist und Violonist Johann Stamitz (1707–1757), nicht einer seiner Söhne“ (DKV IV, 1283).

Das Papier transportiert das Saiten-Stück (das Hineingetragene) auf eine ihm spezifische Weise. Als Transportierendes verhält es sich in seiner Entfaltung, und der damit verbundenen Offenbarung des Inneren, zum Objekt, der Quinte, das es enthält und vermittelt, und zwar mittels Schrift. Die dem Papier einverlebte Schrift gibt einen Hinweis, was es mit dem im Papier enthaltenen Gegenstand auf sich hat. Die Schrift setzt Papier (mit dem sie selbst untrennbar verbunden ist) und im Papier enthaltenen Gegenstand, einem äußerlich Inneren, zueinander ins Verhältnis. Erst diese Inbeziehungsetzung beider ermöglicht dem Rezipienten Einblick in den wahren Inhalt und die „geheimnißvolle Bewandniß“ zu gewinnen. Die anfängliche Annahme, die Quinte sei der Inhalt des Papiers (da sie sich in seinem Innern befand), erweist sich als bedeutender Trugschluss. Die Rede von der „Quinte“ indiziert diese erste Vermutung; dass der sogenannte Inhalt als „Quinte“ und nicht als Stück Saite bezeichnet wird, hat freilich eine eigene Symbolik. Einerseits ist eine Quinte nur relational eine solche, im Verhältnis zu anderen Tönen, genau wie der sogenannte Inhalt hier nur in Relation zur im Papier festgehaltenen schriftlichen Aussage zu sprechen beginnt; andererseits, und darin spiegelt sich die auf verschiedenen Ebenen vorhandene Symbolik ein weiteres Mal, kann Quinte – in anderen Zusammenhängen und figürlich gesprochen – ein listiger Streich sein.¹⁴⁾

Die zunächst sich als Inhalt ausgebende Quinte erweist sich, sowohl auf der erzählten Ebene als auch in der sprachlichen Bewegung, als ein Element innerhalb eines erweiterten Zusammenhangs. Sie hat an einer größeren Sinneinheit teil, dem eigentlichen Inhalt. Diese dreistufige Struktur, vom Papier über die Quinte hin zur Schrift, die sich auf beide rückbezieht, erinnert an die verhältnismäßige Dreiteilung eines Emblems. Es besteht aus drei Einheiten: Dem Lemma (*inscriptio*), dem Icon (*pictura*) und schließlich dem Epigramm (*subscriptio*). Dieser Teilung entsprechend enthält auch das Krespelsche Papier sowohl ein Icon (und zwar die Quinte) als auch ein Epigramm (der in Anführungszeichen zitierte Satz auf dem Papier). Als emblematisches Lemma erzeigen sich postum Krespels bereits zitierten Worte, die das Folgende ankündigen, als Titelgebung: „Sie sind ein Freund der Kunst, nehmen Sie dies Geschenk als ein theures Andenken“ etc. Der Titel, der Satz in seiner Gesamtheit, annouciert das Bild, das heißt die Quinte. Der Rezipient muss, um vom Titel zum Bild zu gelangen, das Papier entfalten. Das Bild wiederum, einmal im offenen Raum, erklärt sich durch das Epigramm (der auf dem Papier stehenden Worte), das es in einen spezifischen Kontext setzt. In dieser Bewegung allein entfaltet sich seine Bedeutung. Bei einem Emblem setzt sich der dritte Bestandteil nicht nur in Beziehung zum zweiten (dem Bild), sondern versucht – komplexer – das Verhältnis von Lemma und Icon zu beleuchten; nicht das Einzelne an sich, sondern die Kombination, die Wirkung, die in der Beziehung zwischen dem einen und dem anderen entsteht.

¹⁴⁾ ADELUNG III, Sp. 898, s.v. Quinte.

Diese Szene stellt symbolisch dar, was literarische Mitteilung (Inhalt) ihrem Wesen nach ist. Das Papier, das der Rezipient entfaltet, weist zwei verschiedene Arten des Innern auf, die zusammen und im Verhältnis zum Papier, das beide enthält, de facto Inhalt sind. Das ist die Darstellung der Differenz von Inhalt und Stoff, die erzählte Geschichte, die man, nicht nur in der Hoffmann-Philologie, gemeinhin als Inhalt missversteht. Der literarische Stoff lässt sich zwar trennen von seiner Form (die Quinte vom Papier), doch eine Paraphrase der erzählten Geschichte ist niemals der Inhalt des literarischen Textes. Eine solche losgelöste Quinte kann keinen Sinn ergeben, nur im spezifischen Wechselverhältnis mit Papier und *subscriptio* erhält sie ihre Bedeutung.¹⁵⁾ Stoff und Form sind, will man den literarischen Inhalt erfassen, unzertrennlich. Er manifestiert sich erst in der essentiellen Wechselwirkung beider. Inhalt ist das Papier, insgesamt.

In der Papierszene zeichnet sich einerseits makrostrukturell die Dreistufigkeit des Textes ab, andererseits, und davon untrennbar, das Ineinandergeflochtensein von Stoff und Form als Inhalt (des Textes insgesamt). Der Text entfaltet sich schrittweise. Indem man seine sprachliche Form (den dem Papier einverleibten Satz) ins Verhältnis setzt mit der Stofflichkeit, offenbart der Text seinen Inhalt, der nicht identisch ist mit der erzählten Geschichte über Rat Krespel (eine Quinte). Funktional verhalten sich seine drei Teile jenen des Emblems gemäß. Die Hauptschrift lässt sich als lakonischer Titel verstehen. Sie verkündet (in der Verneinung) das ihr Folgende und gibt diesem einen Namen: Bild vor Augen. Die Nachschrift, hat der Rezipient das Papier zu entfalten begonnen, offenbart sich als Quinte – und zwar in all ihren Bedeutungen. Die Nachschrift der Nachschrift führt den sich ganz der Quinte hingebenden Leser zurück auf die übergeordnete Diskursebene des Briefes. Die Quinte ist nicht der faktische Inhalt des Papierinnern, sondern sie hat Anteil an einem Inhalt im Entstehen. Gleiches gilt für die Gesamtstruktur des Textes; die in ihm enthaltene ›Krespel‹-Geschichte ist nicht sein Inhalt, sondern ein notwendiger Baustein zur Hervorbringung der literarischen Mitteilung. Potentiell setzt diese Rückführung eine Reflexion frei, die es mir erst ermöglicht, das organische Wechselverhältnis von Hauptschrift und Nachschrift zu erkennen.

¹⁵⁾ Tatsächlich ergibt das im Papier vorhandene Stück Saite erst im Zusammenhang einen Sinn. Als Reliquie ist es nicht an sich erkennbar. Ein Gegenstand kann nicht *per se* eine Reliquie sein, sondern immer nur in Relation zu einem Vergangenen, das bedeutungsvoll war, als es noch existierte. Man kann nur an seiner Fragmentarität (ein Stück von etwas, nicht das vollständige Objekt) erfahren, dass es ein Überbleibsel ist. Es ist ein Stück von etwas, das als Ganzes nicht mehr besteht, es ist das, was übriggeblieben ist und über seine Fragmentarität auf die einstige Einheit verweist. Dass es aber ein *heiliger* Überrest ist, weil es ‚heilig‘ ist, erschließt sich dem Betrachter nicht allein aus dem Gegenstand. Erst wenn er erfährt, welche Bedeutung das Original hatte, beginnt die Quinte ihre Bedeutung zu haben: sie hat ihre Wirkung auf den Rezipienten. Freilich gilt das auch für den auf dem Papier niedergeschriebenen Satz: er ist ohne Quinte ebenso sinnlos.

III.

In der Hauptschrift räsoniert E.T.A. Hoffmann über das Schreiben beziehungsweise das Nicht-Schreiben-Können. Freilich macht er das schreibend, und zu Beginn mit Verweis auf einen literarischen Text, Alain-René Lesages ›Der hinkende Teufel.¹⁶⁾, indem er explizit auf einen dort von der Hauptfigur erblickten Dichter zu sprechen kommt und sich quasi synonymisch mit ihm vergleicht: „der einen merklichen Mangel an eigentlicher Schaffungskraft verspürend denn doch nun durchaus schreiben wollte oder sollte.“ Hoffmann benennt den Protagonisten aus Lesages Text mit allen ihm zugehörigen Namen: Don Cleofas Leandro Perez Zambullo. Diese Vielnamigkeit oder Polynomität hatte Lesage in seinem Werk eigens in Szene gesetzt. Einmal „antwortete Don Cleophas“, dann nur „Cleophas“, der Protagonist wird aber auch als „Leandro“ bezeichnet, später ist er der „junge Zambullo“. Zur Benennung ein- und desselben Menschen stehen mehrere Zeichen zur Verfügung, die alle gleich gültig auf ihn verweisen; es liegen viele Namen für Eines vor – gemeint ist stets der Eine. Hoffmann führt diese Aufeinanderfolge mehrerer Zeichen für Eines in invertierter Form fort: Die Rede ist alsbald von einem „hageren Mann [... i.e. nämlich dem besagten Dichter], der als Nachtmantel, Negligée, Prunk Schlafrock, bloß ein kurzes Hemde“ trägt. Zwei unterschiedliche Ebenen kollidieren hier, denn die Aussage setzt vorerst eine Synonymität der Wörter „Nachtmantel“, „Negligée“ und „Prunk Schlafrock“ voraus. Diese Sinnverwandtschaft der Wörter wird jedoch im Fortgang der Aussage unterminiert, denn (in Wirklichkeit) trägt der besagte Mann „ein kurzes Hemd“. Er trägt das Hemd demnach „als“ dieses oder jenes, seiner Beschaffenheit nach ist es aber ein Anderes, es lässt sich lediglich an Stelle von diesem oder jenem (gut) tragen. Die Aneinanderreihung nicht nur potentiell synonymen Wörter, sondern auch die daraufhin folgende Verknüpfung einzelner Aktionen: „Bald richtete er den Blick starr in die Höhe, bald sah er zum Boden nieder, dann schlug er [...], dann focht er [...] – dann stieß er [...], dann rannte er“ usf. – verweisen auf eine sequenzhafte Aufteilung. Das daraus resultierende Einzelne erzeugt jedoch im gegenseitigen Ineinandergreifen ein nochmals Neues, das dem Leser als ein Gesamtbild, einer Gleichzeitigkeit des Einzelnen, erscheint.

