

E. T. A. Hoffmann- Jahrbuch

Band 28 · 2020

Sonderdruck

ERICH SCHMIDT VERLAG

Das E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch, Band 28
führt als Heft 66 die Zählung der
„Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft e.V.“ fort.

www.etahg.de

Gedrucktes Werk: ISBN 978-3-503-19464-3

eBook: ISBN 978-3-503-19465-0

ISSN 0944-5277

Alle Rechte vorbehalten

© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin 2020

www.ESV.info

Umschlagabbildung: *Der Kapellmeister Kreisler im Wabnsinn*. Von E. T. A. Hoffmann
Original von 1822 nicht erhalten. Reproduktion: Lithographie auf chamoisfarbigem Papier.
86 x 75 mm (Darstellung). Aus Hoffmann's Leben und Nachlass. Herausgegeben von dem Verfasser
des Lebens-Abrißes Friedrich Ludwig Zacharias Werners [J. E. Hitzig]. Zweiter Theil.
Mit vier Steindrücken und Musik. Berlin, bei Ferdinand Dümmler. 1823. Als Beilage am Ende.
Digitalisiertes Ex.: Staatsbibliothek Bamberg, Sign: Bg.o.289(2)

Dieses Papier erfüllt die Frankfurter Forderungen der Deutschen Nationalbibliothek
und der Gesellschaft für das Buch bezüglich der Alterungsbeständigkeit
und entspricht sowohl den strengen Bestimmungen der US Norm Ansi/Niso
Z 39.48-1992 als auch der ISO-Norm 9706.

Satz: Bernd Pettke · Digitale Dienste, Bielefeld
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen

STEFANIE JUNGES

Von ‚zerstreuten Blättern‘ und ‚Blättlein aus der Brieftasche‘. Schlegels *Lucinde* als ‚Hypotext‘ zu Hoffmanns *Die Irrungen* und *Die Geheimnisse*

Friedrich Schlegels *Lucinde*, wohl einer der bekanntesten romantischen Texte, hat 1799 schon vor seinem Erscheinen einen Skandal ausgelöst,¹ und zwar sowohl einen „moralische[n]“, indem darin die Erotik eines unverheirateten Liebespaares unverhüllt zur Darstellung kommt, als auch – durch das Experimentieren mit der Romanform – einen „literarische[n]“,² denn der Text verweigert sich kategorisch einer eindeutigen Sinnzuschreibung durch den Leser. Diese Sinnverweigerung manifestiert sich dabei insbesondere im performativen Spiel mit Form und Inhalt, das die Pluralität von Sinnangeboten begünstigt. Michel Chaouli zufolge lassen sich Schlegels Texte als „Labor der Poesie“³ verstehen, also als Orte für Versuch und Irrtum und nicht zwangsläufig als kohärente Ergebnisprotokolle literarischer Experimente. Dieses Experimentieren ist dabei freilich nicht nur für Friedrich Schlegels Texte charakteristisch, sondern lässt sich im Allgemeinen in frühromantischer Literatur feststellen. Würde man dieses Charakteristikum mit einem Motto prägnant fassen wollen, so ließe es sich als ‚Provokation durch Performanz und Reflexion‘ beschreiben.

Dieses provokante Spiel mit dem Leser durch Sinnangebot und Sinnverweigerung lässt sich jedoch nicht nur als Strategie frühromantischer Texte verstehen, sondern auch in E.T.A. Hoffmanns Texten beobachten. Hoffmanns von der Forschung bisher wenig beachtete, späte Erzählungen *Die Irrungen. Fragment aus dem Leben eines Fantasten* und *Die Geheimnisse. Fortsetzung des Fragments aus dem Leben eines Fantasten: Die Irrungen*,⁴ die 1820

¹ „,[D]ie ersten Stellungnahmen zur *Lucinde* reichen noch in die Zeit vor ihrem Erscheinen im Mai 1799 zurück“, so daß das dann als ‚Erster Theil‘ erschienene Werk selbst bereits Zeugnis ablegt von einem zwischen Produktion und Rezeption oszillierenden ‚Gespräch über die Poesie‘.“ Nicola Kaminski: *Kreuz-Gänge. Romanexperimente der deutschen Romantik*, Paderborn 2001, S. 107.

² Cordula Braun: *Divergentes Bewußtsein. Romanprosa an der Wende zum 19. Jahrhundert. Interpretationen zu Schlegels *Lucinde*, Brentanos *Godwi* und Jean Pauls *Leben Fibels**, Frankfurt a. M. 1999, S. 121.

³ Michel Chaouli: Friedrich Schlegels Labor der Poesie, in: *Attenäum* 11 (2001), S. 59–70, hier S. 66.

