

Menschenhaß aus Kunstliebe: E. T. A. Hoffmanns Hund Berganza vor dem Hintergrund des Cervantinischen Textes

BERIT BALZER HAUS
Universidad Complutense Madrid

Mit dem «Coloquio de los perros» (1613) von Cervantes muß Hoffmann schon während seines Warschauer Aufenthaltes in den Jahren 1804/5, und zwar durch Soltaus Übersetzung¹, vertraut geworden sein. Der *Don Quijote* (Teil I, 1605 und Teil II, 1615) des spanischen Dichters war in Deutschland zunächst in der Barockzeit² und ein Jahrhundert später dann durch Bertuchs, Tiecks und Soltaus Übersetzungen³ sowie Schlegels Schriften zu Cervantes⁴ verbreitet und beliebt geworden. Während der für Fremdliteraturen

¹ Obwohl einzelne der *Novelas ejemplares* z. T. aus dem Französischen schon seit längerer Zeit übersetzt waren, hatte Von Soden, ein Schüler Bertuchs, erst 1779 eine vollständige Version veröffentlicht. Soltau hatte sofort nach seiner Quijote-Übersetzung von 1801 auch die *Exemplarischen Novellen* (1802?) neu übersetzt. Cf. Werner Brüggemann, *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*. Münster: Aschen-dorffsche Verlagsbuchhandlung, 1958, Ss. 1-8 und 65.

² Eine teilweise Don Quijote-Übertragung erfolgte 1648 durch Joachim Caesar aus Halle und eine vollständige erst 1682 nach französischer Vorlage.

³ Cf. B. Kronacher, *Bertuchs Don Quijote-Übersetzungen unter Einbeziehung der ihm nächst-folgenden Übersetzungen von Tieck und Soltau*. Diss. München, 1923. Der Text von Bertuch (1775) gilt im allgemeinen als der originalgetreueste; der von Soltau (1800) als der am leichtesten zugängliche und der von Tieck (1799 - 1. Teil, 1801 -2. Teil) als der literarisch wertvollste, weil er eine Nachdichtung des Cervantinischen Universums darstellt.

⁴ Die Brüder A.W. und F. Schlegel waren die ersten «Träger der Cervantesinterpretation», cf. W. Brüggemann, Ss. 50ss. Der Göttinger Verleger Unger hatte die Übersetzung des *Don Quijote* zunächst F. Schlegel angeboten; dieser leitete sie an seinen Bruder weiter, welcher sie seinerseits L. Tieck anbot. Daß der Cervantinische Stoff häufig auf deutsch nach- und umge-dichtet wurde, sollte uns also kaum befremden. Weder die Romantiker noch das gesamte 19. Jahrhundert konnten sich dem nachhaltigen Eindruck entziehen, den dieser spanische Dichter

außerordentlich empfänglichen Kunstperiode hatten sich bekanntlich auch Dante, Shakespeare und Calderón im deutschen Kulturkreis einen festen Platz erobert. Nicht allein die Motivik und Gedankenwelt des *Quijote* fand jetzt häufig in der Literatur ihren Widerhall, sondern auch andere Cervantische Quellen wurden angezapft, wie z.B. die *Entremeses* ([*Zwischenspiele*], 1615), die posthumen *Taten von Persiles und Segismunda* (1616) und die *Novelas ejemplares*. Cervantes half neben Bocaccio, dessen *Decameron* er selbst eingehend studiert hatte, die Novellentechnik eines Kleist nachweisbar mit prägen. «La fuerza de la sangre» («Die Macht des Blutes») war für die Entstehung der «Marquise von O...» wohl genauso maßgeblich, wie es der «Licenciado Vidriera» für Friedrich Gottlieb Wetzel, den mutmaßlichen Verfasser der «Nachtwachen des Bonaventura» (1804), gewesen sein muß. Auch bei Hoffmann lassen sich, vom «Ritter Gluck» (seiner ersten Erzählung) bis hin zur «Prinzessin Brambilla» (1821), etliche Spuren des Cervantinischen Stoffes auffinden⁵. Ganz augenfällig ist die Entlehnung der Konstellation Don Quijote/Sancho Panza beispielsweise auch in Hoffmanns «Kater Murr» (1820/22). Und ebenso bildet die letzte der *Exemplarischen Novellen* den Grundstock für «Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza» aus den *Fantasiestücken*, um die es in der Folge gehen soll.

Der für seinen Witz berühmte Jean Paul, dessen Stil und Ton zuweilen von einer großen Affinität zum spanischen Dichter des *Quijote* zeugen, schrieb das scherzhafte Vorwort zu Hoffmanns *Fantasiestücken in Callots Manier 1*. In diesem bedauert Jean Paul es, daß der «grobe» Autor in seiner eigenen Version den Cervantes als Urheber des Hundes Berganza nicht näher benannt hat:

Höflich wär' es vom Herrn Verfasser gewesen, wenn er die Anspielungen auf Cervantes' Erzählung wenigstens nur mit einer Note hätte erklären wollen. Aber Verfasser sind jetzo nicht höflich⁶.

Diese Rüge scheint, sollte sie ernst gemeint sein, jedoch kaum berechtigt, denn Hoffmanns sprechender Hund Berganza erwähnt tatsächlich einen «vortrefflichen Don Miguel de Cervantes Saavedra»⁷, was aber für Jean Pauls skeptische Einschätzung des zeitgenössischen Lesepublikums ein unzureichender Quellenbeleg gewesen sein dürfte. Jean Paul scheint sich als mit-

auf sie gemacht hatte. Schon Wielands *Don Sylvio* (1764) sowie Ludwig Tiecks *William Lovell* (1795/96) und sein Bildungs-, bzw. Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) sind im Gefolge des *Don Quijote* entstanden. Goethes *Wilhelm Meister* (1821-29) ist ohne das Cervantinische Muster kaum denkbar. Auch Jean Paul und Eichendorff und sogar Dichter des Realismus wie Fontane haben das spanische Erzählschema nachweislich aufgegriffen.

⁵ Cf. Brüggemann, Ss. 213-226.