Ein im zweiten Teil der Erzählung mittels Klammern eingeschobener Satz thematisiert ganz explizit eine solche perspektivische Ambiguität, dort heißt es: „(Gott weiß es, Baron! ich glaube fast es war das eingestrichene As; greifen Sie es doch nur gleich gefälligst auf Ihrem kleinen zarten Piano, in dem Tone wird Ihnen Krespel's grauliches Wesen recht aufgehen; eigentlich heißt er auch, der Ton nämlich, nicht As sondern Gis.)“¹⁷⁾ Ob man den chromatischen Ton als *as* oder *gis* bezeichnet,

¹⁶⁾ Alain-René Lesage, *Le Diable Boiteux* (1707).

¹⁷⁾ Das „eigentlich heißt er“ bezieht sich für einen Augenblick auf Krespel selbst, ändert aber den Bezug im Verlauf der Aussage. Doch diese augenblickliche Ambiguität ist gewollt,

hängt ganz von der eingenommenen Perspektive ab. Handelt es sich um eine auf der Tonleiter absteigende Bewegung, jeweils eine Halbtonerniedrigung (Be), so ist der Halbton im Übergang vom diatonischen Ton *a* zu *g* in der Tat ein *as*. Schreitet die Bewegung vorwärts, jeweils eine Halbtonerhöhung (#), so ist der chromatische Halbton zwischen *g* und *a* (und zwar von *g* aus kommend) ein *gis*. Die rein sprachliche (nicht materielle) Differenzierung ist kontextuell bedingt – *as/gis* sind in ihrer lautlichen Beschaffenheit identisch. Man hat es mit *einem* Ton zu tun, der, je nach Blickwinkel, zweierlei Namen hat. Offenbar war Hoffmann dieser poetologische Hinweis *en parenthèse* zu offensichtlich, zu sattsam ausgeführt,¹⁸⁾ so dass er ihn in der späteren Druckversion innerhalb der ›Serapions-Brüder‹ tilgte. Die darin manifeste Analogie zur Struktur des Textes im Ganzen zeigt aber zudem, dass eine solche Andeutung innerhalb des späteren Drucks ohne sinnvolle Wirkung geblieben wäre. Die Aussage über die Semantik des Tones – „nicht As sondern Gis“ – verweist ebenso auf den zweiten Teil des Textes: vom ersten Teil, der Hauptschrift, kommend, ist er ein *Postscriptum* – vom dritten Teil aus zurückblickend, erweist er sich als ein *Proscriptum*. Beide Mal haben wir es der materiellen Konsistenz nach mit ein- und demselben Mittelteil zu tun, seiner Bedeutung nach ist er jedoch (in sich) verschieden.

Für das Verständnis von Hoffmanns Poetik ist der Passus umso wesentlicher. Der Sinngehalt eines Zeichens ist variabel und rahmenbedingt. Dieser eine chromatische Ton heißt von hier aus: *gis*, von dort aus: *as*. Je nachdem, wie wir die Grenzlinie ziehen (und in diesem ganz spezifischen Fall: welchen Ausgangspunkt wir wählen), können wir es mit verschiedenen Bedeutungen zu tun haben, obwohl wir grundlegend ein- und dasselbe *meinen*. Die Hoffmannsche Poetik erweist sich als eine der perspektivischen Verwechslung: Die Bedeutung einer Sache ist nicht gesichert (sie ist uneindeutig), solange nicht zugleich der Rahmen geklärt ist, innerhalb welchem sie sich bewegt. Erst die Einsicht in den strukturellen Zusammenhang vereindeutigt den gegebenen Sachverhalt. Diese strukturelle Ambiguität ist auch den scheinbar neutralen Gedankenstrichen eigen. Ihre Funktion kann je nach Perspektive variieren.¹⁹⁾ Diese semantische Variabilität kommt nun bezeich-

auch wenn das sogleich beigefügte „der Ton nämlich“ sie auflöst. Was für den Ton gilt, gilt ebenso für Krespel. Siehe auch den Verweis auf die gestrichene Stelle in der DKV-Ausgabe IV, 1284 (Anm. 3). Hoffmann hat diese Klammerbemerkung als einzige innerhalb der ›Krespel-Geschichte für den Druck in den ›Serapions-Brüdern‹ gestrichen, alle anderen (Erstdruck: S. 227, 231, 237, 238, 255 und 259) hat er übernommen (Serapions-Brüder: S. 56, 62, 71, 72, 95, 101).

¹⁸⁾ Vgl. Hoffmanns Durchstreichung im ›Sandmann‹-Manuskript: „Das ganze ist eine ~~sattsam ausgeführte~~ Allegorie“, nachzusehen in: KALTËRINA LATIFI, Sandmann (zit. Anm. 8), S. 75, und Erläuterungen zur Bedeutung dieser getilgten, sattsamen Ausführung: S. 163–166.

¹⁹⁾ Der erste Teil des Textes, der aus einem einzigen Absatz besteht, ist durchstochen von Gedankenstrichen. Alleine sie ermöglichen eine systematische(re) Gliederung des sonst amorphen Absatzes, geben ihm eine freilich noch offene Struktur. Die Gedankenstriche stehen entweder innerhalb eines Satzes (mikrostrukturell) oder zwischen zwei Sätzen

nenderweise innerhalb einer Rahmung zur Sprache, die selbst und im Vergleich zur möglichen Gedankenstrich-Rahmung nicht variabel ist, sprich innerhalb von Klammern. Die Äußerungen in Parenthesen sind ganz eindeutig Einschub in den linearen Textverlauf, denn die Klammern haben keine veränderbare Funktion; diese: (öffnet, und diese:) schließt. Die Parenthesen halten das dazwischen Geäußerte zusammen, alles andere befindet sich im Außerhalb. In diesem ersten Teil der Erzählung liegen insgesamt vier solche Klammer-Einschaltungen vor:

- 1 [...] jenem Manne gleich (obwohl bei weitem besser gekleidet)
- 2 [...] um den guten Geschmack (in Kunst und Litteratur nämlich)
- 3 [...] um nicht als ein umgekehrter Nestor (man sehe: Zerbin)
- 4 [...] zum poetischen Fanfaron. (Fanfaronnek heißt es in Warschau, wo es viele gibt, aber nicht poetische.)

Die später wegen der zu starken Explizitheit der poetischen Struktur gestrichene Klammerbemerkung zeigt, dass die im Text vorhandenen Parenthesen von poetologischer Relevanz sind und einer näheren Untersuchung bedürfen. Was geschieht im Zusammenspiel zwischen Grundtext (außerhalb der Klammern) und Einschaltung (innerhalb der Klammern)? Die Einschübe sind nicht nur simple Ergänzungen zum linear laufenden Diskurs, sie werden reflexiv eingesetzt; von diesem Innerhalb deutet die Sprache nicht einfach nur auf nochmals Externes, das Innere der Klammern ist vielmehr der selbstkommentierende Rückbezug auf das Sprechen außerhalb. Hoffmann sagt, er sei: „jenem Manne gleich (obwohl bei weitem besser gekleidet)“. Reiht man diese vier auktorialen Einschaltungen versartig untereinander, ergibt sich eine kreuzreimartige Struktur der in den Einschüben vermittelten Thematiken. Sowohl beim ersten als auch beim dritten Einschub ist vor der Einklammerung die Rede von einem Vergleich: „jenem Manne gleich“ und „um nicht als ein umgekehrter Nestor“. Beide Einschübe spezifizieren dann die doch vorliegende Differenz: wie – aber doch anders; in beiden geht es um das

(makrostrukturell), sie können, umgeben sie einen syntaktisch-semantisch abgeschlossenen Satz, zu Einklammerungen mutieren. Das von den Gedankenstrichen Umgebene erscheint als ein Einschub in den fortlaufenden Text, als ein zwischenzeitlicher Riss in der Linearität; es tritt eine neue Ebene in die primäre Ebene des eigentlichen Haupttextes. Ähnlich funktionieren Einschübe mittels Klammern, sie markieren die Einschaltung (Parenthese) des Autors in den Lauf des Erzählens. Die *Parenthesis* ist das Einschieben oder Einschalten eines Satzes innerhalb einer in Sequenz bestehenden Einheit, „Schaltsatz, eingeschobener Satz, der keinen Bestandtheil des Hauptsatzes bildet“, (Herders *Conversations-Lexikon*, 5 Bde, Freiburg im Breisgau 1854–1857, Bd. 4, S. 461, s.v. *Parenthesis*) sie unterbricht den Zusammenhang (die Periode). Ihrer Funktion nach sind mittels Klammern eingesetzte Parenthesen eindeutig als solche zu erkennen, wohingegen ein Gedankenstrich-Einschub ambig bleibt. Davon abhängig, aus welcher Perspektive man auf den Gedankenstrich schaut oder dieser seine Bedeutung erhält, kann er sowohl Teil eines Einschubs sein (Anfang und Ende der Einschaltung) als auch einen Gedankenstrich darstellen, der lediglich zwei Sätze voneinander trennt, demnach einen Zwischenraum füllt, indem er so etwas wie eine Pause ermöglicht.