⁴ Die Forschung zu Hoffmanns späten Fortsetzungserzählungen befasst sich primär mit dem Philhellenismus und kabbalistischen Motiven. Vgl. beispielsweise Wulf Segebrecht: Von der Graecomanie-Kritik zur poetischen Reaktion auf den Philhellenismus. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen „Die Irrungen“ und „Die Geheimnisse“, in: ders.: *Europavisionen im 19. Jahrhundert*, Würzburg 1999, S. 171–182; Danny Praet und Mark Janse: „Dem Namen nach“. Greek and Jewish references and word play in the character names of E.T.A. Hoffmann’s „Die Irrungen“ and „Die Geheimnisse“, in: *Hoffmann|b* 13 (2005), S. 87–97; Danny Praet: Kabbala iculariter denudata. E.T.A. Hoffmann’s ironical use of Rosicrucianism, alchemy and esoteric philosophy as narrative substructures in „Die Irrungen“ and „Die Geheimnisse“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 79 (2005), S. 253–285; Marco Lehmann: Kabbalistische Mysterien

Stefanie Junges: Von ‚zerstreuten Blättern‘ und ‚Blättlein aus der Brieftasche‘

beziehungswise 1821 im *Berlinischen Taschenkalender* publiziert wurden, adaptieren und transformieren diese selbstreflexive und paradoxe Struktur von Schlegels *Lucinde* sowie ihr Experimentieren mit Form und Inhalt spielerisch, sodass sie sich im Genette'schen Sinn als ‚Hypertexte‘ verstehen lassen.⁵ Im Folgenden soll dieses literarische Experimentieren und das daraus resultierende Vexierspiel mit dem Leser zunächst für Schlegels und Hoffmanns Texte im Einzelnen betrachtet werden, um abschließend das hypertextuelle Verhältnis zu beleuchten.

Von ‚ungeschickten‘ Briefen, ‚zerstreuten Blättern‘ und dem paradoxen Paradoxon

Für die *Lucinde* ist nicht nur der skandalöse Inhalt kennzeichnend, sondern auch ihre fragmentarische Form, weshalb sie von einigen zeitgenössischen Rezipienten als „verunglückt“⁶ gebrandmarkt wurde und oftmals mit Blick auf die von Schlegel geplante, aber nicht umgesetzte Fortsetzung betrachtet wird. Dabei erscheint gerade das Unvollendete der *Lucinde* vor dem Hintergrund der oszillierenden Tiefenstrukturen des Romans als konstitutiv für ihr Verhältnis zum Rezipienten.⁷

Denn ungeachtet der nachweislichen Fortsetzungsbemühungen Schlegels ist die ‚Bruchstückhaftigkeit des Textes‘ von Anfang an ‚Teil seiner Rede‘ – einer zwiespältigen Rede, die sich bereits auf dem Titelblatt als ‚Erster Theil‘ ausweist und doch von derart ‚symmetrische[r] Ganzheit‘ ist, daß eine Fortsetzung nur um den Preis der Zerstörung dieser ‚harmonische[n] Struktur‘ zu haben ist.⁸

Der Fragmentarismus erstreckt sich dabei jedoch nicht ausschließlich auf die formale Textgestalt, sondern schlägt sich darüber hinaus in einer strukturellen und inhaltlichen ‚Unordnung‘ nieder.⁹ Diese ‚Unordnung‘ wiederum ist nicht ausschließlich einem romantischen Experimentieren mit Textformen geschuldet oder dient nur, wie der Protagonist Julius zu Beginn sagt, dem Zweck, den „unbiegsam systematisch[en]“¹⁰ Inhalt durch formale ‚Unsystematik‘ zu konterkarieren, sondern diese Unordnung ist zudem das konsequente Resultat der paradoxen und zirkulären Anlage der Romanhandlung.¹¹ In der fin-

des Selbst. Schrift und Identität in E.T.A. Hoffmanns Doppelerzählung „Die Irrungen/Die Geheimnisse“, in: *Hoffmann*/b 14 (2006), S. 7–36; Marco Lehmann: Die Irrungen/Die Geheimnisse (1820/1821), in: Detlef Kremer (Hg.): *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, Berlin 2010, S. 367–363.

⁵ Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M. 1993, S. 14.

⁶ Kaminski, Kreuz-Gänge [Anm. 1], S. 115.

⁷ Da besonders auch die peritextuellen und typographischen Besonderheiten das Textverständnis von Schlegels Roman beeinflussen, wird im Folgenden der Erstdruck von 1799 zitiert; selbiges gilt für Hoffmanns Erzählungen.

⁸ Kaminski, Kreuz-Gänge [Anm. 1], S. 119.

