

## Literatur

- Dieckmann, Friedrich: *Die Geschichte Don Giovanni. Werdegang eines erotischen Anarchisten*. Frankfurt a. M./Leipzig 1991.
- Jürgens, Hans-Joachim: »Nur der Dichter versteht den Dichter ...«. Liebe, Musik und Initiation im Werk E. T. A. Hoffmanns. In: Gislinde Seybert (Hg.): *Das Liebeskonzil. Literarische Liebe und metaphorisches Begehren*. Bielefeld 2004, 89–101.
- Klüglich, Alexander: Aufstieg zum vollendeten Künstler. Ein Beitrag zur Kunstauauffassung in E. T. A. Hoffmanns Erzählung »Don Juan«. In: *Hoffmann-Jb.* 8 (2000), 13–36.
- Lubkoll, Christine: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg i. Br. 1995.
- Steinecke, Hartmut: Der faustische Verführer. Bilder Don Juans in der deutschen Literatur von E. T. A. Hoffmann bis Max Frisch. In: Herbert Zemann (Hg.): *Don Giovanni*. Wien 1987, 145–152.

Sigrid Nieberle

## 1.6 Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza (1814)

## Entstehung und Inhalt

Folgt man den *Erinnerungen* von Hoffmanns Verleger Carl Friedrich Kunz, dann spielte Hoffmann schon 1812 mit dem Gedanken, »Reminiscenzen aus seinem bamberger Leben niederzuschreiben, und sobald er die Stadt verlassen, sie herauszugeben« (zitiert nach Kommentar DKV II.1, 690). Was Hoffmann noch suchte, war ein poetisches Prinzip, mit dessen Hilfe sich die heterogenen »Bruchstücke [...] zu einem Ganzen verbinden« (ebd.) ließen. Dieses Prinzip fand er in Miguel de Cervantes Novelle *Colloquio de los perros* (1613), der er sowohl den Titelhelden als auch die dialogische Struktur seiner Erzählung entlehnte.

Literaturgeschichtlich gehört dieser Bezug auf Cervantes zu der Wertschätzung, die dem frühneuzeitlichen spanischen Dichter in der deutschen Romantik insbesondere wegen seiner Erzählverfahren entgegengebracht wurde. Auf diesen Kontext bezieht sich Hoffmanns Erzählung explizit mit ihrem Hinweis auf die 1801 unter dem Titel *Gespräch der beiden Hunde, Scipio und Berganza* publizierte Übersetzung der *Colloquio* (vgl. DKV II.1, 101). Laut Kunz verdankt sich dieser Bezug einem »Hundeabenteuer« (zitiert nach Kommentar DKV II.1, 692) mit dem Hund Pollux, der Hoffmann zwar nicht gehörte, dem er aber als »Freund« (ebd., 691) verbunden war. Ei-

nes Nachts im Park, so Kunz, hörte Hoffmann es »mehrmals hinter sich stöhnen und winseln. Hinzutretend fand er seinen Pollux« (ebd.). Hoffmann rettet den Hund und bringt ihn zu seiner Besitzerin; der Hund erinnert Hoffmann an Cervantes und initiiert damit die Erzählform, in der die *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* in den nächsten Monaten ausgeführt werden wird.

Eine erste Fassung der Erzählung übergab Hoffmann seinem Verleger schon im März 1813. Mit dem Hinweis, dass die Satire auf die Bamberger Verhältnisse zu derb und zu persönlich ausgefallen sei, forderte Kunz Hoffmann zu einer Überarbeitung auf. Gekürzt und gemildert erschien der Text dann 1814 in seiner endgültigen Form im zweiten Band der *Fantasiestücke*. Die erste Fassung ist, mit Ausnahme einer von Kunz mitgeteilten kurzen Passage, nicht erhalten.