Äußere, in 1 ist es eine bessere Kleidung, in 3 ist es (um einige Ecken gedacht) das Äußere, das hier aber als Inneres daherkommt: In der als Nestor bezeichneten Person soll man tatsächlich Zerbino visuell erfassen, mit anderen Worten: äußerliche Benennung und Inneres stehen im Widerstreit. Die Frage kreist um die Erscheinungsform einer Sache und was diese in Wahrheit von Innen her, ihrem Wesen nach, ist.²⁰⁾

Die Einschaltungen 2 und 4 wiederum sprechen beide „nämlich“ – und das heißt durchaus namentlich²¹⁾ – von Kunst, Literatur und dem Poetischen. Der innerhalb der Klammern vorliegende Bezug zum Text außerhalb ist von reflexiver Struktur, weil Leser innerhalb der Klammern rückbezüglich in Distanz zum eigentlichen Sprechen gesetzt werden; so wird in 2 das lineare Sprechen über „den guten Geschmack“ im Einschub reflektiert, indem der „gute[] Geschmack“ hier nun eine Präzisierung erhält. Nicht der „gute[] Geschmack“ überhaupt, sondern der „in Kunst und Litteratur“, das hinzugesetzte „nämlich“ dient zur hervorhebung und bekräftigung oder zur näheren, namentlichen anführung von etwas früher unbestimmt und allgemein angegebenen.²²⁾ In dieser Konstellation ist das Verhältnis von Name, wie man etwas von außen her benennt, und (Be-)Kleidung als äußeres Merkmal zentral. Bereits zu Beginn war die Bekleidung explizit Thema. Der „hagre[] Mann“ trägt „ein kurzes Hemde“ und zwar „als Nachtmantel, Negligée, Prunk Schlafrock“. Die aufgezählten Kleidungsstücke sind nicht identisch, sollen aber synonymisch für ein Kleidungsstück stehen, das sich offenbar nicht eindeutig unter einen Namen subsumieren lässt.

IV.

Die auf der stofflichen Ebene des Hauptteils explizierte Einkleidung erweist sich im Kontext eines Sprechens über das literarische Schaffen als Ausdruck für die literarische Metapher. Die Feststellung: „obwohl bei weitem besser gekleidet“, indiziert ebenso, aber auf anderer Ebene, eine bessere sprachliche Ausstattung einer literarischen Metaphorisierung. Der Text reflektiert die Erscheinung des Sprechenden, indem er ihn zugleich in diesem Sprechen als (eingekleideten) Sprechenden erscheinen lässt: „[m]uß man denn nicht, um in zierlicher, geschmückter Gesellschaft zu erscheinen, ein hochzeitlich oder doch sonntäglich Kleid anziehen,

²⁰⁾ Hoffmann verweist hier auf: LUDWIG TIECK, Prinz Zerbino, oder die Reise nach dem guten Geschmack, gewissermassen eine Fortsetzung des gestiefelten Katers. Ein Spiel in sechs Aufzügen (Jena 1799). Wobei die Klammerbemerkung: „man sehe: Zerbino“ hier auch das gesamte Tiecksche Stück meinen kann (und nicht nur die Figur) im Sinne einer Aufforderung, die außerhalb der Klammer gemachte Aussage über den „umgekehrten Nestor“ in Tiecks Lustspiel ›Zerbino‹ zu überprüfen.

²¹⁾ ADELUNG III, S. 421, s.v. nämlich.

²²⁾ Deutsches Wörterbuch, hrsg. von JACOB und WILHELM GRIMM, 16 Bde, Leipzig 1854–1960 [Sigle: DWb], Bd. 8, S. 345, s.v. nämlich.

und wie ist es dann, wenn man solches Kleid eben im Begriff es anzulegen, mit allerlei Werkeltagsstaub beschmutzt oder entfärbt findet?“ Es heißt nicht: ‚eben dabei das Kleid anzulegen‘ oder ähnliches, sondern konsequent: *im Begriff* es anzulegen. Diese bestimmte Formulierung betont die Korrelation von Kleidung und Sprache (als Bekleidung). In der Sprache bringt der Sprechende die sprechende Metaphorik auf den Begriff, mit anderen Worten: er legt sie sich an wie ein Kleidungsstück, nachdem er sich den Begriff für die Zwecke seiner Aussage gewissermaßen maßgeschneidert hat. Die Einführung des „Begriffs“ eröffnet diese und weitere Bezugsmöglichkeiten. Zunächst ist damit (wie) selbstverständlich nur die temporale Bestimmung als eine aktuelle Werdung gemeint. Noch hat man das Kleid nicht *angelegt* („an den leib und theile des leibs legen“)²³, aber man ist dabei es zu tun. Doch sagt der Text an dieser Stelle weitaus mehr. Was man auf den Begriff bringt, ist das, „was wir unter einem Namen begreifen, zusammenfassen, die isolierte Fixierung, Verwendung eines bestimmten Bewußtseinsinhaltes“.²⁴ Die textuelle Bewegung strebt die Offenlegung einer nur scheinbaren Eindeutigkeit semantischer Bezüge an, sie enthüllt sozusagen das unmögliche Vorhaben, das seinem Wesen nach vielfältige Eine unter einem unverwechselbaren Namen zu führen. In der Sprache ist man immer nur „im Begriff“, eine solche Eindeutigkeit zu erlangen. „Im Begriff sein“ birgt dialektisch auch das „auf den Begriff bringen“, denn Ziel ist das Erreichen einer Einheit durch Abstraktion des Mannigfaltigen.

Der Sprechende, Hoffmann, nennt schlussfolgernd sein bis dahin Geäußertes „rhapsodisch vorgetragene[] Gedanken und Meinungen“. ‚Rhapsodisch‘ bedeutet buchstäblich, was zusammengenäht ist.²⁵ Liest man die Aussage rein figürlich, so kann man sie abtun als einen Verweis auf die Bruchstückhaftigkeit oder die Zusammenhanglosigkeit des bisher Ausgesprochenen. Buchstäblich besagt sie aber das genaue Gegenteil: die „Gedanken und Meinungen“ werden in der Art ihrer Entäußerung, einer rhapsodischen, als Einzelne zusammengeführt, buchstäblich „zusammengenäht“, figürlich „zusammengetragen“, und ergeben ein stimmiges Ganzes (Gesamtbild). Die Rede vom „Kleid“, das man „eben im Begriff [ist] anzulegen“, steht für das Werden des literarischen Produkts: den gegenwärtigen Versuch, den Gedanken in eine schriftliche Form zu überführen. „[A]llerlei Werkeltagsstaub“ droht dieses Kleid zu „beschmutze[n] oder entfärbe[n]“ – von sich aus ist es offenbar sauber und farbig, erst indem es werktags (regelmäßig) getragen wird, beginnt sich Staub anzuhafte[n] (Hinzufügung), geht die Farbe

²³) DWb I, S. 395, s.v. anlegen.

²⁴) RUDOLF EISLER, Wörterbuch der philosophischen Begriffe, 2 Bde, 2. Aufl., Berlin 1904, Bd. I, S. 125, s.v. Begriff.

²⁵) Vgl. JOHANN GEORG HAMANN, Aesthetica in nuce, hrsg. und kommentiert von SVEN-AAGE JØRGENSEN, Stuttgart 1968, S. 76f. Hamann spricht von einer „Rhapsodie von Feigenblättern“ (ebenda, S. 85), der Hrsg. verweist auf 1. Mose 3,7: „und flochten Feigenblätter zusammen“ (Lutherbibel 1912).

verloren (Wegnahme). Nicht nur ist die Art des Sprechens („rhapsodisch vorge-tragen[]“) klassifiziert, nachträglich ist zu erkennen, dass das Rhapsodische an sich stofflich in der Rede enthalten ist. Denn das „Kleid“ ist nicht nur positiv bestimmt. Es kann auch eine Begrenzung oder Einengung darstellen: wenn „schon ein einziger Knopf unter dem Kragen“, der von der „sich plötzlich erweiternde[n] Brust“ weggesprengt wird, „wider das Dekor[um]²⁶⁾ anstößt“. Dieses Bild steht für die Textur der Kleidung. Der Zusammenhalt des Ineinandergesetzten oder Aneinander-genähten, das ein ihm Inneres einhüllt, wird weggesprengt, das Bedeckte kommt zum Vorschein. Das ist die Sprengung des Rahmens. Dieser besagte Knopf deutet auf das Aufreißen der Naht hin; das Zusammengenähte löst sich in seine ursprünglichen Einzelteile auf. Die Kleidung, mit ihr die Sprache, offenbart sich als etwas Rhapsodisches. Der Text thematisiert in seinem Fortgang, dem Post-scriptum, genau dieses Bild: wie zusammengenähtes Einzelnes synthetisch die Illusion einer nahtlosen Einheit erzeugt und zugleich, nach der Synthese, diesen (vermeintlich) uniformen Rahmen unterminiert.²⁷⁾

²⁶⁾ Das *decorum* (oder *aptum*) ist ein regulatives Sprachmittel in der Rhetorik, es „regelt die im ornatus geleistete Formulierungsarbeit nach bestimmten Kriterien der Angemessenheit beziehungsweise der allgemeinen Akzeptanz.“ (CLEMENS OTTNER, Rhetorik, überarb. von FABIAN KLOTZ, Stuttgart, 2. Aufl., Weimar 2007, S. 158). Das *decorum* ist, mit anderen Worten, die gegenwärtige Rahmensetzung, innerhalb welcher sich der Sprechende bewegen kann; es verlangt die „Folge gewisser conventioneller Grundsätze“. (PIERER'S Universal-Lexikon, Altenburg 1857, Bd. 1, S. 546, s.v. Anstand). Die Regulierung betrifft einerseits „das richtige Maß zwischen den einzelnen Bestandteilen der sprachlichen Äußerung innerhalb einer Rede oder eines Textes“, „[z]um anderen regelt es die Beziehung zwischen den verschiedenen Komponenten der Rede, ihren Inhalten und Intentionen, und den außersprachlichen Kontexten, also der konkreten Redesituation“. (OTTNER, Rhetorik, S. 158) Das *decorum* zielt demnach auf ein „angemessene[s] Sprachverhalten“ (ebenda) innerhalb der sprachlichen Äußerung selbst (Textimmanenz, das innere *decorum/aptum*), ihrer einzelnen Teile im Verhältnis zum Ganzen (und umgekehrt), aber auch außerhalb dieser: die Wirkung der sprachlichen Äußerung auf den Rezipienten (die Textimmanenz in ihrer übergreifenden, nach außen gehenden Wirkung, das äußere *decorum/aptum*). Man könnte hier von zwei verschiedenen, aber ineinandergreifenden Rahmungen sprechen: Die textuelle Rahmung einerseits, die Rahmung „im Bereich des sozialen Verhaltens“ andererseits. Im Hoffmannschen Text stößt der weggesprengte Knopf, und das heißt die aufgelöste Verknüpfung/Verbindung, wider das ‚Dekor[um]‘ an. Wenn ‚Dekor[um]‘ buchstäblich gelesen wird, so haben wir auf der einen Seite die Kleidung und auf der anderen Seite ‚Schmuck und die Zierde‘ der Kleidung; sobald dort das Ineinandergreifen der Teile nicht funktioniert, stößt hier diese Fehlfunktion an. Der Knopf rührt hart an das Dekor[um] an, es grenzt an.