⁹ Die vermeintliche fragmentarische ‚Unordnung‘ der *Lucinde*, die sich auch in Hoffmanns Erzählungen erkennen lässt, beherbergt jedoch ‚Wegweiser‘, die durch Umstellung bzw. Umstrukturierung die ‚Unordnung‘ in ‚Ordnung‘ transformiert. Vgl. Stefanie Junges: *Oszillation als Strategie romantischer Literatur. Ein Experiment in drei Theilen*, Paderborn 2020, S. 151–225.

¹⁰ Friedrich Schlegel: *Lucinde. Ein Roman*, Berlin 1799, S. 14.

¹¹ Vgl. Braun, Divergentes Bewußtsein [Anm. 2], S. 121; Chaouli, Schlegels Labor der Poesie [Anm. 3], S. 66.

gierten Brieffiktion der *Lucinde* spricht Julius „von den vielen zerstreuten Blättern“,¹² die er seiner Geliebten vermeintlich schickt – vermeintlich deshalb, weil direkt zu Beginn dieser Brieffiktion ein Paradoxon kreiert wird, das zwangsläufig Fragen zur Gattung, zum Publikationskontext und zur Autorschaft dieser ‚zerstreuten Blätter‘ aufwirft. Doch noch auffälliger ist zu Beginn des Romans weniger das textimmanente Paradoxon als vielmehr, dass der gesamte Handlungsverlauf explizit *nicht* an der Entfaltung einer kohärenten Handlung interessiert ist, sondern an der Reflexion der Textkomposition durch die Unstrukturiertheit der ‚zerstreuten Blätter‘.

Schlegels *Lucinde* charakterisiert sich daher nicht nur durch ihren Fragmentarismus, sondern durch inhaltliche und strukturelle Paradoxie und Zirkularität. Die ‚ungeordnete‘ Struktur und die losen Fäden des scheinbar zusammenhangslosen, fragmentarischen Inhalts laufen nämlich zu Beginn des Romans auseinander und an derselben Stelle wieder zusammen. In seinem ersten – und wie er betont – „in seiner Art einzigen Brief“¹³ an Lucinde artikuliert der Protagonist im Vorfeld seine Intention:

Für mich und für diese Schrift, für meine Liebe zu ihr und für ihre Bildung in sich, ist aber kein Zweck zweckmäßiger, als der, daß ich gleich Anfangs das was wir Ordnung nennen vernichte, weit von ihr entferne und mir das Recht einer reizenden Verwirrung deutlich zueigne und durch die That behaupte. Dies ist umso nöthiger, da der Stoff, den unser Leben und Lieben meinem Geiste und meiner Feder giebt, so unaufhaltsam progressiv und so unbiegsam systematisch ist. Wäre es nun auch die Form, so würde dieser in seiner Art einzige Brief dadurch eine unerträgliche Einheit und Einerleyheit erhalten, und nicht mehr können, was er doch will und soll: das schönste Chaos von erhabnen Harmonien und interessanten Genüssen nachbilden und ergänzen. Ich gebrauche also mein unbezweifeltes Verwirrungsrecht und setze oder stelle hier ganz an die unrechte Stelle eines von den vielen zerstreuten Blättern, die ich aus Sehnsucht und Ungeduld [...] anfüllte oder verdarb, und die du Gute, ohne daß ich es wußte, sorgsam bewahrtest.¹⁴

Dieser ‚einzigartige‘ Brief wird nach der Analyse retrospektiv zur ‚einzigartigen‘ Schlüsselstelle für das Textverständnis. Denn das „Recht einer reizenden Verwirrung“, das Julius sich hier einräumt, ist nicht einfach eine Apologie der strukturellen ‚Unordnung‘, sondern er benennt ausdrücklich die intendierte *performative* Textstrategie – und behauptet sie, wie er selbst sagt, mit seinem Roman sogleich „durch die That“. Die Romanform ist also nicht einfach der Informationsträger einer Liebes-Geschichte beziehungsweise ein ‚romantisches‘ Genre, sondern die eigentliche Information, denn die ‚zerstreuten Blätter‘ werden in diesem Fall in ihrer ambigen Semantik wörtlich vor den Augen des Lesers ausgebreitet: Sie sind ‚zerstreut‘ – und zwar sowohl inhaltlich verwirrt und verwirrend als auch formal, also in der ‚falschen‘ Reihenfolge abgedruckt. Damit einher geht aber auch eine Aufforderung an den Leser, sein „Sinnbegehren“¹⁵ interaktiv zum ‚Sinngebären‘ zu transformieren und das Labyrinth aus codierten Wegweisern zu durchwandern, denn Julius macht aus seinem Vorhaben, den „unbiegsam systematisch[en]“ Stoff durch formale Umstellungen zu durchkreuzen, kein Geheimnis.

¹² Schlegel, *Lucinde* [Anm. 10], S. 15.