⁶ Jean Paul, «Vorrede» zu E. T. A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten*, Bd. 2. Bamberg: C.F. Kunz, 4 Bde. 1814-1815 (2. veränderte Aufl. in 2 Bdn., 1819), S. 6.

⁷ E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, S. 79.

fühlender Artgenosse der Exzentrität und schöpferischen Problematik eines Hoffmann durchaus bewußt gewesen zu sein («Die Manier ihres Verfassers ist bekannt genug»); er fügt aber sogleich noch seine Hoffnung auf eine «baldige Fortsetzung in Callots kühnster Manier» hinzu. Diese scheinbare Ungereimtheit von seiten Jean Pauls hat einen guten Grund: «Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza» war anfänglich als letzte Erzählung im ersten Band der *Fantasiestücke* gedacht, ein Zyklus, der gänzlich in der Bamberger Zeit von 1808 bis 1812 konzipiert ist und zu dem Jean Paul noch rechtzeitig die besagte Vorrede abfassen konnte. Aus editorischen Gründen wurde die Erzählung dann jedoch aus der Erstausgabe herausgelassen und an erster Stelle in deren zweiten Band aufgenommen. Spätere Ausgaben des Hoffmannschen Gesamtwerkes haben dies berichtigt, indem sie sich auf die ursprüngliche Absicht des Autors berufen haben. In der ganzen Sammlung der *Fantasiestücke* stand die Schwarz-weiß-Technik des lothringischen Kupferstechers Jacques Callot (1593-1635) Pate mit ihren fantastischen und wunderbaren Elementen und der Skurrilität von Gestalten, die wie bei William Hogarth «fremdartig Bekanntes» abbilden⁸. Jener erste Band enthielt außer der Berganza-Geschichte noch «Ritter Gluck», «Kreisleriana I und II» und «Don Juan». Die Erzählung vom Hund Berganza, die zugleich eine private und berufliche Abrechnung mit einem gesellschaftlichen Umfeld bedeutet, in dem Hoffmann sich zuletzt unmöglich gemacht hatte, wurde von ihm erst fertiggestellt, nachdem er Bamberg verlassen hatte, um in Leipzig die Stelle eines Theaterdirektors anzunehmen. Doch zurück zur Cervantinischen Vorlage.

Bei den «beispielhaften» Novellen handelt es sich um zwölf Stücke mit Modellcharakter, die den ganzen Fächer dieser Gattungstypologie umfassen. «Das Gespräch der Hunde» ist eine idealistisch-phantastische Schilderung der Erlebnisse eines Doppelwesens (halb Tier, halb Mensch) vor dem realistischen, zeitnahen Hintergrund des *Siglo de Oro* in Andalusien mit seinen besonderen gesellschaftlichen Eigenheiten⁹. Offenbar verfolgte Cervantes in seinen *Novelas ejemplares* durchweg die Absicht, das Wunderbare mit dem Glaubhaften zu verbinden, wobei die beiden anspruchsvollsten Stücke in der Sammlung – darüber ist sich die Kritik einig – ohne Zweifel «El Licenciado Vidriera» und «El coloquio de los perros» sind. Wie in der Einleitung zu einer neueren Ausgabe klargestellt wird, ist der Novellenschreiber Cervantes ein «Schöpfer von Erzählungen, die im Wesentlichen mehrdeutig sind, da sie

⁸ William Hogarth (1697-1764), einer der meistbewunderten satirischen Maler seiner Zeit, beeinflusste mit seinen ästhetischen Theorien später die englische Literatur der Romantik. Hoffmann hatte sich zu Hogarth aller Wahrscheinlichkeit nach auch Lichtenbergs *Ausführliche Erklärung der Hogarth'schen Kupferstiche* vor Augen geführt. Callots Radierungen aus den *Balli di Sfessania* dienten Hoffmann besonders in der «Prinzessin Brambilla» als Bezugspunkt.

⁹ Schon in der viele Jahre zuvor entstandenen dritten Novelle «Rinconete und Cortadillo» hatte Cervantes das Ganoventum im frühbarocken Sevilla thematisiert.

Fiktion und Realität zugleich darstellen»¹⁰. Diese Mehrdeutigkeit kommt allerdings nicht willkürlich zustande; sie scheint vielmehr auf einer gewissen auktorialen Taktik zu beruhen. Es liegt nahe, daß Cervantes in seinen Werken wegen der strengen Zensur zur Zeit der Inquisition einen eher verschlüsselten Humor als Strategie benutzte, um die Untugenden seiner Gegenwart und die Duplizität der Institutionen nicht so sehr durch eine frontale Zeitsatire wie durch das fiktionale Medium aufzudecken und zu denunzieren¹¹. Der «verrückte» Don Quijote kann sich in seiner Narrenfreiheit erlauben, die weltliche und geistliche Rechtsprechung anzufechten. Seine mit Lebensweisheiten durchflochtenen Anspielungen auf Sonderlinge, Mißstände und Mentalitäten des damaligen Spanien werden allerdings erst demjenigen in ihrem vollen Umfang verständlich, der zwischen den Zeilen zu lesen versteht.

«Das Gespräch der Hunde» –das sollte man nicht vergessen– ist eigentlich die Fortsetzung der Fazetie «El casamiento engañoso» («Der Heiratsschwindel»), deren Hauptfigur Fähnrich Campuzano dann zugleich auch der Erzähler des darauffolgenden Textes ist. «Der Heiratsschwindel» bildet somit durch seine Charaktere einen Rahmen für «Das Gespräch der Hunde». Campuzano will die nächtliche Unterhaltung der beiden Vierbeiner im Hospital zur Auferstehung von Valladolid zufällig mitgehört haben, während er, von einem venerischen Übel befallen, schwerkrank und sprachlos darniederlag. Ob der Dialog eine Sinnestäuschung aufgrund seines Deliriums war, bleibt dahingestellt. Da Campuzano Ruhe wahren muß, hält er den Lizenziaten Peralta dazu an, die inhaltsgetreue Wiedergabe des Gesprächs, das er einige Tage zuvor aufgeschrieben hat, zu lesen. Peralta ist ein alter Kamerad, den er zufällig nach sechs Monaten wiedergetroffen hat und dem er schon die Geschichte des Heiratsschwindels aus seiner persönlichen Perspektive erzählt hat. Er kann Peralta nicht ganz davon überzeugen, daß er, Campuzano, nur Opfer und nicht Komplize des Betruges gewesen ist. Peralta verliert nun vollends das Vertrauen, als er auch noch glauben soll, daß zwei Hunde sprechen können. Auf mysteriöse Weise ist dieser mündliche Bericht des Fähnrichs dank Peraltas Niederschrift dann in die Hände von Cervantes gelangt, ähn-