²⁷⁾ Zu „Rahmen/Rahmung“ bei E.T.A. Hoffmann im Allgemeinen siehe den gleichnamigen Beitrag von MARC KLESSE im E.T.A. Hoffmann-Handbuch (hrsg. von CHRISTINE LUBKOLL und HARALD NEUMEYER, Stuttgart 2015), S. 390–395. Dort ist zu lesen, dass sich bei der Auseinandersetzung mit Hoffmanns Texten schnell zeige, dass „der Versuch einer eindeutigen erzähltheoretischen Klassifizierung spätestens dort an seine Grenzen stößt, wo der Spielraum der Rahmentechniken voll ausgeschöpft wird, um den Fiktionscharakter der Texte zu potenzieren“ (S. 390). Im Erstdruck des ‚Rat Krespel‘ schöpft Hoffmann diesen „Spielraum der Rahmentechniken“ nicht nur auf der Makro-, sondern gezielt auch in der Mikroebene des Textes (in den Feinheiten der Sprache) aus, indem er beispielsweise die Rahmung als Mittel *expressis verbis* darstellt anhand der präzise und mit Absicht einer

V.

Das Postscriptum ist seiner Funktion nach beides, das „Bild vor Augen“, das Hoffmann noch in die Hauptschrift vor dem PS *hineintragen* will, und Ort, worin das „Bild vor Augen“ sich dann tatsächlich in seiner Gänze entfaltet. Es ist das Bild und handelt zugleich vom Entstehen des Bildes (seiner selbst). Der Erzähler beschreibt das Aneinandergeraten „grauer[er] düster[er] Wolkenschatten“ mit „plötzlich in farbigem Feuer“ hervorblitzenden „Himmelsgestalten“. Beide Seiten stehen aber nicht einfach propositional im Verhältnis zueinander, vielmehr entsteht das eine aus dem anderen: „aus den grauen Wolkenschatten“ blitzen die Gestalten – aus dem Grauen bricht das Farbige hervor. Die Gestalten treten „schnell und heftig glänzen[d]“²⁸⁾ in Erscheinung. Resultat eines derartigen „Leuchten[s]“ ist, paradoxerweise, nicht Aufklärung oder Erhellung, sondern „schwärzere Nacht“. Erst in dieser noch dunkleren Sphäre entwickelt sich ein „Schimmer“, zuerst noch blass, dann „feuriger und feuriger strahlend“; innerhalb dieses Hergangs gewinnt der Schimmer an Gestalt, er beginnt „sich zu gestalten“; er gibt sich demnach selbst ein Äußeres, ein Aussehen,²⁹⁾ indem er sich in seiner Ausdehnung einschränkt, sich selbst die „Außenlinien, welche [ihn] von allen Seiten begrenzen“³⁰⁾ setzt. Der amorphe Schimmer wird Figur. Zu dieser Gestaltwerdung kommt es nicht durch ein simples Zusammenlegen zweier Phänomene, sondern erst, wenn aus diesem Ineinander-Heraus³¹⁾ ein Drittes entsteht, nämlich die „schwärzere Nacht“.

Der später sich harmlos gebende Hinweis Krespels, „daß es bedeutend dunkel“, reflektiert die hier dargestellte Paradoxität, denn: in diesem Moment tritt so etwas wie (Selbst-)Bewusstsein auf: „da *gewahrten* Sie wohl, daß das, was Ihnen als schimmerndes, strahlendes Bild erschien, nur der Reflex der heißen unaussprechlichen Sehnsucht war, die in Ihrem eigenen Innern aufgegangen!“ (von mir kursiviert). In dem Moment, da man sich des tatsächlichen Sachverhalts bewusst wird, hat sich das von einem Hinausprojizierte bereits von einem *losgesagt* und fällt als Objektiviertes auf einen zurück. In dieser Reflexion lässt sich erkennen, dass es ursprünglich, auf einer vorangehenden Stufe, das im „eigenen Innern“ Aufgegangene ist. Es musste freilich nach außen treten, damit ich es als (mein) Inneres erkenne. Verhandelt wird in dieser Anfangspassage die Frage nach der Möglichkeit

gezielten Wirkung in den Text eingebauten Klammern (im Sinne eines offenbaren Rahmens) bzw. Klammerbemerkungen.

²⁸⁾ ADELUNG I, Sp. 1078, s.v. blitzen.

²⁹⁾ DWb V, Sp. 4190, s.v. gestalten.

³⁰⁾ ADELUNG II, Sp. 633, s.v. Gestalt.

³¹⁾ Im ersten Fantasiestück ›Jaques Callot‹ ist die Rede von Gestalten, die, „ohne den Blick zu verwirren, neben einander, ja ineinander heraustreten, so dass das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet.“ Zur Bedeutung für die Hoffmannsche Poetik siehe das Kapitel: „ineinander heraustreten“: Jaques Callot: Verstrickung von Autor, Text und Leser, in meiner Arbeit: „Mit Glück“. E.T.A. Hoffmanns Poetik (zit. Anm. 5), S. 169–218.

von Phantasie und deren Wirkung, wie aus der „miserabelsten philistermäßigen Stimmung“ eine Spaltung stattfindet, aus der heraus sich Literatur entfaltet. Nicht die Phantasie des schreibenden Autors per se steht im Vordergrund, sondern vielmehr der Leser(-Autor)– und damit das Dreierverhältnis zwischen Autor, Text und Leser überhaupt. Der Autor wandelt sich zu (s)einem (eigenen) Leser. Er nimmt das „Taschenbuch von 1816 zur Hand [...], um die *Fermate* zu durchblättern“.³²⁾ Aber „[e]s gelang mir nicht, auch nur ein Wort zu lesen“. Er starrt hinein, liest nicht. Mit der Tätigkeit des Starrrens ist explizit das Leblose gesetzt.³³⁾ Ein Widerspruch in sich. Lesen gelingt nicht, weil keine Projektion stattfindet: die Augen des Lesenden sind nicht lebendig, sondern tot. Das Auge ist im Starren unbeweglich, zu stark fixiert auf den Gegenstand, den es zu fassen versucht („verschwanden plötzlich, wenn ich sie zu erfassen gedachte“). Die auf den Text gerichtete Aufmerksamkeit ist eine erzwungene, sie bleibt an der Oberfläche haften. Auf einen derartigen Leser kann nur die reine Materialität zurückfallen, einzelne Zeichenkörper, die der starrende Rezipient zu keinem Wort zu synthetisieren vermag.

Was der Erzähler hier beschreibt, entspricht dem, so heißt es ausdrücklich, „wie ich es oben beschrieben habe“. Während dort „düster[e] Wolkenschatten“ vorherrschen, ist hier der „trübe[] Unmuth[]“ der Ausgangspunkt; oben blitzen „Himmelsgestalten“ hervor, hier blitzen ebenso „allerlei Gestalten um mich her“. Die erste Ausführung ist eine rein theoretische, die jetzige zweite die in die Praxis umgesetzte. Diese besagten Gestalten bewegen sich nicht innerhalb des Textes im „Taschenbuch von 1816“ (worin der Autor/Leser starrt), sondern um ihn herum. Sie entspringen dem „trüben Unmuth[]“ des Starrenden, wie jene Gestalten weiter oben „aus düstern Wolkenschatten“ hervorblitzen. „Wolkenschatten“ und „Unmuth[]“ lassen sich hier parallel und das heißt gewissermaßen synonym zueinander lesen. So wie Wolkenschatten nur Abbilder des Wolken-Umrisses sind, nicht aber die Wolken selbst (sie verweisen auf die Wolken), so ist der Unmut auch nur das Abbild eines ihm Vorangehenden, nämlich der „lebhaft[e] unangenehme[n] Empfindung eines Übels, besonders einer fehlgeschlagenen Absicht“.³⁴⁾ Der Unmut wäre demnach nur der Umriss, die äußere Linie der fehlgeschlagenen Intention. Im Zustand des Unmuts ist sich Hoffmann bewusst, seine vorangehende Absicht, einen literarischen Text abzuliefern, nicht realisieren zu können. Doch scheint paradoxerweise ebendieser aus der Verfehlung heraus entstehende Unmut eine Voraussetzung einer möglichen Realisation zu sein. Ein solcher Widerspruch ist als Phänomen auch in der vorangehenden Parallelerwähnung „Wolkenschatten“

³²⁾ Ein Jahr zuvor war Hoffmanns Erzählung ›Die Fermate‹ im Frauentaschenbuch für das Jahr 1816 (Nürnberg), S. 347–379, erschienen. Zu dieser Stelle im Text siehe BARBARA NEYMEYRS Aufsatz ›Musikalische Mysterien‹ (zit. Anm. 3), S. 74f.

³³⁾ „in einem hohen Grade steif und unbiegsam“ (ADELUNG IV, S. 302) oder „leiblos, unbeweglich, erstarrt“ (DWB XVII, Sp. 915, s.v. starr.)

³⁴⁾ ADELUNG IV, Sp. 878, s.v. Unmuth.

implizit enthalten. Wo Wolkenschatten sind, ist notgedrungen auch Sonnenlicht, sowohl durchdringendes (zwischen den Wolken) als auch abgewehrtes (dort wirft die Wolke ihren Schatten).