¹³ Ebd., S. 14.

¹⁴ Ebd., S. 13–15.

¹⁵ Kaminski, *Kreuz-Gänge* [Anm. 1], S. 20.

Stefanie Junges: Von ‚zerstreuten Blättern‘ und ‚Blättlein aus der Brieftasche‘

Doch leistet dieser erste Brief noch mehr zur Ver- und Entwirrung des ohnehin schon unstrukturierten Textganzen: Indem Julius damit eine Brieffiktion fingiert, kreierte er im gleichen Schritt auch das schon erwähnte Paradoxon, das die Reflexion des Publikationskontextes forciert. Er erklärt in diesem ersten Brief, dass er gerade „im Begriff war“,¹⁶ diesen zu schreiben, bevor er sich dann wenige Sätze später bei seiner Geliebten dafür bedankt, dass sie seine Briefe bereits „sorgsam bewahrte[]“.¹⁷ Er reflektiert hier also nicht einfach den Akt des Schreibens (und damit den Schaffensakt des vorliegenden Textes), sondern er konterkariert damit im gleichen Zug seine eigene Brieffiktion – denn man muss sich fragen: Wie kann Lucinde einen Brief, den Julius gerade schreibt, bereits aufbewahrt haben?¹⁸ Dieser ‚einzigartige‘ Brief wird somit scheinbar paradox. Es ist besonders das Präteritum oder konkreter: der fehlende Tempuswechsel, der hier das Paradoxon überhaupt erst evoziert. Die Briefe von Julius, die Lucinde zum Zeitpunkt des Briefschreibens bereits in der Vergangenheit bewahrte, hätten also bereits zuvor geschrieben werden müssen, was korrekterweise durch die Verwendung des Plusquamperfekts angezeigt würde. Der Brief ist zudem deshalb nur scheinbar paradox, weil dieses Paradoxon die Reflexion des Publikationskontextes regelrecht erzwingt – und sich dadurch (wenn nicht grammatikalisch, zumindest inhaltlich) rückblickend auflösen lässt. Julius gibt selbst den Hinweis zum Dekodieren des verschlüsselten Sinns, denn er benennt klar die Gattung des vorliegenden Textes als Brief und differenziert ihn damit deutlich von den folgenden ‚zerstreuten Blättern‘, deren Gattungszugehörigkeit wiederum bewusst im Dunkeln bleibt; es handelt sich dabei um literarische Texte, Notizen, Briefe und Protokolle der sexuellen Zusammenkunft der beiden Hauptfiguren. Damit wirft er aber nicht nur Fragen zur Gattung auf, sondern auch zu seiner Stellung als Verfasser. Die Beantwortung der Autorenfrage wird somit zum Schlüssel für das Textverständnis.

Damit entschlüsselt sich nämlich einerseits schon zu Beginn des Textes die doppelte Codierung, die sich aus dem experimentellen Zusammenspiel von Form und Inhalt ergibt, andererseits authentifiziert die ‚zerstreute‘ Form auch sogleich die eigentliche Brieffiktion der, wie der Zwischentitel verdeutlicht, „Bekanntnisse eines Ungeschickten“.¹⁹ Dieser Zwischentitel nach dem *Prolog* greift die ambige Semantik und Form der *Lucinde* ebenfalls auf und verkehrt seine eigene Bedeutung vor dem Hintergrund der folgenden Texthandlung spielerisch ins Gegenteil: Diese Bekanntnisse sind nämlich doppelt ‚ungeschickt‘ und ‚geschickt‘, wie auch Nicola Kaminski darlegt:²⁰ Es handelt sich um fragmentarische Notizen, Briefe und Blätter, die, so sagt es Julius in seinem ersten Brief,

¹⁶ Schlegel, Lucinde [Anm. 10], S. 12.

¹⁷ Ebd., S. 15.

¹⁸ Dabei wird auch hier die ambige Semantik, mit der der Text immer wieder spielt, deutlich: Bewahren meint nicht ausschließlich das Aufheben der Briefe, sondern kann auch das Erhalten und Schützen bedeuten.

¹⁹ Schlegel, Lucinde [Anm. 10], S. 3.

²⁰ Kaminski untersucht zudem präzise die Ambiguität des Wortpaares geschickt/ungeschickt vor dem Hintergrund der Brieffiktion der *Lucinde*. Die Doppelbedeutung der Worte manifestiert sich in der Struktur des Romans. Die abgedruckten Briefe seien ungeschickt – sowohl hinsichtlich ihrer Konzeption im Sinne von ‚unbeholfen‘ als auch im Sinne von ‚nicht abgeschickt‘, denn sie liegen dem Leser vor und nicht der Adressatin Lucinde. Vgl. Kaminski, Kreuz-Gänge [Anm. 1], S. 133–143.