¹⁰ Antonio Rey Hazas/Florencio Sevilla Arroyo, «Vorwort» zu Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*. 2 Bde. (Hg. F. Sevilla Arroyo und A. Rey Hazas), Madrid: Espasa Calpe, 1991, S. 22 (meine Übersetzung).

¹¹ Im Gegensatz zu anderen Zeitgenossen wie Quevedo und Fray Luis de León ist Cervantes wegen seiner Werke nie direkt verfolgt worden. Zwar wurde er zweimal exkommuniziert, weil er als Steuereinzahler irrtümlich Kirchengüter besteuert hatte, aber seine wiederholten Inhaftierungen waren eher weltlicher Natur. Nur eine Passage aus dem zweiten Teil des *Quijote*, in der es heißt, Wohltätigkeit sei ein nutzloses Unterfangen, wurde seinerzeit von der Inquisition beanstandet. Cf. Otis H. Green, *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón*. Madrid: Gredos, 1969. Was dem kirchlichen Dogma ein Dorn im Auge gewesen sein muß, war allerdings die Anlehnung Cervantes' an das *Lob der Narrheit* von Erasmus von Rotterdam. Insofern ist auch sein Narr Quijote als eine humanistische Figur der Renaissance zu betrachten.

lich wie auch Samson Carrasco zu Beginn des zweiten Teils des *Quijote* behauptet, man habe die Ereignisse des ersten Teils, berichtet in einem Manuskript des Mauren Cide Hamete Benengeli, in Toledo aufgefunden¹². Wir haben es demnach auch beim «Gespräch der Hunde» mit Geschichten in einer Geschichte in einer Geschichte¹³ zu tun – eine kompliziert verschachtelte Erzählstruktur, die Cervantes meisterhaft beherrschte und die sich scheinbar ohne jede Mühe und wie nahtlos zusammenfließt. Andererseits produziert Cervantes nur noch ein einziges Mal eine ähnlich phantastische Fabel wie die vom Hund Berganza, nämlich in seinem Spätwerk, dem Reiseroman *Persiles und Sigismunda*. Daß der regen Phantasie eines Hoffmann keine Grenzen gesetzt waren und er sich voll und ganz in den Hexenspuk von redenden Hunden einfühlen konnte, steht außer Frage. Aber Cervantes entwirft ja das Märchenhafte vor einem realistischen Hintergrund. Es bliebe zu ergründen, ob bei Hoffmann zwischen dem Erzählten und seinen realen autobiographischen Umständen Entsprechungen festzustellen sind.

In der spanischen Vorlage erzählt der Fleischerhund Berganza, eine schwarze Bulldogge, einem anderen Hund, Scipio, einige Episoden seines Lebens, zu denen sein Gesprächspartner hin und wieder Stellung nimmt und ihn dazu anhält, nicht abzuschweifen, da die Zeit drängt und ihm die Gabe der menschlichen Sprache nur für die eine Nacht verliehen ist. Campuzano gibt nämlich zu verstehen, daß auch Scipio seinerseits noch seine eigene Geschichte zu erzählen hat; diese hat der kranke Fähnrich jedoch nicht mehr mithören können, und sie muß für die Nachwelt zu unserem großen Leidwesen im besten Falle apokryph bleiben. Der dialogische Aufbau, den Cervantes hier unternimmt und den wir auch bei den Paaren Quijote-Sancho und Rinconete-Cortadillo wiederfinden, eröffnet seiner realistischen Arbeitsweise ein breiteres Feld als es der vergleichbare Schelmenroman tut, weil das Dialogische eine Distanzierung und Infragestellung der Geschehnisse zuläßt, während der *pícaro* stets nur seinen eigenen monologischen Blickwinkel ver-

¹² Tatsächlich war im Jahr zuvor (1614) ein falscher zweiter Teil des *Quijote* unter dem Pseudonym De Avellaneda in Tarragona veröffentlicht worden. Cervantes nutzte diese Gelegenheit zur Verdichtung von gegenwärtigen Geschehnissen, die ihn persönlich betrafen. Er eröffnet im wirklichen zweiten Teil des *Quijote* die logisch vertrackte Möglichkeit, daß Don Alonso die Aufzeichnungen seiner eigenen Erlebnisse im ersten Teil liest und sich über die Lächerlichkeit seines Unterfangens klar wird. Rey/Sevilla fassen diesen technischen Kunstgriff von Cervantes überzeugend zusammen: «Die Literatur übersteigt hier ihre Grenzen und wird zu Leben, da fiktive Charaktere mit ihren Lesern auf ein und derselben Erzählebene zusammenreffen», cf. Rey/Sevilla *Cervantes. Vida y literatura*, S. 71 (meine Übersetzung).

¹³ Hoffmann läßt bezeichnenderweise seinen um die formale Wiedergabe besorgten Berganza zum Erzähler sagen: «Läßt du unsere jetzige Unterhaltung drucken, so muß das Gespräch im Gespräch gehörig eingerückt werden», *op. cit.*, S. 103; oder «...der Erzähler keucht und schwitzt, um all' die Wunder, all' die seltsamen Abenteuer, von denen sein Gemüt befangen, gehörig in Worte und wohlgebaute Perioden zu fassen», *ibid.*, S. 82. Es ist klar, daß sich auch Hoffmann auf souveräne Weise über die schwierige Erstellung eines fiktionalen Textes mokiert.

tritt. Es gibt im «Coloquio de los perros» sechs Vermittler der «wahren Begebenheit»: Camacha → Berganza → Scipio → Campuzano → Peralta → Autor → Leser. Der erzählerische Kunstgriff der *retardatio* durch Abschweifungen und Unterbrechungen bewirkt darüber hinaus eine gewisse Spannung beim Leser, der gern weitere amüsante Geschichten von sprechenden Hunden hören möchte ¹⁴.