Dieses zwiespältige Verhältnis zwischen Dunkel und Licht einerseits, Verfehlung und Gelingen andererseits, wiederholt sich in der Rede von der „tiefe[n] Abenddämmerung“, einer „schwache[n] Erleuchtung des Erdbodens durch die Refraction der Sonnenstrahlen, wenn sich die Sonne unter dem Horizonte verborgen hat“.³⁵⁾ Innerhalb der jetzigen Textstelle ist das der Augenblick vor dem Eintreten der oben genannten „schwärzere[n] Nacht“. Die Lichtquelle verschwindet allmählich aus dem gegebenen Rahmen (die Grenzlinie ist hier der Horizont). Die in dieser Bewegung von der Sonne noch auf die Erde fallenden Strahlen sind nicht direkte, sondern werfen sich vermittelt über die Atmosphäre oder die jeweiligen Luftschichten auf die Erdoberfläche. Dämmerung „ist Folge der Erleuchtung des höheren Luftkreises durch die Sonne u[nd] der Zurückwerfung der Lichtstrahlen durch sie.“³⁶⁾ Es bedarf eines materiellen Widerstands, damit Reflexion möglich ist. Ist diese Reflexionsfläche nicht da, etwa bei „Mangel der Atmosphäre“ oder „bei völliger Durchsichtigkeit derselben“, fände der Wechsel zwischen den Extremen, hell und dunkel, Tag und Nacht, schlagartig statt.³⁷⁾ Doch der Übergang, der Weg von einem ins andere, ist ein gradueller. Maßgebend für die Hoffmannsche Poetik ist hier nicht nur die Gradation, die allmähliche Verfertigung der Mitteilung beim Sprechen, sondern auch der Umstand, dass ein sich außerhalb des Rahmens befindlicher Gegenstand (in diesem Fall die unserem Auge entschwundene Sonne) von dort weiterhin in den uns sichtbaren Bereich wirkt, mittels einer Brechung. Sie ist nicht da und doch präsent.

Wenn nun „tiefe Abenddämmerung geworden“ ist, wir also im Dämmerungsprozess das Ende erreicht haben, muss im Fortgang des Textes (des Sprechens) mittlerweile die Nacht anwesend sein, die Lichtstrahlen, auch die indirekten, sind entschwunden. Wie im theoretischen Teil in der „schwärzere[n] Nacht“ „in weiter Ferne ein blasser Schimmer auf[ging]“, so geht dem (real-fiktionalen) Autor nun – in der praktischen Realisation – ein solcher Schimmer in Gestalt eines „klare[n] Tones“ auf. Der folgende Versuch, die Herkunft zu enthüllen, ist konjunktivisch gehalten, ob sich die Dinge tatsächlich so verhalten, bleibt offen. Noch bevor der Ton sprachlich benannt ist, gibt der Text zwei verschiedene Ursachen für sein Erscheinen: Erstens, „mochte es sein, daß der durch das Fenster hineinströmende Abendwind über den offenen stehenden Flügel hineingestrief“ oder, zweitens, „daß ein flatternder Sommervogel die Saiten berührt hatte – genug“. In beiden Fällen käme die initiierte Bewegung von außen, dränge ins Innere ein und löste

³⁵⁾ ADELUNG I, Sp. 22, s.v. Abenddämmerung [Hervorhebung von mir].

³⁶⁾ PIERER's Universal-Lexikon, Altenburg 1858, IV, S. 666, s.v. Dämmerung.

³⁷⁾ Ebenda.

den „klare[n] Ton“ aus. Das Innere ist kein Ort der Leere, den man lediglich mit Außenphänomen zu füllen hat, im Gegenteil: im Innern befindet sich das Werkzeug, ein „offen stehende[r] Flügel“, der das Einsetzen des Tones erst ermöglicht.

Der Ton, der nun, drittens, „wie aus weiblicher Brust hervorgehaucht“ sein könnte, dehnt sich im Innern aus, er „ging lang und leise verhallend durch das Zimmer“. Er ist, einmal entstanden, in seiner Entfaltung gleich im Verschwinden. Wenn der Ton „hervorgehaucht“ ist, so entspricht er einem ausgestoßenen Atem, einem Hauch.³⁸⁾ Der Ton wird dann zu einem Laut. Und das Bild invertierend, hält nun der Erzähler Hoffmann den eigenen „Athem an“, um den im Innern (des Zimmers) entstandenen Atem (Ton), „das Verschweben des wunderbaren Lautes recht deutlich zu vernehmen“. Das Verschweben des Lautes ist sein Verschwinden in der Tätigkeit des Schwebens, er „schwindet leise abnehmend“, auch hier graduell.³⁹⁾ ‚Schweben‘ bezeichnet „eine sanfte, kaum merkliche Bewegung“.⁴⁰⁾ Sie ist nicht teleologisch, sondern ruht an der gleichen Stelle im freien Raum. Der Ton, dann Laut – befindet sich paradoxerweise in einem in der Bewegung vollzogenen Ruhestand. In dem Augenblick, da Ausatmen und Enthaltung des Ausatmens in gleicher Weise resonatorisch aufeinandertreffen, „war es mir, als sei es die Stimme einer mir wohlbekannten Sängerin“. Der vorherrschende als-ob-Zustand, nicht ganz das eine, nicht ganz das andere, ist ein permanentes Wechselspiel, wiederholt sich in der näheren Bestimmung des Tones bzw. Lautes als eine Stimme.

Was mittels der Berührung mit den „Saiten“ in Erscheinung tritt, ist kein fertiges Produkt, sondern ein sich im „Verschweben“ präzisierendes. Der Ton (*sonus*) wird Laut, der Laut wird Stimme (*vox*). Der Ton, ein Geräusch und Schall im Allgemeinen, entsteht „von einer zitternden bewegung der kleinsten theilchen der luft und umstehenden vesten körpern, welches in den gehörwerkzeugen eine gewisse empfindung verursacht.“⁴¹⁾ Der Ton in diesem Sinne ist das unmittelbare, reine Resultat des Aufeinandertreffens zweier Elemente. Laut kann als Synonym für Ton erhalten, „dasjenige an einem Dinge, was sich dem Gehöre merkbar macht, der Schall“.⁴²⁾ Indem ‚Laut‘ allerdings das Adjektiv in sich birgt, ist er bestimmter: „von jedem stark hörbaren tone“.⁴³⁾ Der Entfaltungsprozess mündet in eine Stimme, der Verweis auf die Bedeutung des Lautes als ‚Inhalt‘, der Laut einer Schrift etwa,⁴⁴⁾ ist daher opportun. ‚Laut‘ ist, anders als der ‚Ton‘, mit Syntax und Semantik ge-

³⁸⁾ ADELUNG II, Sp. 1003, hauchen (1).

³⁹⁾ DWb XXV, Sp. 1194, s.v. verschweben.

⁴⁰⁾ ADELUNG III, Sp. 1725, s.v. schweben; vgl. ebenda, Sp. 1726: die Redensart: „Das schwebt mir immer vor Augen, ich erinnere mich immer auf eine anschauliche Art daran.“

⁴¹⁾ DWb XXI, Sp. 687, vgl. FRIEDRICH KIRCHNER und CARL MICHAËLIS, Wörterbuch der Philosophischen Grundbegriffe, 5. Aufl., Leipzig 1907, S. 640: „Ist eine Regelmäßigkeit der Luftschwingungen nicht vorhanden, so entsteht ein Geräusch.“

⁴²⁾ ADELUNG II, Sp. 1946, s.v. Laut.

⁴³⁾ DWb XII, Sp. 366, s.v. laut.

⁴⁴⁾ Ebenda, Sp. 364, s.v. Laut.

koppelt. Vom reinen Ton verwandelt sich das Phänomen in den präziseren, auf Syntax-Semantik verweisenden Laut – und mündet schließlich in einer Stimme. Zwar ist auch die ›Stimme‹ ein Ton, sie impliziert aber auch die Fähigkeit zu sprechen. Die Stimme steht im „physiologischen Sinne [für] die beim Durchgang des Athems durch den Kehlkopf willkürlich erzeugten Töne mit ihren verschiedenen Modificationen.“⁴⁵⁾ Die Stimme ist der bearbeitete, der geformte Ton. Ist der Ton „wie aus weiblicher Brust hervorgehaucht“, so ist seine Stimmwerdung (und die damit zusammenhängende Semantik und Syntax) behauptet. Die Stimme ist „besitz des Sprechenden, als mittel, über das er verfügt, mit dem er wirkt, und als Fähigkeit, Ton zu erzeugen.“ Jemandes Stimme hören „meint meistens ‚jemandes sprechen‘“ hören.⁴⁶⁾ Die Wesensänderung des Phänomens – es taucht auf als Ton und verschwebt als Laut, wird dann synthetisch drittens als „Stimme einer mir wohlbekannten Sängerin“ identifiziert – mündet explizit in angeführte Sprache: „Ist das Lauretta oder Teresina – oder –“; es sind „vernehmliche^[47)] Worte“, sie werden „gesprochen“.

Ein spezifisches Problem für die Textkritik stellen hier die gesetzten Anführungszeichen. Der Anfang des Sprechens wird ausdrücklich markiert, es fehlen aber die Abführungszeichen. Das Sprechen bleibt ohne Ende. In der Regel⁴⁸⁾ ist die direkte Rede zwischen An- und Abführungszeichen innerhalb des Textes gesetzt. Es wäre demnach naheliegend, die hier fehlenden Zeichen zu ergänzen. Bedenkt man allerdings, dass es sich hierbei um die ersten Anführungszeichen handelt, die im Text in Erscheinung treten,⁴⁹⁾ und diese zudem an genau der Stelle einsetzen, da der Erzähler stofflich von der (eigenen) Spaltung spricht, käme eine derartige textkritische Ergänzung einer Entstellung der textuellen Struktur gleich. Das fehlende

⁴⁵⁾ HERDERS Conversations-Lexikon, Freiburg im Breisgau 1857, Bd. 5, S. 338f., s.v. Stimme.