„ungeschickt“ sind, da sie einerseits Zeugnis seiner „stümperhaften“ schriftstellerischen Versuche sind und andererseits noch nicht an Lucinde verschickt werden konnten und somit „ungeschickt“ bleiben. Zugleich sind sie doch „geschickt“, denn das Paradoxon des ersten Briefes teilt dem Leser genau das mit: Die Briefe wurden an Lucinde geschickt, die sie „bereits sorgsam bewahrte[]“. Das kennzeichnet die ungeschickte Anlage des Romans sowohl inhaltlich, strukturell und narrativ wiederum als überaus „geschickt“ – und brandmarkt sie damit keineswegs als „verunglückt“.²¹

In den anderen „zerstreuten Blättern“ lassen sich ebenfalls Hinweise darauf ausmachen, wie sich das Paradoxon der „ungeschickten Briefe“ auflösen lässt. Julius versieht viele der beigelegten „Blätter“ mit erläuternden Nachträgen, die belegen, dass die vermeintlichen Briefe und Fragmente nicht einfach als Kommunikationsmedium zweier Liebender dienen, sondern von Beginn an, auch innerfiktional, auf die Publikation eines Buches ausgelegt sind und daher von editorischen Kommentaren begleitet werden. So merkt Julius nach der *Dithyrambischen Fantasie* an, dass er sich die Darstellung seiner sexuellen Phantasien „hier in diesem Büchelchen“²² zugesteht. Und auch nach der *Allegorie von der Frechheit* phantasiert er davon, dass „dieses tolle kleine Buch einmal gefunden, vielleicht gedruckt, und gar gelesen wird“.²³ Hier wird der Publikationskontext – sowie auch der produktive Schaffensakt des Schriftstellers Julius – explizit innerhalb der Fiktion reflektiert.

Obgleich die strukturelle und inhaltliche „Unordnung“ dieser „ungeschickten“ Briefe die Fiktion authentifiziert, weil also auch scheinbar Unzusammenhängendes „zufällig“ zwischen die in ihrer doppelten Wortbedeutung „zerstreuten Blätter“ gelangt ist, lassen sie sich, spätestens nach dieser expliziten Reflexion, nicht einfach als Briefe verstehen, sondern müssen als intendiert fragmentarisch angeordnete Kapitel eines Romans begriffen werden, was im Übrigen auch der Untertitel betont. Das verändert die Ausgangssituation des Romans: Der Verfasser der „zerstreuten Blätter“ ist nicht einfach der Protagonist einer unsystematischen Liebeshandlung, sondern er avanciert zum fiktiven Schriftsteller und Herausgeber eines – eine Brieffiktion nur fingierenden – „Büchelchen[s]“.²⁴ Julius entfaltet nicht einfach die Liebe zu Lucinde, sondern er reorganisiert die „zerstreuten Blätter“ in einem zweiten Schritt zum Roman, indem er seine bereits übersandten „Blätter“ mit erläuternden Nachträgen und Kommentaren versieht. Dadurch stellt sich die *Lucinde* nun nicht einfach als Liebes-, sondern als Künstlerroman dar. Mehr noch: Die vom Text selbst angeregte Reflexion fordert auch den Leser implizit auf, sich interaktiv auf ihn einzulassen und die Unordnung zu ordnen. Dass es sich dabei um eine intentionale Gestaltung des Text-Rezipienten-Verhältnisses handelt, zeigt sich daran, dass die Reorganisation der „Blätter“ die Rahmung durch eine fingierte Brieffiktion hinfällig macht und so auch das zu Beginn hervorgerufene Paradoxon auflöst: Es handelt sich in diesem Sinne also durchaus um „geschickte“ Blätter, die zerstreut und mit Nachträgen versehen zu einem Roman arrangiert werden.

²¹ Ebd., S. 115.

²² Schlegel, *Lucinde* [Anm. 10], S. 29. (Hervorhebung S.J.)

²³ Ebd., S. 65. (Hervorhebung S.J.)

²⁴ Ebd., S. 29. (Hervorhebung S.J.)

Stefanie Junges: Von ‚zerstreuten Blättern‘ und ‚Blättlein aus der Brieftasche‘

Das Spiel mit Struktur und Inhalt tritt dabei direkt zu Beginn des Romans auf. Besonders der erste Brief, *Julius an Lucinde*, ist – nicht nur typographisch mithilfe einer englischen Linie – zweigeteilt.