Die *Nachricht* ist zu größten Teilen ein Dialog zwischen einem Ich-Erzähler und dem Hund Berganza. Der Ich-Erzähler, dem die narrative Rahmung und einige kurze narrative Einschübe zuzuschreiben sind, tritt im Dialog vor allem als Stichwortgeber auf. Im Zentrum des Textes steht Berganza, der als innerdiegetischer Erzähler von seinem Leben und Leiden in der als »y« (DKV II.1, 101) bezeichneten, aber leicht als Bamberg zu identifizierenden Stadt berichtet. Damit werden zwei Handlungs- und Erzählebenen unterscheidbar: eine Rahmenerzählung, in der ein Ich nachts im Park einen sprechenden Hund trifft, und eine Reihe von Binnenerzählungen, in denen ein Hund seine Sicht der Welt artikuliert. Während der narrative Rahmen (s. Kap. IV.12) kompakt und geschlossen konstruiert ist – die Erzählung beginnt mit dem »Mond« (101) und endet mit dem »Morgenwind« (177) –, ist das, wovon Berganza spricht, ein unbestimmtes Gemisch aus heterogenen Elementen. Neben autobiographischen Fragmenten, denen sich vage die Geschichte Berganzas seit seinem Auftreten bei Cervantes bis in die Gegenwart der vorliegenden Erzählung entnehmen lässt, stehen Reflexionen zu philosophischen, weltanschaulichen und ästhetischen Themen, z. B. zur Natur der Tiere, zur Verkommenheit der Menschen, zum Charakter der Frauen, zum Prinzip der Dichtung, zur zweifelhaften Qualität des lokalen und nationalen Theaters und zum gleichfalls zweifelhaften Kunstsinn des ansässigen Bürgertums.

Die *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* wurde lange vor allem als autobiographischer Schlüsseltext Hoffmanns rezipiert (vgl. Kommentar DKV II.1, 707 ff.; Hamilton 2009). Anlass hierzu bietet nicht nur die Pollux-Anekdote, son-

dern auch die offensichtliche Ähnlichkeit zwischen einer Figur der Erzählung und einer Person aus Hoffmanns Leben: zwischen Cäzilia, die von Berganza verehrt, aber von »Monsieur George« (DKV II.1, 153) geheiratet wird, und Julia Mark, die von Hoffmann verehrt, aber von Johann Gerhard Graepel geheiratet wurde. Diese und weitere Ähnlichkeiten haben dazu geführt, dass die *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* in vielen Hoffmann-Biographien als verschlüsselte Quelle und in vielen Darstellungen von Hoffmanns Ästhetik als unmittelbare poetologische Äußerung des Autors genutzt wurde. Solche Nutzungen sind vor allem dann problematisch, wenn die massiven Fiktionalisierungsstrategien des Textes nicht in Rechnung gestellt werden. Entsprechend zeichnet sich derzeit ein vorsichtiger Umgang mit den Elementen des Autobiographischen ab (vgl. Stockinger 2010, 101 f.). Neben dieser Integration des Textes in übergeordnete Fragen (Biographie, Ästhetik) gibt es Spezialuntersuchungen zu den literarischen Einflüssen und zur Motivgeschichte des sprechenden Hundes (vgl. Prawer 1977; Müller 1984) sowie zur Groteske (vgl. Mayer 2007) und zudem erste kulturhistorische Einordnungen (vgl. Römhild 2005).

## Theaterkritik und dramatisches Erzählen

Unter den vielen von Berganza ins Spiel gebrachten Themen ist die Diskussion um den Zustand des zeitgenössischen Theaters von besonderer Prägnanz (vgl. Stockinger 2010, 105 ff.). Berganza formuliert diesbezüglich eine doppelte Kritik. Zum einen wendet er sich gegen das in der Aufklärung entwickelte Konzept der Schaubühne als Ort der moralischen Belehrung. Anstößig an diesem Konzept ist aus Berganzas Perspektive die Funktionalisierung des Theaters als »Zuchtschule«, mithin die Degradierung des Theaters zu einem bloßen Mittel für einen »einzigsten Zweck« (DKV II.1, 167). Zum anderen missbilligt Berganza ein auf den Markt und das große Publikum berechnetes »Mittelgut« (165), das – wie z. B. die Dramen August Wilhelm Ifflands – »momentan so hoch geachtet und so bald vergessen« (169) ist. Anstößig daran ist aus Berganzas Perspektive die Trivialisierung des Theaters zu einem bloßen Vergnügensgegenstand. Die beiden Aspekte dieser Theaterkritik zielen zwar auf zwei entgegengesetzte Pole des zeitgenössischen Theaters: auf Belehrung und Unterhaltung, auf Moral und Markt. Dennoch bleibt die Kritik in sich kohärent, insofern sie herausarbeitet, dass die Moral- wie die Marktorientierung des

Theaters den gleichen Effekt zeitigen: die Ausnutzung des Theaters für kunstfremde Zwecke. Wer im Theater nichts anderes sieht als die Möglichkeit, sich zu belehren oder sich zu vergnügen, der hat, so lässt sich Berganzas Kritik zusammenfassen, den Wesenskern dieser Kunstform völlig verfehlt.