⁴⁶⁾ DWb XVIII, Sp. 3059 und 3061, s.v. Stimme. In diesem Sinne verstand etwa Zenon von Kition die Stimme als eine „Erschütterung in der Luft (schlagende Luft) oder die dem Gehör eigentümlich zukommende Wahrnehmung“. Dabei sei zu unterscheiden zwischen der Stimme des Tieres, die Luftererschütterung entspringt dem bloßen Trieb (willkürlich), und der Stimme des Menschen: sie „ist artikuliert (aus Buchstaben zusammengesetzt)“. Indem die Stimme „von dem, der sie von sich gibt, sich dem Hörenden mitteilt“, wirkt sie, ist Körper. Ist die Stimme aus Buchstaben zusammengesetzt, so ist sie Ausdruck (DIOGENES LAERTIUS, Leben und Meinungen berühmter Philosophen, übers. von OTTO APELT, neu hrsg. von KLAUS REICH, 2. Aufl., Hamburg 1967, S. 33f.

⁴⁷⁾ ADELUNG IV, Sp. 1100, s.v. vernehmlich: „so daß man es vernehmen, d.i. nicht allein hören, sondern auch das *Mannigfaltige in dem Laute unterscheiden* könne, von der Stimme, und im Gegensatze des unvernemlich. Vernemlich sprechen, so daß man *alle Sylben gehörig unterscheiden* und verstehen könne“ [Hervorhebungen von mir]. Das Einzelne in der Komposition ist damit betont.

⁴⁸⁾ Auf S. 237 wird die Rede des Professors nicht geschlossen, auch hier liegt eine Art Verschachtelung vor.

⁴⁹⁾ Als Phänomen vergleichbar mit der ersten Sperrung von Eigennamen innerhalb des ›Sandmann‹, „wie Franz Moor den Daniel“, die von poetologischer Relevanz ist, nachzulesen in: LATIFI, Sandmann (zit. Anm. 8), S. 141f.

Abführungszeichen – oder je nach Perspektive, das für sich stehende Anführungszeichen – ist bedeutungsvoll.⁵⁰⁾ Darin artikuliert sich ein Übergang von einer Ebene des Sprechens in eine andere. Diese neue Ebene erlaubt aber keinen einfachen Rückgriff auf die ihr vorangehende Ebene. Die Anführungszeichen entsprechen funktional der im ›Ritter Gluck‹ gemachten performativen Aussage: „da setze ich mich hin“.⁵¹⁾ Zwar behauptet das Anführungszeichen den Anfang einer neuen Rede, die sich von der Rede des Erzähler-Ichs differenziert und loslöst. Da ihr jedoch die Abführungszeichen fehlen, sie gewissermaßen grenzenlos fortzugehen vermag, und in diesem Fortgang die (angebliche) Replik des Ich gesetzt ist, liegt hier keineswegs eine simple Dualität vor zwischen einem übergeordneten Ich und dem dann namentlich auftauchenden „Teufelchen“. Provokativ lässt sich sagen, dass von da an alles Sprechen, auch das des Ich, in der Abspaltung geschieht: eine immanente, aus sich selbst heraus gesetzte Spaltung, keine von außen oktroyierte. Der Satz, begonnen von einem nachträglich als Teufelchen bezeichneten Wesen und in seinem Fortgang durch das Erzähler-Ich abgeschlossen, enthüllt beider Sprechen als Bestandteile des Einen (nicht das eine oder andere, sondern beide im Verhältnis zueinander und der übergeordneten syntaktisch-semantischen Einheit), [Teufelchen:] „Ist das Lauretta oder Teresina – oder – [Ich:] So hörte ich ganz vernehmliche Worte, und ich wußte wohl, daß ein gewisses neckendes, hohnlächelndes Teufelchen, das oft, dem sokratischen Genius sehr unähnlich, neben mir sitzt, sie gesprochen mir zum offenbaren Tort, ich ließ ihn daher nicht ausreden, sondern als er [sic] bei dem ‚oder‘ ein ganz klein wenig stockte, seufzte ich aus tiefer Brust: Antonie!

In der sprachlichen Entfaltung wandelt sich der Interrogativsatz von einer angestrebten Frage in einen dezidierten Aussagesatz – und zwar als Antwort auf eine ihm endogene Frage (als welche er anfangs daherkam). Der Satz enthält beides: Frage und Antwort dieser Frage, die er *im Begriff* ist zu stellen. Er ist das eine und das andere, zugleich ist er ein dialektisch sich offenbarendes *surplus*. Nicht zu unterschätzen ist daher die in diesem Zusammenhang vorkommende Erwähnung des „Tort“. Es heißt, das Teufelchen spreche (die eben zitierten Worte) dem Ich „zum offenbaren Tort“. Das franz. ‚tort‘ bedeutet Unrecht, Fehler, und stammt aus dem lat. ‚tortum‘, was so viel heißt wie: verdreht, ‚torqueo‘: ich drehe, wende.⁵²⁾

⁵⁰⁾ Ganz dem As/Gis entsprechend.

⁵¹⁾ Das Ich spricht diese Worte aus, und Resultat der (eigenen) Teilung ist ein dem Ich gegenüberstehender Sonderling, der sich später als Ritter Gluck ausgibt, nähere Erläuterungen siehe: LATIFI, „Mit Glück“ (zit. Anm. 5), S. 55–61.

⁵²⁾ Siehe u.a. Meyers Großes Konversations-Lexikon, Leipzig 1909, Bd. 19, Sp. 630, s.v. Tort; – KARL ERNST GEORGES, Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, 8. Aufl., Hannover 1918, Nachdruck Darmstadt 1998, Bd. 2, Sp. 3153f., s.v. torqueo; – vgl. des Weiteren: ἄτρακτος ‚Spindel‘, „ein Werkzeug zum Spinnen [...]. Mit dem herrschenden Begriffe der Bewegung um seine Achse, ist es sowohl eine um ihre Achse bewegliche Welle, als auch eine Achse, um welche sich ein anderes Ding in einer schraubenförmigen Linie bewegt. Von der letzten Art ist die Spindel in der Mechanik, d.i. eine jede Welle, um welche eine Schraube geführt wird“ (ADELUNG IV, Sp. 209f., s.v. Spindel).

Indem das Ich dem angeführten Fragesatz mit seinem Ausruf „Antonie!“⁵³⁾ eine Wende gibt, ist es wortwörtlich ein Tort, der den Satz „Ist es Lauretta oder Teresina – oder – | Antonie!“ in seiner Linearität aussetzen lässt und ihn umkehrt. Was aus einer solchen Bewegung resultiert, ist ein Anderes, das nicht bar ausgesprochen, sondern erst im Vollzug der Wendung der syntaktisch-semanticen Einheit entsteht. Dargestellt ist hier demnach ein satzartig ausgeführter, weil offener Tort. Die sich in der sprachlichen Bewegung (einer syntaktisch-semanticen Verschränkung) herauskristallisierende Sinneinheit bestätigt vorab die darauf gemachte Äußerung Krespels (das Ich als Tort zu bezeichnen).

Ein weiteres ‚ortum‘ findet statt, wenn – noch bevor das Ich „aus tiefer Brust“ seufzt – ein Zitat in der (partiell) angeführten direkten Rede erscheint: „oder“; es verweist rückwirkend auf ein ihm vorangehendes „oder“ und lässt mich in der Lektüre (zurück-)wenden zur ursprünglichen Oder-Stelle. Als Disjunktivpartikel befindet es sich selbst bereits in der Wende: es lässt den Leser zwischen zwei (oder mehreren) Seiten oszillieren, „so daß von den mehrern nur Eines ist oder seyn soll“⁵⁴⁾ im Moment der Nennung aber alles gleichzeitig gilt (noch unentschieden ist). Das ‚oder‘ ist seiner Funktion nach zudem verbindend (Bindewort), „einander ausschließend, aber zugleich eine Einheit bewirkend (von Urteilen oder Begriffen)“⁵⁵⁾ Es scheint, als würde das Teufelchen „die mehrern Dinge oder Fälle bloß“ aufzählen, es aber „unentschieden, oder gleichgültig [lassen], welcher von ihnen ist oder geschieht.“⁵⁶⁾ Während das Teufelchen mithin eine Assoziationskette eröffnet, die nach dem zweiten Punkt in der Kette „ein ganz klein wenig stockte“, tritt das Ich auf und übernimmt das Sprechen, indem es den Schlusspunkt (ein Ausrufezeichen) setzt, der die vorherigen ‚oder‘ tilgt. Nicht: ‚oder Antonie?‘, sondern bestimmt: „Antonie!“

Dass die Bestimmung nicht nur die Zugehörigkeit der Stimme festlegt (stoffliche Ebene), sondern auch formal eine Absetzung bewirkt, zeigt sich im folgenden Satz an der Partikel „nun“: „Das Teufelchen ging nun in sonderbarer Gestalt zur Stubenthüre heraus“. ‚Nun‘ hat nicht nur eine temporale Komponente, indem es auf den „gegenwärtigen Augenblick, die gegenwärtige Zeit“ verweist, es kann auch als Bezeichnung einer kausalen Struktur verwendet werden, um „[e]ine Folge, eine Wirkung, und zuweilen auch eine Schlußfolge zu begleiten“⁵⁷⁾ Es meint im Text nicht nur ‚jetzt‘, ‚gegenwärtig‘ und ‚in diesem Moment‘, sondern es verbindet auch „einen Zusammenhang mit dem vorausgehenden oder vorausgesetzten“⁵⁸⁾ so dass

⁵³⁾ Vgl. zu „Antonie“ im Sinne eines A-Tones („Antonie“) JOHANNES BRÜSERS Ausführung in E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Rat Krespel“ (zit. Anm. 3), S. 61.

⁵⁴⁾ ADELUNG III, Sp. 579, s.v. oder.

⁵⁵⁾ Duden <<http://www.duden.de/node/652557/revisions/1067356/view>>, s.v. disjunktiv.