So weit war an dich geschrieben, was ich mit mir gesprochen hatte, als mich mitten in meinen zarten Gedanken und sinnreichen Gefühlen über den eben so wunderbaren als verwickelten dramatischen Zusammenhang unserer Umarmungen ein ungebildeter und ungefalliger Zufall *unterbrach*, da ich *eben im Begriff war*, die genaue und gediegne Historie unsers Leichtsinns und meiner Schwerfälligkeit in klaren und wahren Perioden vor dir aufzurollen, die von Stufe zu Stufe allmählich nach natürlichen Gesetzen fortschreitende Aufklärung unsrer den verborgenen Mittelpunkt des feinsten Daseyns angreifenden Mißverständnisse zu entwickeln, und die mannichfachen Produkte meiner Ungeschicklichkeit darzustellen, nebst den Lehrjahren meiner Männlichkeit; welche ich im Ganzen und in ihren Theilen nie überschauen kann, ohne vieles Lächeln, einige Wehmuth und hinlängliche Selbstzufriedenheit. Doch will ich dir als ein gebildeter Liebhaber und Schriftsteller versuchen, den rohen Zufall zu bilden und ihn zum Zwecke gestalten.²⁵

Julius will also den „rohen Zufall“ bilden und gestalten – und zwar, indem er die Brieffiktion fingiert. Abseits der darin enthaltenen Metareflexion zum Entstehungsprozess des dem Rezipienten vorliegenden Romans betont der Verfasser deutlich den (ohnehin schon typographisch markierten) Bruch. Damit spaltet sich der gesamte Text in die eigentliche Briefkommunikation zwischen Julius und Lucinde einerseits und die metareflexiven, die Autorfiktion pointierenden Kommentare und Nachträge andererseits. Direkt im Anschluss an diese Aussage kreierte Julius das bereits erwähnte Paradoxon der ‚ungeschickten Briefe‘, die Lucinde bereits ‚sorgsam bewahrte[]‘.²⁶

Doch erst in der Retrospektive der Romanlektüre zeigt sich diese doppelte Lesart des Künstlerromans. Das etablierte Paradoxon des gegenwärtig Schreibenden, der sich für das Bewahren der bereits geschriebenen und übersandten Briefe bei seiner Geliebten bedankt, hebt sich somit streng genommen bereits aus, bevor es entsteht. Das Paradoxon ist also selbst paradox (und damit wohl der Inbegriff der ‚progressiven Universalpoesie‘, die sich selbst bis ins Unendliche immer fort potenziert); denn es scheint sich durchaus um ein authentisches Zeugnis brieflicher Liebesbekundungen zu handeln, das, nachdem Lucinde sie ‚sorgsam bewahrte[]‘, neu zu einer Brieffiktion innerhalb eines Künstlerromans arrangiert und als ‚Buch‘²⁷ publiziert wurde. Genauer: Innerhalb der Diegese, die zunächst eine Brieffiktion vorstellt, erzeugt der ‚Liebhaber‘ Julius das Paradoxon der ‚ungeschickten Briefe‘. Dass es sich dabei jedoch um eine nachträgliche Brieffiktion des ‚Schriftsteller[s]‘ Julius handelt, der ein ‚Büchelchen‘²⁸ publizieren möchte, in dem er die ‚Historie [seines und Lucindes] Leichtsinns und [seine] Schwerfälligkeit in klaren und wahren Perioden“ aufrollt, wird erst retrospektiv durch die erläuternden Nachträge im Anhang der ‚zerstreuten Blätter‘ deutlich, die genau diesen Publikations- und Entstehungskontext reflektieren. Es ist davon auszugehen, dass der zweite Teil des Briefes nicht wenige Stunden oder Tage später ergänzt wurde, sondern dieser Bruch einen erheblichen zeitlichen Rahmen umfasst, in dem der erste Teil des Briefes in Lucindes Hände gelangte.

²⁵ Ebd., S. 12f. (Hervorhebungen S.J.)

²⁶ Ebd., S. 15.

²⁷ Ebd., S. 65. (Hervorhebung S.J.)

²⁸ Ebd., S. 29. (Hervorhebung S.J.)

Die ‚zerstreute‘ inhaltliche und strukturelle Anlage des Romans kreiert ein Paradoxon also auf der extradiegetischen Ebene der Handlung, die sich jedoch im Verlauf der Handlung verkehrt: Zu Beginn der *Lucinde* scheint die Brieffiktion die extradiegetische Ebene zu bilden, wird jedoch zur intradiegetischen Erzählebene, wenn rückblickend die Brieffiktion als immanenter Teil der Schriftstellerfiktion erkannt wird. Die Verkehrung von extra- und intradiegetischer Ebene ergibt sich dabei jedoch nicht primär durch den Erzählakt, sondern besonders durch die strukturelle ‚Zerstreutheit‘, also durch die Form des Romans. Durch dieses paradoxe Paradoxon wird jedoch auch der gesamte Roman, allein schon durch die diegetisch-strukturelle Zweiteilung des ersten Briefs an Lucinde, zirkulär.