Berganza und sein Bruder, beide Söhne der zweifelhaften Montiola, sollen bei der Geburt von der Oberhexe Camacha aus Rache an ihrer Mutter in Hunde verwandelt worden sein. So hat es jedenfalls die andere böse Hexe Cañizares dem Berganza bei ihrer ersten Begegnung mitgeteilt. Berganza erzählt nun Scipio, den er für den verlorenen und wiedergefundenen Bruder hält, die Etappen seines bisherigen Lebens. Er hat vielen verschiedenen Herren gedient, die in seinem Bericht jetzt kurz und bündig von ihm charakterisiert und in ihrem Umfeld dargestellt werden. Als Hund ist dem Berganza der Einblick in viele Bereiche der Gesellschaft erlaubt, die ihm als Mensch verschlossen geblieben wären. Cervantes nutzt diese Gelegenheit, um ein durchweg pikarisches Bild vom fragwürdigen Tun und Treiben aller dieser Herren zu malen.

Der erste war ein sevillanischer Schlächter, der nicht nur mit dem Fleisch seiner Tiere, sondern auch mit leichten Mädchen Handel trieb. Der zweite war ein Schäfer, der, mit einem Wolfspelz getarnt, seine eigenen Schafe tötete, um sich ungestraft durch den Fleischhandel zu bereichern. Sodann diente Berganza einem reichen Händler als Wachhund, wurde aber bald von dessen Söhnen als lustiger Spielgefährte entdeckt. Er begleitete sie in die Lateinstunde und erwarb so ein solides Wissen in Fragen der Grammatik. Berganza mußte das Haus, wo es ihm übrigens sehr gut ging, deshalb verlassen, weil er einer perfiden Magd in den Schenkel gebissen hatte. Danach kam er in die Obhut eines bestechlichen Gerichtsvollziehers, der sich mit einer Kupplerin zusammengetan hatte, um arme Sünder um ihr Geld zu prellen. Berganzas fünfter Herr war ein Trommler, der ihn zum Tanzen abrichtete und so, ohne viel zu arbeiten, eine Menge Geld verdiente. Schließlich kam er noch in die Gesellschaft von Zigeunern und sodann von einem getauften Mauren –alles Gesindel, um nach Berganza zu urteilen. Sein bisher letzter Herr war ein armer Student, der Komödien dichtete und deshalb am Hungertuch nagen mußte. Am Ende gelangte Berganza nach Valladolid, wo er dem Mahudes (einem Bettelmönch, der Almosen für das Hospiz einsammelte) gemeinsam mit seinem Hundekollegen Scipio die Laterne voraustrug. Wen verschont Cervantes von seinen mehr oder minder verschleierten Angriffen und wel-

¹⁴ Möglicherweise hat Cervantes dieses Motiv dem *Goldenen Esel* des Apulejus (*Aureus asinus*, um 150 n.C.), einer der berühmtesten Mensch-Tier-Verwandlungen in der Literatur des Altertums, entlehnt. Rey/Sevilla stellen außerdem einen Bezug zu den *Dialogen* des Lukian von Samosata (125-180 n.C.) her sowie zu den Satiren des griechischen Philosophen Menippus (3. Jhdt. v. C.). Cf. Rey/Sevilla, *Cervantes. Vida y literatura*, S. 79.

chen Charakteren steht er wohlgesonnen gegenüber? Nun, dem armen Komödiendichter, den Kindern und den Schutzlosen. Wir werden sehen, daß der zweihundert Jahre später dichtende Hoffmann vieles mit ihm gemeinsam hat.

Der phantastische Kunstgriff von Cervantes, einen Hund sprechen zu lassen, erlaubt es ihm, eine wahrhaft korrosive Zeit- und Gesellschaftssatire zu entwerfen. Dabei stehen jedoch die von einer Hundeautorität geschilderten Umstände für sich selbst, was dem Verfasser im Falle einer Verfolgung durch das Heilige Offizium erlaubt hätte, sich auf den scherzhaften Charakter der ganzen Geschichte zu berufen. Zum anderen wäre das dialogische Prinzip, welches Cervantes hier in die Praxis umsetzt, ein ähnliches wie das, welches Michail Bachtin polyphonisch nennt¹⁵. Das Spanien im Übergang von der expansiven humanistischen Renaissance zum implosiven, wirtschaftlich dekadenten Barock ist – ebenso wie der von Bachtin beschriebene Renaissancekarneval – wie eine große Redoute. So entsteht ein Bild, welches auch der Romantiker Hoffmann – diesmal in Hinsicht auf das kulturelle Leben in der deutschen Provinz – voll und ganz mit Cervantes teilt.

«Der Heiratsschwindel» und «Das Gespräch der Hunde» bilden innerhalb des Zyklus durch ihren rahmenähnlichen Zusammenhang eine Einheit und sollten daher nicht getrennt gelesen werden. Mit größter Wahrscheinlichkeit hat Hoffmann auch beide im Kontext präsent gehabt: so ließe sich ein Hauptmotiv seiner Berganzaversion erklären, welches den Kern der Erzählung ausmacht. Die Mißheirat zwischen dem makellosen Kunstideal Cäcilia und einem philiströsen Kunstfeind, d.h. die wahre Kunst im Widerstreit mit falschem Kunstverständnis, gibt Hoffmann nämlich den Anlaß zu seiner eigenen leidenschaftlichen Diatribe gegen einen bestimmten Personenkreis und gegen einen gewissen Menschentyp.