⁵⁶⁾ ADELUNG III, Sp. 579, s.v. oder.

⁵⁷⁾ ADELUNG III, Sp. 537–540, s.v. nun.

⁵⁸⁾ DWb XXIII, Sp. 983, s.v. nun.

es auch das Verhältnis von Grund und Wirkung artikuliert: Was nun folgt, ist das, was aus dem Vorherigen in Potenz resultiert.

Die vorher dargestellte sprachliche Spaltung (Teufelchen-Ich) einerseits, und die in dieser Spaltung gesetzte Bestimmung („Antonie!“) andererseits, münden im Herausgehen (als einem in der Mikroebene des Textes spiegelverkehrten Hineintragen) des Teufelchens. Mit der Spezifizierung des Herausgehens als eines in sonderbarer Gestalt („nun [ging er] in sonderbarer⁵⁹⁾ Gestalt“) ist auch die Spaltung als Resultat expliziert. Das vorerst unbestimmte Wesen (ein Gegenüber) hat eine als sonderbare Gestalt bezeichnete Form angenommen, in der sich die Bewegung des Her-aus-gehens vollzieht. Bis dahin war die Gestalt noch nicht sonderbar, nun, da die Bewegung nach Außen hin einsetzt, ist sie es. Im Adjektiv ‚sonderbar‘ steckt die Tätigkeit des Sonderns, der Prozess des gesondert Werdens und das heißt: der Teilung.⁶⁰⁾ Sonderbar meint daher nicht nur dasjenige, das „besondere von andern sich vorzüglich auszeichnende Eigenschaften an sich“ hat.⁶¹⁾ Eine so geartete Gestalt war vor der Sonderung Teil der Einheit, von der sie sich sondert. Sie ist ihr nicht von außen gegenübergestellt, sondern erwächst aus ihr, wird zum Sonderbaren.

Die eigenwillige Verwendung des Präfixes ‚her‘ in „ging [...] heraus“ ist an dieser Stelle nicht nur verwirrend, sondern spricht zugleich den eigentlichen Witz an: dass nämlich die Perspektive stets im Wandel ist. Man erwartet zunächst, dass das Teufelchen ‚hinaus‘ geht, weil es im Innern in Erscheinung getreten ist, eben dort, wo auch das Ich sich befindet, im „Zimmer“, es demnach, das Innere des Zimmers verlassend, sich vom Sprechenden fortbewegt. Wegen der unscharfen Grenze lassen sich die sonst eindeutigen Bezüge zwischen innen/außen nicht klar erkennen. Daher ist das nun im Text bezeichnete Außen nicht ohne Weiteres mit dem vor der Spaltung gegenwärtigen Außen gleichzuschalten. Die stark verschachtelte Struktur macht es unmöglich, derart einfache Verhältnisse zu setzen. Das (alte) Außen entspricht einem Außen im Innern, dem daher von Anfang an eine Spaltung innewohnte, während es, als ein Inneres im Verhältnis zu einem Außen, selbst Teil einer Spaltung war. Genau an der Stelle, da Herausgehen und Äußeres zusammenklaffen, setzt die Geschichte von Rat Krespel ein – in sonderbarer Gestalt geht er „zur Stubenthüre heraus“. Das ist die metaphorische Darstellung eines ‚Phänomens‘. Im Herausgehen bekommt es eine Gestalt, und umgekehrt, weil es eine Form, eine Äußerlichkeit erhält, kann es herausgehen (beides gleichzeitig). Es tritt in Erscheinung. Das ist das Moment einer makrostrukturellen Wende. Der Diskurs geht vom Sprechen *über* das Schreiben ins Aussprechen der ‚Geschichte‘ von Rat Krespel – sozusagen vom Sprechen über das Nicht-Schreiben-Können in

⁵⁹⁾ Wie im ›Ritter Gluck‹, vgl. LATIFI, „Mit Glück“ (zit. Anm. 5), S. 97f.

⁶⁰⁾ ADELUNG IV, Sp. 142–143, s.v. sondern.

⁶¹⁾ DWb XVI, Sp. 1577, s.v. sonderbar.

die volle Auswirkung eines Schreibenkönnens, das sich in seiner ganzen Stofflichkeit ausbreitet.

VI.

In der (nun) erzählten Geschichte, die, genau wie die jeweiligen drei Textteile im Verhältnis zueinander, dem ihr Vorangehenden nicht linear nachfolgt, sondern dialektisch und mittels einer in der Sprache manifest werdenden Spaltung in Erscheinung zu treten vermag,⁶²⁾ reflektiert sich allegorisch eben diese kontinuierlich zur Sprache gebrachte (nämlich thematisch) und in der Sprache dargestellte Struktur (und zwar syntaktisch). Sie ist die Quinte im Papier, die dem Leser als Bild vor die Augen tritt. Wie auf der stofflichen Ebene die Quinte als Reliquie fungiert, verweist auch die Rat ›Krespel‹-Geschichte reliquienhaft auf ein Ganzes, wovon sie ein Überbleibsel ist. Und wie die Quinte erst in ihrem spezifischen Zusammenhang bedeutungsvoll wirkt, lässt sich auch die sich inmitten des Textes befindliche Geschichte nicht von der textuellen Struktur separieren, ohne damit ihre wesentliche Signifikanz zu verlieren.

Die in der sprachlichen Sprechereinheit stattfindende Spaltung manifestiert sich ein weiteres Mal innerhalb des sich von der Einheit absondernden Teils, der Person Krespel. Sie ist ihrem Wesen nach zweideutig. Die Ambiguität findet Ausdruck insbesondere in Krespels Sprache.⁶³⁾ Die Art und Weise, „[s]ein Ton“, wie er spricht, „paßt [...] nicht zu dem“, was er spricht. Die Dissonanz zwischen seiner intendierten Aussage und der tatsächlich geäußerten Rede weist auf eine Störung in der Kommunikation hin. Einer Äußerung im ›Sandmann‹ nicht unähnlich heißt es, ein „[v]erwunderlicheres [...] Betragen“ als das seinige könne „man nicht erfinden“.⁶⁴⁾ Das bedeutet zweierlei: Ein derartiges Verhalten ist so „erstaunlich, seltsam, fremdartig“,⁶⁵⁾ dass man es nicht erfinden kann, einerseits, es gehört demnach in den Bereich der Wirklichkeit und kann nicht durch „Einbildungskraft wirklich werden“.⁶⁶⁾ Andererseits zeigt der Komparativ in seiner vollsten Gültigkeit

⁶²⁾ Siehe weiter oben, S. 23. die Erläuterungen zu dieser Spaltung, die sich auch typografisch durch das fehlende Abführungszeichen bei der begonnenen (und nicht explizit zu Ende gebrachten) Rede des Teufelchens (›Rat Krespel‹) zeigt.

⁶³⁾ Aber auch an seiner Unfassbarkeit, er „sprang schnell von einer Sache auf die andere“. Die Aufmerksamkeit der außenstehenden Beobachter wird gestört, weil das Objekt ihrer Aufmerksamkeit seine eigene Aufmerksamkeit sprunghaft verschiebt. Einmal nimmt er „ein Bild von der Wand herab“, um es dann gleich wieder aufzuhängen, dann konzentriert er sich auf eine „Idee“, kann „gar nicht loskommen“ von ihr und gerät so „in allerlei wunderliche Irrgänge“, „bis ihn etwas anderes erfaßte“. In seinem Betragen scheint Willkür zu walten, seinem Hausbau ganz entsprechend.

⁶⁴⁾ Im ›Sandmann‹ heißt es: „Seltsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden“. (Vgl. LATIFI, Sandmann, zit. Anm. 8, S. 69.)

⁶⁵⁾ DWb XXV, Sp. 2365f., s.v. verwunderlich.

⁶⁶⁾ Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon, Leipzig 1837, Bd. 1, S. 637.

das genau Umgekehrte an: die Verhaltensbeschreibung ist Fiktion, und zwar die erstaunlichste, seltsamste usf. in ihrer Art, wir befinden uns im Superlativ aller Erfindungen. Dieses unfixierbare Oszillieren zwischen Realität und Fiktion ist eine Spiegelung des diesem Text zugrundeliegenden Pendelns zwischen der wirklichen und der fiktiven Funktion E. T. A. Hoffmanns.

Das Geheimnisvolle Krespels potenziert sich in einer Überlappung, sein Inneres reagiert auf etwas ihm (scheinbar) Äußeres, Antonie. Die seine Person betreffende Verhaltensweise steht in einem engen Verhältnis zu Antonie. Beide Seiten gehen ineinander über, das eine (Antonie) ist dem anderen (der Person Krespel) nicht äußerlich; sobald Antonies Name fällt, wird „eine Saite berührt“, die „in Krespels Innerem widrig dissonieren mußte“ (und zwar parallel zur Beschreibung der Entstehung des Tones vorher). Den wechselseitigen Bezug gilt es zu erfassen. In diesem Sinne heißt es wenig später, dass es „bis jetzt ein Geheimniß“ sei, in welchem „Verhältniß Antonie mit dem Rath“ stünde. Diese für den Leser bis zur Auflösung rätselhaft bleibende Verstrickung wiederholt sich auf einer nochmals anderen Ebene, denn während das Innere Krespels auf Antonies Name anspricht, befindet sich Antonie wiederum im (geheimnisvollen) Inneren des Krespelschen Hauses. Sie ist das magisch Innere des Krespelschen Konstruktes.