Diese Zirkularität und Paradoxie des oszillierenden Verhältnisses von diegetischer, struktureller und narrativer Ebene erzeugt somit eine für den Leser erst durch den wiederholten Prozess von Lektüre und Relektüre erkennbare ‚geschickte Zerstreutheit‘, die, um das Vexierspiel auf die Spitze zu treiben, beinahe mokierend von Julius artikuliert wird: Gleich zu Beginn und ausschließlich in diesem ersten, „in seiner Art einzigen Brief“²⁹ gibt er zu bedenken, dass doch „der Stoff, den [Julius’ und Lucindes] Leben und Lieben [s]einem Geiste und [s]einer Feder giebt, so unaufhaltsam progressiv und so unbiegsam systematisch ist“, dass es „die Form“ nicht sein dürfe, um keine „unerträgliche Einheit und Einerleyheit“ zu erzeugen.³⁰ Damit verteidigt er nicht nur die unsystematische Struktur seines eigenen Romans, die er sogleich durch den Bruch in seinem eigenen Brief „durch die That behauptete[t]“,³¹ sondern er betont Lucinde gegenüber noch „die von Stufe zu Stufe allmählig nach natürlichen Gesetzen fortschreitende Aufklärung [der] den verborgenen Mittelpunkt des feinsten Daseyns angreifenden Mißverständnisse“³² sowie „die mannichfachen Produkte“ seiner freilich nur vorgetäuschten „Ungeschicklichkeit“.³³ Die zugrundeliegende performative Strategie Julius’, der den Inhalt durch die Form verzerrt und umgekehrt, wird damit direkt zu Beginn des Romans ganz offen artikuliert und doch codiert, denn erst im Anschluss an das Erleben dieser Performanz erschließt sich die Bedeutung seiner Worte.

Chaoulis Aussage, bei Friedrich Schlegels Texten handle es sich um ein Labor, in und mit dem experimentiert werde,³⁴ lässt sich vor dem Hintergrund dieser strukturellen Verknüpfungen, des Vexierspiels mit dem Rezipienten und besonders auch vor der Idee der ‚progressiven Universalpoesie‘ verstehen. Dabei geht es weniger um eine theoretische, abstrakte Betrachtung der Textstruktur, die ein Verständnis des Aufbaus ermöglicht, sondern erst in der interaktiven Auseinandersetzung mit Schlegels *Lucinde*, zum Beispiel durch eine Umstellprobe der ‚zerstreuten Blätter‘,³⁵ ergibt sich ein Einblick in die spiralförmig sich immer weiter potenzierende Tiefenstruktur des Romans. Als die wesentlichen Kernelemente, die die strukturelle, inhaltliche und die narrative Gestaltung der *Lucinde*

²⁹ Ebd., S. 14. (Hervorhebung S.J.)

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Ebd., S. 12f.

³³ Ebd., S. 13.

³⁴ Vgl. Chaouli, Friedrich Schlegels Labor der Poesie [Anm. 3], S. 66.

³⁵ Vgl. Junges, Oszillation [Anm. 9], S. 192–210.

Stefanie Junges: Von ‚zerstreuten Blättern‘ und ‚Blättlein aus der Brieftasche‘

ausmachen, haben sich also, so kann man es zusammenfassend sagen, sowohl ihre fragmentarische und zirkuläre Textstruktur als auch die inhärente Paradoxie erwiesen. Dabei ist insbesondere das Paradoxon der ‚geschickt ungeschickten‘ Briefe von Julius an seine Geliebte, die bei genauerer Analyse die vermeintliche Brieffiktion zugleich sowohl codiert als auch offen als Schriftstellerfiktion eines Künstlerromans entlarven und so die Autorfrage zum Schlüssel für die Decodierung des Textsinns machen, charakteristisch für die vermeintliche ‚Unordnung‘ des Romans.

Zu E.T.A. Hoffmanns *Die Irrungen* (1820) und *Die Geheimnisse* (1821)