Hoffmann hatte sich gegen Ende seines knapp vierjährigen Aufenthaltes in der oberfränkischen Stadt hoffnungslos (das verraten seine Tagebucheinträge) in die sechzehnjährige Julia Marc verliebt, welche die Tochter seiner Hausherrin und zugleich seit drei Jahren seine Musikschülerin war. Sie verehrte ihren Lehrer zwar als hochbegabten Musiker, erwiderte seine Schwärmerei jedoch nicht und heiratete 1812 aus «Konvenienz»¹⁶ einen sehr

¹⁵ Cf. M. Bachtin, *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1970. Cf. auch *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1986 und *Literatur und Karneval. Zur Lachkultur der Renaissance*. München, 1969.

¹⁶ E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, S. 117. Cf. zu diesem Thema die Einleitung von Hans Müller zu *Julie Marcs Erinnerungen an E. T. A. Hoffmann* (Hg. Friedrich Schnapp). Bamberg: Fränkischer Verlag, 1965. Es handelt sich um eine Richtigstellung der vermeintlichen Diffamierungen, welche der Bamberger Verleger Carl Friedrich Kunz seinerzeit in die Welt gesetzt hatte. Es bleibt jedoch trotz allem eine große Diskrepanz bestehen zwischen Frau Marcs Schilderungen der Umstände und deren Verdichtung durch den betroffenen Hoffmann in seinem «Hund Berganza». Kunz erwähnt eine «zynische Originalfassung», die der Autor aber wegen ihrer «überflüssigen Indiskretion und unkünstlerischem Ausdruck» verworfen habe. Cf. S. 6.

viel älteren Hausfreund, den Kaufmann Gräpel. Hoffmann fühlte sich offenbar nicht nur in seinem Stolz als abgeblitzter Liebhaber gekränkt, sondern er trug Julia besonders auch den Verrat an ihrem gemeinsamen Kunstideal nach. Seinen Gram über diesen zweifachen Korb ertränkte er des öfteren im Wirtshaus «Zur Rose», seiner Bamberger Stammkneipe. Der Wirt hatte einen schwarzen Hund, der Pollux hieß und sich oft vertrauensvoll zu dem Dichter legte. Dabei muß Hoffmann der Gedanke gekommen sein, mit dem Tier in ein Zwiegespräch zu treten, um ihm seine Nöte und Ängste mitzuteilen. Das Cervantinische Vorbild hat ihm dann vermutlich den letzten Anstoß zu einer literarischen Transponierung des eigenen Erlebnisses gegeben, denn auch Hoffmann tarnt sich wie der spanische Autor mit der Tiergestalt. Eine solche Verwandlung erlaubt es ihm, fast unbemerkt Dinge zu beobachten und zu kommentieren, die einem nützlichen Mitglied des Bamberger Bürgertums vorenthalten geblieben und einem «höflichen Autor» preiszugeben nicht erlaubt waren. Jedenfalls hat sich Hoffmann mit dieser Spottschrift, die nichts anderes als eine Persiflage auf die «literarisch-künstlerische Börse» im Hause der Marcs bedeutet, einen Großteil seines Frusts von der Seele geschrieben.

Hoffmanns selten versöhnlich-humorvolle, meistens beißende Kritik an Mensch und Tier vollzieht sich, indem er Berganzas neueste Abenteuer nach Deutschland verlegt und sie in eine persönliche und lokale Satire abwandelt; der ganze Diskurs des Hundes gleicht dem spanischen Modell in seinen ebenfalls tiefeschürfenden moralisierenden Bemerkungen und langen erzählerischen Abschweifungen. Allerdings gestattet Hoffmann sich auch eine Menge eigenwilliger Zutaten, deren Subjektivität und Vernunftkritik typisch romantisch zu nennen wären. Er tritt hier nämlich grundsätzlich in ein Zwiegespräch mit sich selbst, bei welchem «Ich» als der rationale Teil seiner Persönlichkeit fungiert, während der andere Teil unter der Hundemaske seinen Gefühlsentladungen freien Lauf lassen kann. Berganza fordert von seinem Gesprächspartner, er möge den schier unglaublichen Vorfällen Glauben schenken:

Sprich nicht weiter! – Das Vertrauen, das ich zu dir faßte, ist wert von dir vergolten zu werden, oder bist du auch einer von denen, die es für gar nicht wunderbar halten, daß die Kirschen blühen und nachher zu Früchten reifen, weil sie diese dann essen können, die aber alles für unwahr halten, wovon ihnen bis dato die leibliche Überzeugung abgeht? O Licentiat Peralta! – Licentiat Peralta! ¹⁷.

Der Erzähler, der nachts beim Standbilde des Heiligen Nepomuk auf Berganza gestoßen war und dessen Erscheinung er zunächst den Geistern Ossians, dem Tabaksdampf und sonstigen Ausdünstungen des gerade verlas-

¹⁷ E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, S. 87. Peralta war Skeptiker und nannte Campuzanos Erfindungen «disparates» (Unsinn). Cf. Cervantes, *ed. cit.*, S. 556.

senen Wirtshauses zugerechnet hatte, übernimmt jetzt bei Hoffmann statt Scipio die Rolle des Gesprächspartners von Berganza. Die Geschichte des Hundes knüpft nämlich dort an, wo sie bei Cervantes endete, aber nicht etwa mit der erwarteten Erzählung Scipios, sondern mit der Fortsetzung von Berganzas Abenteuern nach dessen Aufenthalt im Hospiz zu Valladolid. So ist der generelle Aufbau des Textes zwar dem von Cervantes ähnlich und die gleichen Charaktere tauchen auf (Scipio, Cañizares); auch ist der Erzähler nicht nur passiver Empfänger und Vermittler von Gehörtem, sondern er leitet (wie Scipio vor ihm) den Berganza, der immer wieder vom eigentlichen Thema abkommt und den Faden zu verlieren droht, zurück zur Hauptsache, seiner eigentlichen Katastrophe.