Aus dieser Kritik heraus entwickelt Berganza das Modell einer »wahren Poesie« (169), die das Theater nicht »zu einem außerhalb liegenden Zweck«, sondern auf den »höheren Zweck der Kunst« (168) selbst führen soll. Gegen die Heteronomie der Kunst setzt Berganza deren Autonomie und damit auf ein ästhetisches Konzept, das im Sturm und Drang sowie in Klassik und Romantik gleichermaßen verbindlich ist. In der konkreten Ausführung der autonomen Kunst schlägt dann deutlich eine spezifisch romantische Ästhetik durch: »Der Blick des wahren Dichters durchschaut die menschliche Natur in ihrer innersten Tiefe, und herrscht über ihre Erscheinungen, indem er ihre mannigfaltigste Strahlenbrechung in seinem Geiste, wie in einem Prisma auffasst und reflektiert« (169). Das Prisma wird zur optisch-technischen Metapher (s. Kap. III.14) für das paradoxe ästhetische Prinzip einer in sich vielfältigen Einheit. Als positives Beispiel dafür, dass sich dieses Prinzip auch für das zeitgenössische Theater realisieren lässt, verweist Berganza auf Ludwig Tiecks *Gestiefelten Kater* (vgl. 171).

Im Verweis auf den *Gestiefelten Kater* vollzieht Hoffmanns Text eine selbstreflexive Wendung: Ein sprechender Hund erinnert an einen literarischen Kater und damit zugleich daran, dass auch er selbst eine literarische Figur ist. Wenn der Text auf diese Weise seine Literarizität in Erinnerung ruft, dann stellt sich zugleich die Frage, wie sich seine eigene literarische Form zu dem ästhetischen Programm verhält, das eine seiner Figuren formuliert. Zwei einander ergänzende Tendenzen lassen sich diesbezüglich umreißen. Zum einen setzt Hoffmanns Text um, was Berganza fordert: Er ist ein Prisma, das Mannigfaltiges in eine reflektierte Einheit zusammenfasst. Zum anderen konkretisiert er Berganzas Forderung, insofern er das prismatische Theater in der Gestalt eines Prosatextes präsentiert. Erst damit wird die *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* zur vollständigen Spiegelgestalt von Tiecks *Gestiefeltem Kater*: Aus dem Katzentier wird ein Hundetier; aus einem Drama, das sich nur wie eine Erzählung lesen, nicht aber ohne Weiteres im Theater spielen lässt, wird eine Erzählung, die den dramatischen gegenüber dem narrativen Modus deutlich favorisiert. So zeichnet sich Hoffmanns Text nicht

einfach durch das, was Berganza zur Kunst zu sagen hat, sondern vielmehr noch durch seine literarischen Verfahren – Reflexion, Digression, Arabeske, Intertextualität, Dialogizität, Aufhebung der Gattungsgrenzen – als romantischer Text aus, als ein »Fantasiestück in Callot's Manier«.

### Hundeleben und zynisches Erzählen

Berganza gehört in Hoffmanns Bestiarium der sprechenden Tiere (s. Kap. III.17), die immer wieder als Figuren des Phantastischen (vgl. Görgens 1985) und Medien der Kritik (vgl. Beardsley 1985) dienen. Diese Tiere – von Berganza über Murr und Milo bis hin zum Meister Floh – können zwar sprechen. Doch sind die Texte, deren Personal sie bilden, keine Fabeln, sondern Erzählungen, die das Phantastische aus dem Realistischen hervorgehen lassen und dabei in der Übergangszone zwischen dem Realistischen und dem Phantastischen eine unauflösbare Unbestimmtheit erzeugen.

Deutlich wird das verunsichernde Spiel in dieser Übergangszone schon bei der narrativen Einführung Berganzas. Als der Ich-Erzähler nachts durch den Park läuft, hört er erst »mehrmals hintereinander angstvolle Seufzer« und dann »eine dumpfe zitternde Stimme« (DKV II.1, 101), die vernehmliche Worte spricht. Der Sprecher erweist sich schnell als »ein schwarzer Bullenbeißer, [...] welches mir freilich ein wenig wunderbar vorkam, da ich noch nie einen Hund so vernehmlich sprechen gehört« (102). Einerseits wird das Phantastische der Situation betont: Die Sprache des Hundes ist »wunderbar« und »nie [...] gehört«. Andererseits wird das Phantastische auch relativiert: Die Hundesprache ist nur »ein wenig wunderbar« und nur »noch nie [...] so vernehmlich« [Hervorh. von R. B.] zu hören gewesen. Die diegetische Welt ist selbst dann, wenn Berganza nicht spricht, eine Welt, in der Hunde, wenn auch nicht klar artikuliert, zu sprechen vermögen. Für den Ich-Erzähler gibt es zwischen gewöhnlichen Mensch-Hund-Kommunikationen auf der einen Seite und seinem Gespräch mit Berganza auf der anderen Seite mithin keinen kategorischen, sondern nur einen graduellen Unterschied. So führt Hoffmann Berganza als eine groteske Figur ein (vgl. Mayer 2007, 11 f.), deren Sprachfähigkeit offensichtlich phantastisch und zugleich unheimlich realistisch ist.