Die auf allen Ebenen stets wiederkehrende Verstrickung und das einschlägige Wechselspiel zwischen einer inneren und einer äußeren Räumlichkeit als Ort der (auch versöhnlichen) Konfrontation sind bemerkenswert. Dies lässt sich an einem Beispiel im Text gut veranschaulichen. Als Krespel, beim Professor zu Besuch, nach Antonie gefragt wird, verzieht er sein Gesicht, „als wenn jemand in eine bittere Pomeranze beißt, und dabei aussehen will, als wenn er süßes genossen“. In Krespels Gesicht, das sich dann „zur graulichen Maske“ verzog, geraten wahre Absicht und Versuch, diese als ein Anderes zu kaschieren, aneinander. Das ist die Dissonanz. Und wie auf der stofflichen Ebene der Professor sogleich die Aufmerksamkeit Krespels von „Antonie“ zu den „Violinen“ lenkt, „[d]a heiterte sich Krespels Gesicht auf“, so lenkt der Text mich als Leser ab vom Innern des professoralen Hauses, hin in den nächsten Absatz, der von der „innere[n] Struktur“ der Violinen handelt. Der materialiter zu überwältigende Übergang⁶⁷⁾ von einem zum nächsten Absatz spiegelt sich auf der stofflichen Ebene in Krespels Tätigkeit des Hinausspringens wider. Er geht zur Tür hinaus (verlässt das Innere). Genau diese Bewegung vollzieht der Text selbst (beziehungsweise sein Konstrukteur), indem er mit dem Übergang in den nächsten Absatz eine neue Ebene eröffnet, in der die strukturelle Verschiebung des vorangehenden Absatzes hier nun reflektiert wird. Diese Reflexion ist keine einfache, sondern auch eine in sich verstrickte. Der

⁶⁷⁾ Der Mittelteil ist eigens in sechs Teile gegliedert, die sich mittels Leerzeilen voneinander absetzen. Der Übergang von einem zum nächsten Absatz hier ist bestimmt nicht nur durch den Absatzwechsel im Allgemeinen, sondern durch eine Leerzeile.

letzte Satz vor dem Übergang deutet sie an. Der Erzähler erblickte „[i]m Spiegel“, dass Krespel „helle Thränen in den Augen standen“, während er das Haus des Professors verließ. Was der Erzähler sieht, sieht er spiegelverkehrt, die Bewegung Krespels „zur Thüre heraus[]“ findet aus seiner Perspektive in der Spiegelung statt. Die Spiegelung ist nur in der Makrostruktur einfach, in der Mikrostruktur dagegen mehrfach, die „Thränen in den Augen“ stellen eine doppelte Reflexionsfläche dar, wobei die Tränen die direkte Spiegelung auf und durch das Auge trotz ihrer Klarheit trüben. Der Spiegel reflektiert eigens diese multiple Reflexion. Das ist ein niemals endender Rückgriff.

In der „innern Structur“ – liegt „etwas besonderes“. Wer die Einheit zerlegt (aktiv), so heißt es später bezüglich der einen Violine, einem „merkwürdige[n] wunderbare[n] Stück eines unbekanntes Meisters“, dem erschließt sich „ein Geheimniß“ (passiv). Die unmittelbare Verstrickung von aktivem Zutun und passivisch erlittener Resonanz lässt keine einfache Auflösung zu. Das scheinbar klare Verhältnis zwischen Zerleger (Subjekt) und Zerlegtem (Objekt) ist ein in der Wende (›tortum‹) stattfindender Wechselbezug, der nicht nur die generelle Grenzlinie zwischen Subjekt und Objekt in Frage stellt, sondern gar das bestehende Verhältnis umkehrt. Diese unauflösbare Verstrickung, eine Ambiguität, manifestiert sich an einer prägnant zweideutigen Formulierung. Krespel behauptet, sich zum Besonderen der „innern Structur“ äußernd, er habe ihm längst nachgespürt („dem ich längst nachspürte“). In der Kombination sagen Adverb und Tätigkeitswort, dass Krespel *seit* längerem dem Geheimnis auf die Spur zu kommen versucht. Aber nicht nur das. Im „längst“ ist ebenso die Behauptung enthalten, der Zielpunkt sei *bereits* erreicht. Das Präfix „nach“ wirkt unterschwellig wie ein „auf“ (ohne dass es materialiter so im Text stünde). Nimmt man die Ambiguität der Formulierung ernst, wonach Krespel sowohl seit längerer Zeit nachspürt und er auch bereits aufgespürt hat, stellt sich hier die Frage nach der Projektion des Eigenen im Anderen: was Krespel sucht, kann nur *dort* sein, weil es *hier* ist. Erst wenn das Eigene nach außen getreten ist, lässt es sich als Inneres begreifen. Das Instrument ist (als äußeres) ein „todte[s] Ding“, bis ich ihm selbst „erst Leben und Laut gebe“ (das Eigene im Anderen).

Der Erzähler Hoffmann, der dagegen in die innere Struktur des Krespelschen Hauses eindringen will, um dort „Antonien's Bekanntschaft“ zu machen, behauptet, er habe „[n]atürlicher Weise [...] Antonien's wunderbaren Gesang“ gehört. Er fährt fort: „und da sie mich in einem herrlichen Adagio“ – doch er schneidet sich mittels einer Parenthesen-Einschaltung selbst das Wort ab, um selbstreflexiv die eigene Aussage zu kommentieren: „(lächerlicher Weise kam es mir vor, als hätt' ich selbst es komponirt)“. Das innerhalb der Klammern Ausgesagte räumt ein, dass das, was er hörte (ein verwirklichtes Adagio = Praxis), er auch selbst komponiert haben könnte (= theoretische Grundlage). Während außerhalb der Klammern die Rezeption Thema ist (deren Realitätsgehalt auch in der Schwebung steht), findet

innerhalb der Klammern ein Perspektivenwechsel statt, die Produktion ist zentral, namentlich: die Tätigkeit des Komponierens, die systematische Zusammensetzung einzelner Teile zu einem einheitlich Ganzen. Er wäre demnach Rezipient seiner eigenen Produktion. Der Anfang der Einschaltung wiederholt in Varianz den Anfang des Satzes, innerhalb welchem sie, die Parenthesenbemerkung, erscheint. Während Hoffmann im (äußeren) Satz *natürlicherweise* den Gesang sogleich in der folgenden Nacht hört, meint Hoffmann innerhalb der Klammer, dass es ihm *lächerlicherweise* vorkäme, als hätte er das Gehörte (Adagio) selbst erschaffen. In beiden Fällen bestimmt die spezifische Weise die „besondere art (*modus*) der im verb ausgedrückten handlung“:⁶⁸) *natürlicherweise* höre ich die Ausführung einer Komposition, und *lächerlicherweise* kommt es mir vor, ich hätte selbst die Grundlage zur gesanglichen Darbietung geschaffen. Die adverbiale Ergänzung präzisiert nicht nur „die handlung nach ihren besonderen umständen“, sondern birgt auch eine subjektive Beurteilung des Vorganges.⁶⁹)

VII.

Auch der literarische Text hat, wie Antonie, einen „organischen Fehler“. Er muss zu (s)einem Ende kommen. Was Antonies Stimme auf der stofflichen Ebene ist, ist auf einer übergeordneten Stufe und in einer multiplen, uneinholbaren Reflexion: die „wunderherrliche Stimme“ des literarischen Textes, etwas, das sich in seinem Innern befindet und sich niemals gänzlich enthüllt, das stets nur in Andeutungen und als Verwiesenes gegenwärtig ist. Wie die „zahlreiche Menge“ sich „vor dem Haus des Rathes versammelt hatte“, um von außen die „Stimme“, die von innen kommt, zu vernehmen, stehe ich als Leser vor dem Text, dem mir äußerlichen Konstrukt, das mir aus (s)einem Innern Signale sendet. Doch während ich versuche, von außen ins Innere zu dringen, kann es geschehen, dass der „Vortrag der Unbekannten“ – und zwar unerwartet – „tief in [mein] Innerste[s]“ dringt. Die Konzentration auf die textuelle Stofflichkeit (die erzählte Geschichte), eine brennspiegelartige Projektion, wendet die Verhältnisse: das Objekt durchdringt das Subjekt.⁷⁰) Das endgültige Erlöschen der stofflichen Stimme ist identisch mit dem Ende der erzählten Geschichte. „Sie war aber todt“. Sie ist nicht (mehr) wiederholbar.

Mit dem Schlusspunkt des Erzählens schließt sich auch der dem Erzählen vorangehende Riss in der Sprache (als Bedingung des Erzählens). Sie erscheint im Postscripti Postscriptum als eine in die Einheit zurückgekehrte Sprache, die diese ihr eigene Spaltung reflektiert, indem sie nun das ihr Vorausgehende (die

⁶⁸) DWb XXVIII, Sp. 1062f., s.v. Weise.

⁶⁹) Ebenda.

⁷⁰) Ganz wie im ‚Ritter Glück‘, vgl. LATIFI, „Mit Glück“ (zit. Anm. 5), S. 109–116.

Quinte) als „Inhalt [des] vorstehenden etwas langen Proscripti“ ausgibt. E.T.A. Hoffmann⁷¹⁾ fragt den Herausgeber Fouqué, ob sich der sogenannte Inhalt zu einer „Art Erzählung für das ›Frauentaschenbuch‹ anfertigen“ ließe. Die offensichtlich sonderbare Konfiguration dieses besagten „Inhalt[s]“ deutet auf seine Teilhabe an einer ihm übergeordneten Ganzheit. Er lässt sich separieren von dieser. In einem Atemzug lenkt Hoffmann von der Mikrostruktur, dem „Inhalt“ im Mittelteil, auf die ganzheitliche „Gestalt“ – „oder meinen Sie vielleicht gar, es sei schon zu drucken möglich in der jetzigen Gestalt?“ Die Frage nach der jetzigen Gestalt ist Bestandteil der Gestalt, wonach sie fragt, sie ist diesem autohermeneutisch angelegten Text einverleibt.

⁷¹⁾ Der perspektivischen Ambiguität entsprechend („nicht As, sondern Gis“) lässt sich sagen, dass dieser hier im PPS mit seinem Namen unterzeichnende Hoffmann, obwohl seiner Materialität nach immer noch der gleiche, ein anderer ist als jener in der Hauptschrift. Dieser bewegte sich (textuell) vorwärts, während jener (im letzten Teil) sich rückbezieht. Er heißt auch, dieser im PPS vernehmbare Hoffmannsche Ton nämlich, nicht Gis, sondern As.