Um mit J.-J. A. Bertrand zu urteilen, ist jedoch bei Cervantes der Hund Berganza, ein spanischer «mastín», lieb und zutraulich, tolerant und nachgiebig, wie er es bei manchen schwachen, aber braven Menschen gelernt hat. Sein moralischer Sinn verurteilt lediglich Fleisch- und Schafdiebe oder schlimme Hexen. Die Gesellschaft des spanischen «Goldenen Zeitalters» in den Künsten, das zugleich auch eine Epoche des wirtschaftlichen Niedergangs war, hat für Berganza keinen Platz und verdammt ihn zur Marginalität, während unmoralische und korrupte Wesen weiter als Schelme und Gauner den «medro», das Aufsteigertum, praktizieren. Cervantes läßt durch die Stimme des Hundes außerdem eine scharfe Rüge am Kauf, Verkauf und Abrichten von Tieren anklingen.

Bei Hoffmann ist dagegen der Hundeheld verbittert und mürrisch wie eben eine richtige Bulldogge. Er verachtet die unverständige Menschheit und glaubt nicht an deren Tugenden; er hat in der Welt sehr gelitten, aber unter seinem rauen Panzer steckt ein weicher Kern von Seelenadel und Treue. Er ist ein poetischer Geist, der Verstand mit Gemüt verbindet – eine seltene Tugend bei Menschen und wieviel mehr bei einem Hunde!–. Indem er sich bestimmte bekannte Persönlichkeiten seiner Zeit vorknüpft und sie in verschiedene Hunderassen klassifiziert, gelingt es ihm, seiner physischen Abneigung gegen sie Plastizität zu verleihen. Auch wer in die Katzenkategorie fällt, kann einem braven Hund nicht geheuer sein (siehe Kater Murr).

Der deutsche Berganza und sein Autor haben sich einerseits den Gesang südländischer Poeten zu eigen gemacht, bergen zum anderen aber auch ein hohes schöpferisches Kunstideal in sich¹⁸. Bei Hoffmann, dessen Misanthropie man aus Berganzas Aussagen heraushört, klafft ein ständiger Abgrund zwischen der Realität und seinem Poetikbegriff, was eben auch den chronischen Dualismus in seinem Werk ausmacht. Sein Berganza hat eine Reihe von Philistern zu Herren, über deren Gewöhnlichkeit er klagt. Manche geben sich als große Kunstkenner aus und sind in Wirklichkeit nichts als Banausen. Der Autor läßt keine Gelegenheit verstreichen, solche Schöngeisterei scho-

¹⁸ Cf. J. J. A. Bertrand, *Cervantes et le romantisme allemand*. Paris: Librairie Felix Alcan, 1914, S. 491.

nungslos lächerlich zu machen. Lediglich der überaus anmutige Unschuldengel Cäcilie, die Tochter des Hauses, ragt über alle hinaus, denn für Berganza zeugt die Art ihres musikalischen Vortrages, gepaart mit ihrer makellosen Schönheit, von wirklichem Kunstverständnis¹⁹. Als Cäcilie (Julia Marc) dann noch zu allem Unglück den Kunstfeind (Gräpel im wirklichen Leben) zum Manne nehmen soll, kommt es durch Berganzas Eingreifen zu einem größeren Malheur²⁰. Der treue Hund versteckt sich während der Hochzeitsnacht unter dem Brautbett und läßt den Grobian der armen Cäcilie, die niemand anders als Hoffmanns «ombra adorata» ist, nicht zu Leibe rücken. Man stelle sich das Bizarre einer solchen Szene vor! Bei Cervantes beißt Berganza realistisch-detailgetreu einer hinterlistigen Magd ins Bein. Hoffmanns Berganza (sein *alter ego*) rächt sich an der schnöden Welt durch einen tüchtigen Biß in die magere Wade, in das «Non-Ens»²¹ des verhinderten Bräutigams, nachdem Cäcilie ausgerufen hatte: «Ich Unglückselige, wer schützt mich vor diesem Menschen!»²².

Bei Hoffmann sind die wahrhaften Musiker (siehe die *Kreistleriana* oder den Rat Krespel aus den *Serapionsbrüdern* [1819/21]) nicht von dieser Erde. Bevor sein Berganza in das Haus von Cäciliens Eltern kam, hatte er sich in Gesellschaft des Johannes Kreisler aufgehalten und sehr von dessen Musik profitiert. Dieser begnadete Künstler wurde aber des Wahnsinns bezichtigt, weil er über gewöhnliche und oberflächliche Kunstvorstellungen erhaben war und daher nur auf Unverständnis stieß. Wie Hoffmann und Berganza war auch Kreisler «von allem Poetischen hoch entflammt»²³ und besaß wie sie das «innige heilige Bestreben, das im Innersten Empfundene in herrlichen Worten (Tönen) auszusprechen»²⁴. Seinen Ekel vor dem falschen Kunstgeschwätz, welches am Teetisch der Witwe Marc ablief und mit dem er sich nie abfand, hat Hoffmann nur deswegen ertragen (Berganza fraß gern ihren Sardellensalat und trank ihren Champagner), weil ihm das «vortreffliche Mädchen» Julia durch ihren gefühlvollen Gesangsvortrag die Stunden versüßte. Die Kunst war für Hoffmann-Berganza «die Mittlerin zwischen uns und dem ewigen All»²⁵. Als seine geheimen Wünsche scheitern, schlägt er den einzi-

¹⁹ Übrigens ist der Name Cäcilie auch derjenige der Schutzheiligen der Musik sowie der früh verstorbenen einzigen Tochter von Hoffmann.

²⁰ Im wirklichen Leben tat Hoffmann einen folgenreichen Faux-pas, als er bei einem Ausflug den betrunkenen Gräpel einen Schweinehund schalt. Daraufhin erhielt er mehr oder minder Hausverbot bei den Marcs und verließ Bamberg wenige Monate nach Julias Verlobung. Cf. Müllers Anmerkungen zu Julie Marc, *Erinnerungen an E. T. A. Hoffmann*, S. 16.

²¹ E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, S. 89.

²² *Ibid.*, S. 119.

²³ *Ibid.*, S. 89.

²⁴ *Ibid.*, S. 90.