Die dialogische Anlage der Erzählung führt nun dazu, dass der Ich-Erzähler über weite Strecken als vermittelnde Instanz zurücktritt und die Rede ganz dem Hund überlässt. Die Erzählhaltung Berganzas

bestimmt damit den ganzen Text, der eben nicht nur berichtet, was in einem Hundeleben geschieht, sondern auch vorführt, welche Formen ein hündisches Erzählen annehmen kann. Dieses hündische ist ein im Wortsinn zynisches Erzählen. Denn das Adjektiv »zynisch« entstammt dem Griechischen, bedeutet »hündisch«, verweist auf die philosophische Schule der Zyniker mit ihrer schamlosen, am Hundeverhalten orientierten Lebensweise und umschreibt eine Sprechhaltung eines unanständigen Spotts. Genau in diesem Sinn lässt sich die Figur »Berganza« als Zyniker und die Erzählung *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* als zynischer Text fassen – ein Hund, der sich hündisch verhält, und ein Text, der hündisch redet: schamlos, unanständig, sitzenlos. Diese Rückführung eines zynischen Erzählens auf einen erzählenden Hund steht in einem beachtlichen Spannungsverhältnis mit der sich um 1800 in einem bis dahin unbekanntem Ausmaß intensivierenden bürgerlichen Haustierhaltung. Eine kultur- und wissenschaftlich orientierte Analyse dieses Spannungsverhältnisses oder auch überhaupt eine Lektüre des Textes aus der Perspektive der *Cultural and Literary Animal Studies* stehen noch aus.

### 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.
- Görgens, Lutz Hermann: *Die Haustiere des Kapellmeisters. Untersuchungen zum Phantastischen im literarischen Werk E. T. A. Hoffmanns*. Tübingen 1985.
- Hamilton, John T.: Die Erziehung des Teufels. Hoffmanns »Berganza«-Novelle. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 36 (2009), 75–84.
- Mayer, Petra: Hoffmanns poetischer Bullenbeißer – eine Ausgeburt des Grotesken. »Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza«. In: *Hoffmann-Jb.* 15 (2007), 7–24.
- Müller, Bruno: Der sprechende Hund bei A. F. E. Langbein und bei E. T. A. Hoffmann. Quellen und Nachwirkungen. In: *MHG* 30 (1984), 8–14.
- Prauer, Siegfert S.: »Ein poetischer Hund«. E. T. A. Hoffmanns »Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza« and its Antecedents in European Literature. In: Stanley A. Corngold u. a. (Hg.): *Aspekte der Goethezeit*. Göttingen 1977, 273–292.
- Römhild, Dorothee: »Bellychen ist Trumpf«. *Poetische und andere Hunde im 19. Jh.* Bielefeld 2005.
- Stockinger, Claudia: »Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza«. In: Detlef Kremer (Hg.): *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin/New York 2010, 101–107.

Roland Borgards

## 1.7 Der Magnetiseur. Eine Familienbegebenheit (1814)

### Entstehung, Kontext, Forschung

Die Erzählung erscheint 1814 im zweiten Band der *Fantasiestücke* und kann als einer der ersten Texte betrachtet werden, in denen sich Hoffmann mit dem Magnetismus auseinandersetzt, der das erzählerische Werk »wie ein roter Faden« (Brucke 2002, 35; vgl. Barkhoff 1995, 195 f.) durchzieht. Während der fortgeschrittenen Arbeit am *Magnetiseur* schreibt Hoffmann am 20. 7. 1813 an Carl Friedrich Kunz von »einer ziemlich ausgesponnenen Novelle [...], die in die vielbesprochene Lehre vom Magnetismus tief einschneidet, und eine, so viel ich weiß, noch nicht poetisch behandelte Seite desselben (die Nachtseite) entfalten soll« (Kommentar DKV II.1, 725). Der Text steht damit deutlich im Zeichen einer Fiktionalisierung des Mesmerismus (s. Kap. III.13), der sich nach Franz Anton Mesmers Aufsehen erregender wie auch umstrittener Dissertation *De planetarum influxu* (1766) als wissenschaftliche Strömung etabliert und unablässig fortschreibt (vgl. Barkhoff 1995; Müller-Funk 1985; Neumeyer 2005). Zugleich vollzieht sich im *Magnetiseur* auch eine Hinwendung zur psychologischen Fallgeschichte, die als Begründungsgeschichte des Unbewussten figuriert (vgl. Neumeyer) und in das soziale Gefüge der Familie eingebunden ist, wie der Untertitel der Erzählung andeutet.

Was die Rolle des Magnetismus angeht, finden sich in der Forschung ganz unterschiedliche Ansätze: Brucke (2002, 36) zufolge führt der im Zentrum der Narration stehende Alban die Verantwortlichkeit des Magnetiseurs, wie sie z. B. der Mesmer-Schüler Armand Marie Jacques Chastenet de Puységur einfordert, ad absurdum. Hoffmanns Magnetiseur therapiert nicht, er manipuliert und entmachtet das Individuum sukzessive. Neumeyer (2005) bettet seine Lektüre des *Magnetiseurs* in die Auseinandersetzung mit den Lehren Mesmers um 1800 ein und konstatiert, dass Hoffmann in seiner Erzählung nicht allein das zeitgenössische Wissen um den Mesmerismus affirmiert, sondern zugleich durch den offenkundigen Konstruktcharakter des Texts und den brüchigen Erzähldiskurs den Fiktionalitätsvorwurf verhandelt, der gegen Berichte über magnetische Kuren erhoben wurde.

### Realität, Traum und Unbewusstes

Zu Beginn des Texts steht ein rationalistisches Postulat, das innerhalb einer nächtlichen Zusammenkunft auf dem Schloss einer Adelsfamilie diskutiert wird: »Träume sind Schäume« formuliert »der alte Baron« (DKV II.1, 178) im Beisein seiner Kinder Maria, Ottmar und des Malers Bickert. Damit begibt er sich in den Traumdiskurs um 1800, in dem immer wieder die Frage in den Fokus rückt, ob Träume eine realitätsbezogene Aussagekraft besitzen oder lediglich ein willkürliches Spiel der Seele im Schlaf seien (vgl. Alt 2002, 9 ff.). Ottmar merkt an, dass der »Schaum« bei ihm Assoziationen zum Champagner wecke, in dem »tausend kleine Bläschen [...] perlend im Glase aufsteigen« und sich »ungeduldig von der irdischen Fessel los lösen« (DKV II.1, 179). So steigt auch der Traum aus dem inneren »Schaum« der Seele – dem Unbewussten – auf, befreit den Verstand von »irdischen Fessel[n]« und überführt ihn in einen Erfahrungsraum, »in dem wir alle Erscheinungen der uns ferneren Geisterwelt nicht nur ahnden, sondern wirklich erkennen, ja in dem wir über Raum und Zeit schweben« (179).

In seiner Entgegnung auf Ottmar widerspricht sich der Baron bemerkenswerterweise selbst, räumt er doch nun ein, dass Träume durchaus »eine gewisse Einwirkung in [s]ein Leben« (180) gehabt hätten. Er berichtet zunächst von seiner Ausbildung an einer Kadettenschule, wo ein dänischer Major als Lehrer angestellt war, der allen rätselhaft blieb. Es finden sich indes Andeutungen, dass dieser seine magnetischen Fähigkeiten einsetzte, um den Baron durch die Evokation einer tiefen Sympathie an sich zu binden. Erstmals erscheint damit der Magnetismus im Text als invasiver Zugriff auf das Unbewusste.

Die Grenze zwischen Traum und Realität wird vom Baron durch eine Begebenheit aufgerufen, die sich in einer Nacht vom 8. zum 9. September vollzogen haben soll. Der junge Kadett träumt »lebhaft, als geschähe es wirklich« (184), der Major käme in sein Zimmer und erkläre sich zum Meister über seinen Willen. Unmittelbar darauf beobachtet der Baron, wie der Major das Schulgelände verlässt, obwohl derselbe kurz darauf tot in seinem Zimmer aufgefunden wird. Müller-Funk (1985, 208) deutet diese Sequenz als signifikante Leerstelle: »Ob der dänische Major den Baron im Schlaf realiter magnetisch bestrichen und auf ihn eingeredet hat, oder ob es sich um seelische Phantasmagorie, um einen Angsttraum handelt, bleibt offen.« Das vom Baron selbst erzählte Ereignis stellt also entschieden die klare Grenzziehung