²⁵ *Ibid.*, S. 104. So identifiziert er sich denn auch mit dem göttlichen Prinzip des Novalis: «Es gibt keinen höheren Zweck der Kunst, als in dem Menschen diejenige Lust zu entzünden, welche sein ganzes Wesen von aller irdischen Qual, von allem niederbeugenden Druck des All-

gen für ihn gangbaren Weg des Fabulierens ein und sucht die Falschheit der prosaischen Bamberger aufzudecken. Hoffmanns ständiges erzählerisches Spiel mit einem Innenraum und Außenraum des Individuums und mit dem Einbruch der Realität in das schöne Kunstgespinnst zeugen von dieser ununterbrochenen Gratwanderung. Seine Auffassung von einer grundlegenden Disharmonie zwischen innerer und äußerer Welt vermochte Hoffmann allein in seiner künstlerischen Erzählform in Einklang zu bringen. Seine phantastischen Verwandlungen bedeuten somit nicht nur eine typisch romantische Infragestellung der Vernunft; die Phantasie Hoffmannscher Prägung ist sozusagen eine «im täglichen Leben befestigte Himmelsleiter»²⁶, von der seine Helden ständig abstürzen drohen²⁷. Das bei ihm so häufig wiederkehrende Doppelgängerprinzip hat sich in dieser Erzählung in eine Tiermetamorphose verkehrt²⁸. In der Literatur treffen wir auf eine solche Verwandlung des erzählenden Subjekts auch in der Folgezeit nicht selten: es sei nur auf Baudelaires *Les bons chiens* (1869)²⁹, auf Becketts *Molloy* (1951)³⁰ und natürlich auf Kafkas Erzählung aus dem Nachlaß *Forschungen eines Hundes* (1931)³¹ hingewiesen.

Hoffmanns Berganza selbst erwähnt verständlicherweise auch die Gestalt des *Gestiefelten Katers*, der aus der Feder seines Zeitgenossen Ludwig Tieck stammt. Tiermetaphern und das Prinzip der verkehrten Welt sind ein wesentlicher Teil romantisch-ironischer Literaturstrategien. Hoffmanns anthropomorpher Hund kann weinen, aber nicht lachen, denn...

...allerdings hat die Natur, so wie euch (Menschen) auch uns (Hunde) mit eigener Ironie gezwungen, in dem feuchten Element des Wassers den Ausdruck der Rührung und des Schmerzes zu suchen, wogegen sie uns die Erschütterung des Zwerchfells, wodurch die närrischen Laute entstehen, welche ihr Lachen nennt, ganz versagt hat. Das Lachen muß daher wohl rein menschlicher sein als das Weinen³².

tagslebens wie von unsaubern Schlacken befreit und ihn so erhebt, daß er, sein Haupt stolz und froh emporrichtend, das Göttliche schaut, ja mit ihm in Berührung kommt», S. 128.

²⁶ Cf. Bernd Krolop, *Versuch einer Theorie des phantastischen Realismus*. E. T. A. Hoffmann und Franz Kafka, S. 38.

²⁷ Das trifft für Anselmus im «Goldnen Topf» ebenso zu wie für Nathanaël im «Sandmann» oder für den Ich-Erzähler im «Majorat».

²⁸ Zur «allegorischen Selbstspiegelung» in Hoffmanns Werken siehe auch Detlev Kremer, *Romantische Tiermetamorphosen*. E. T. A. Hoffmanns Erzählungen. In der Folgezeit greifen auch Dichter des Realismus häufig zu verwandelten Tieren, wie z.B. Johann Viktor Scheffels Kater Hidigei im *Trompeter von Säckingen* (1854) und Gottfried Keller in «Spiegel, das Kätzchen» aus dem ersten Teil seiner *Leute von Seldwyla* (1856).

²⁹ Cf. Charles Baudelaire, «Les bons chiens» (Nr. 50 von «Petits Poèmes en prose [Le spleen de Paris]»). In: *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1966, Ss. 183-184.

³⁰ Cf. Samuel Beckett, *Molloy*. London: Calder & Boyars, 1975.

³¹ Cf. Franz Kafka, «Forschungen eines Hundes». In: *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt/Main: Fischer, 1987, Ss. 323-354.

³² E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, S. 80.

Das befreiende Lachen unter dem schier übermächtigen Druck widriger Umstände haben sowohl Cervantes als auch Hoffmann gern und häufig in die Tat umgesetzt. Beide führen solche Widrigkeit auf menschliche Unzulänglichkeit zurück, wie sie sich in den ihnen vertrauten Kreisen manifestierte und wie sie sie am eigenen Leibe zu spüren bekamen. Trotzdem steht Cervantes seiner Zeit versöhnlicher und liebevoller gegenüber, als es Hoffmann tut, wenn man bedenkt, daß auch er zu Lebzeiten nicht allzuviel Anerkennung erfuhr³³.

Hoffmanns Berganza warnt den Erzähler bei mehreren Gelegenheiten vor falschen Katzen und vor gesprenkelten Hunden, das heißt, vor «unentschiedenen Charakteren». Diese wahrhaft zoologische Studie bietet dem Autor Gelegenheit, Schriftsteller und Schauspieler seiner Zeit genauer unter die Lupe zu nehmen. Wie Cervantes die sevillanische Unterwelt defilieren läßt, so hält auch Hoffmann eine literaturkritische Parade mit den Prominenten des Augenblicks und rechnet besonders mit der derzeitigen Misere der deutschen Bühne ab. Während er für Schlegel, Goethe, Lessing und Novalis seinen Respekt bezeugt, ist in Hinblick auf Gottsched nur die Rede von dessen «alter Küchenregel, immer das Angenehme mit dem Nützlichen [zu verbinden]»³⁴, was zu Stücken geführt hat, die «Mittelgut» sind und lediglich die Kassen füllen. Hoffmanns echt romantisches Kunstverständnis lehnt Halbheiten und rein kommerzielle Erwägungen ab. Für ihn ist die extreme Ichbezogenheit aller Enthusiasten unvermeidbar mit den äußeren Ansprüchen der Gesellschaft³⁵. Wer diesen Ansprüchen gerecht werden will, wird unverzüglich zum «gesprenkelten Charakter». Hoffmann läßt, wenn mich nicht alles täuscht, hier einen gelinden Tadel an Goethes pragmatischer Verhaltensweise am Weimarer Hof mitklingen, während er das unvermischt poetische Gefühl eines Novalis über alles lobt. Im ganzen gesehen geht er als Kind der Romantik sehr viel subjektiver vor als Cervantes, zum Beispiel bei der Beschreibung der Cañizares. «Gespenster-Hoffmann» nimmt deren Auftritt zum Anlaß, um einen seiner schaurigen Hexensabbathe zu inszenieren, wie er sie dann später in den *Nachtstücken* und in den *Elixieren des Teufels* gern zum besten gibt. Dabei reagiert der Ich-Erzähler auf diese Episode Berganzas mit wahrhaft spritzigem Humor:

Berganza - das ist zu gräßlich - selbst deine Physiognomie - unterlasse, ich bitte dich, ein gewisses Rollen deiner übrigens geistreichen Augen.-³⁶

³³ Rey/Sevilla meinen, daß in den *Exemplarischen Novellen* die «nackte barocke Wirklichkeit über den Renaissanceidealismus die Überhand gewonnen» habe. Cf. *op. cit.*, S. 35 (meine Übersetzung). Eine mögliche Begründung dafür liegt in der veränderten Geisteshaltung des Helden von Lepanto (1571) und unbestechlichen Gefangenen von Algiers, der sich nach dem Desaster der Armada (1588) in seinen großen Erwartungen ernüchtert sieht.

³⁴ E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, S. 128.

³⁵ Siehe hierzu auch die Ausführungen von Hans Grob, *Puppen, Engel, Enthusiasten. Die Frauen und die Helden im Werke E. T. A. Hoffmanns*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 1984.

³⁶ E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, S. 83.

Zwar ist die romantische Ironie keine so grundlegend andere als der Humor von Cervantes. Aber wo dieser verständnisvoll die menschlichen Schwächen belächelt, verkehrt sich der Hoffmannsche Sarkasmus in ein eher gelendes, höhnisches Lachen. Romantisch ist bei Hoffmanns Berganza auch schon die faustische Tatsache, daß «zwei Seelen, ach, in [seiner] Brust wohnen»³⁷, nämlich Mensch und Tier. Die Hundegestalt seiner Berganza-Version ist ebenso wie der leicht schizophrene Autor Hoffmann selbst «in zwei Berganzas [geteilt], die miteinander kämpfen»³⁸.

Warum also versetzt sich ein literarischer Autor in die Rolle eines Hundes? Nun, zum einen, wie gesagt, um relativ ungeschoren Menschen und Sachlagen parodieren zu können. Aber zumindest bei Hoffmann spielt hier auch noch ein anderer Faktor mit eine Rolle, nämlich derjenige, daß er sich zuweilen als Ausgestoßener fühlte wie ein Hund, den man mit Füßen tritt. Dieses Gefühl der Nichtzugehörigkeit machte ihm nicht etwa deshalb zu schaffen, weil er einen Platz in der Gesellschaft gesucht hätte, sondern er empfand sich vielmehr zeit seines Lebens als Mitglied einer privilegierten Klasse: derjenigen der geweihten Künstler, die über alltägliche Vulgaritäten erhaben sind. Gegen die Ausschreitungen jenes Alltags wehrt Hoffmann-Berganza sich mit Zähnefleischen und Wadenbissen. Cervantes schildert durch die Augen eines landstörzerischen Hundes die Machenschaften und Gepflogenheiten seiner Zeit, wobei eins der Hauptmotive der Handel mit Menschen und anderen Tauschobjekten ist. Die Hundegestalt bei Hoffmann erlaubt ihrem Autor, sein hohes Kunstideal dem prosaischen Menschenalltag einer verlogenen Philisterwelt gegenüberzustellen, in der Kunst lediglich als wohlfeile Ware vertrieben wird.

LITERATURVERZEICHNIS

- BEARDSLEY, Christa-Maria: *E. T. A. Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik*. Bonn: Bouvier, 1985.
- BERTRAND, J.-J. A.: *Cervantes et le romantisme allemand*. Paris: Librairie Felix Alcan, 1914.
- BRÜGGEMANN, Werner: *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1958.
- BRUNING, Peter: «E. T. A. Hoffmann and the Philistine». In: *German Quarterly*, 28, 1955, Ss. 111-121.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *Novelas ejemplares*. 2 Bde. (Hg. F. Sevilla Arroyo und A. Rey Hazas). Madrid: Espasa Calpe, 1991.

³⁷ Cf. J. W. Goethe, *Faust I*, vv. 1112-1113.

³⁸ E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, S. 85.

- CHAMBERS, ROSS: «The Artist as Performing Dog». In: *Comparative Literature*, 23, 1971, Ss. 312-324.
- KREMER, Detlef: *Romantische Metamorphosen. E. T. A. Hoffmanns Erzählungen*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 1993.
- KROLOP, Bernd: *Versuch einer Theorie des phantastischen Realismus. E. T. A. Hoffmann und Franz Kafka*. Frankfurt/Main: Peter Lang Verlag, 1981.
- LOEB, Ernst: «Bedeutungswandel der Metamorphose bei Franz Kafka und E. T. A. Hoffmann: Ein Vergleich». In: *German Quarterly*, 35, 1962, Ss. 47-59.
- MARC, Julie: *Erinnerungen an E. T. A. Hoffmann (1837)*. (ed. F. Schnapp, Einltg H. von Müller). Bamberg: Fränkischer Tag, 1965.
- PRAWER, Siegbert: «"Ein poetischer Hund". E. T. A. Hoffmann's "Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza" and its Antecedents in European Literature». In: *Aspekte der Goethezeit* (Hg. Stanley Corngold u.a.). Göttingen, 1977, Ss. 273-292.
- REY HAZAS, Antonio / SEVILLA ARROYO, Florencio: *Cervantes. Vida y literatura*. Madrid: Alianza, 1995.
- SAFRANSKI, Rüdiger: *E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*. München: Carl Hanser Verlag, 1984.