Hoffmanns Doppelerzählung greift diese zentralen Merkmale der *Lucinde* spielerisch auf. Die Handlung wird ebenfalls maßgeblich durch die fragmentarischen ‚Blättlein aus der Brieftasche‘ getragen und weist eine ähnlich paradoxe Struktur und Brieffiktion auf, bei der es ebenfalls weniger um die Frage der Darstellungsvarianten der Diegese geht als vielmehr um das Spannungsverhältnis von Form und Inhalt. Wie die *Lucinde* rufen die beiden Erzählungen durch die Metareflexion des Publikationsmediums Fragen zur Gattung sowie zum Verhältnis von Autor- und Herausgeberschaft hervor, stehen dabei jedoch auf den ersten Blick der eigentlichen Liebes- bzw. Abenteuerhandlung nach. Dabei handelt es sich jedoch nicht einfach um zufällige gemeinsame Merkmale, sondern diese Metareflexionen sind elementarer Bestandteil der experimentellen, romantischen Performanz, die sich in ähnlicher Form auch in Texten Tiecks oder Novalis' beobachten lässt, obgleich die Analogien zwischen Hoffmanns und Schlegels Texten besonders offenkundig sind. Damit sind sie allerdings auch wesentlich für den Zugang zum Text und das Textverständnis. Anders gewendet: Vor der Folie des Vexierspiels durch Schlegels *Lucinde* und ihrer permanenten Provokation des Rezipienten, dem vermeintlich „verunglückt[en]“³⁶ Text einen Sinn zuzuschreiben, erhellen sich auch die Hoffmann'schen Texte.

Dabei bedingen schon die gravierenden strukturellen Differenzen zwischen den *Irrungen* und den *Geheimnissen* ein deutliches Spannungsverhältnis. Während die *Irrungen* eine kohärente Kapitelstruktur aufweisen, die gelegentlich – zum Beispiel durch das ‚Blättlein aus der Brieftasche‘ oder eine Zeitungsanzeige – eine intradiegetische Ebene etabliert, sind sie inhaltlich überaus wirr und unübersichtlich. Der Leser verstrickt sich regelrecht in die gleichen ‚Irrungen‘ wie der Protagonist Baron Theodor von S. Die *Geheimnisse* hingegen zeichnen sich durch die Herausgabe und das Arrangement einzelner loser ‚Blättlein‘ aus, die einige Fragen der *Irrungen* beantworten und manche Geheimnisse lüften. Die „Merkwürdige Correspondenz des Autors mit verschiedenen Personen (als Einleitung)“³⁷ die die *Geheimnisse* eröffnen, sowie der „Nachtrag“³⁸ rahmen auf der extradiegetischen Ebene das erste bis sechste ‚Blättlein‘. Trotz dieser undurchsichtigen Struktur „erweisen sich doch *Die Irrungen* und *Die Geheimnisse* bei genauerer Sichtung als ästhetisch stringente, auch im Detail genau durchkomponierte Textur.“³⁹

³⁶ Kaminski, Kreuz-Gänge [Anm. 1], S. 115.

³⁷ E.T.A. Hoffmann: *Die Geheimnisse. Fortsetzung des Fragments aus dem Leben eines Fantasten: die Irrungen*, in: *Berlinischer Taschenkalender auf das Gemein Jahr 1822*, Berlin 1822, S. 1–90, hier S. 3.

³⁸ Hoffmann, *Geheimnisse* [Anm. 37], S. 88.

³⁹ Lehmann, *Irrungen/Geheimnisse* [Anm. 4], S. 358.

Eine besondere Stellung erhalten die *Irrungen* zu Beginn der *Geheimnisse*, da letztere mit einem „Protestbrief“⁴⁰ der Figuren an den Autor E.T.A. Hoffmann beginnen, „den [man] der Kürze halber mit Hff. bezeichnen wolle[]“⁴¹ und der als Verfasser der *Irrungen* (und damit des ersten ‚Blättlein‘ aus der Brieftasche) benannt wird, aber nicht der Urheber der sechs ‚Blättlein‘ sein kann, die die Handlung der *Geheimnisse* bestimmen. Die Metalepse des fiktiven Autors transformiert somit den narrativen Status der *Irrungen*: Während die formal kohärente Geschichte sich überwiegend auf der extradiegetischen Ebene abspielt, wird diese, allein durch den Eintritt der Autor-Figur in die *Geheimnisse*, zur intradiegetischen Ebene der zweiten Erzählung. Das wiederum wirft die Frage auf, welcher Ebene das ‚Blättlein aus der Brieftasche‘ sowie die Zeitungsaufforderung zuzuordnen sind – sie können sowohl intradiegetisch in einer Reihe mit den sechs ‚Blättlein‘ der zweiten Erzählung stehen als auch eine metadiegetische Erzählebene darstellen.

Diese strukturellen ‚Irrungen‘ werden dabei auch auf der Handlungsebene fortgeführt. Die parodistische Fortsetzungserzählung handelt vom tollpatschigen Baron Theodor, der zu „den Leuten“ gehöre, „denen nicht eben viel besonderes im Leben begegnet, die aber alles, was ihnen in den Weg tritt, für etwas ganz außerordentliches und sich selbst von dem Schicksal dazu bestimmt halten“.⁴² Aus dem gefundenen ‚Blättlein aus der Brieftasche‘ schließt er, dass diese einer griechischen Fürstin gehören muss, die auf der Suche nach ihrem auserwählten Theodor ist und dabei von ihrem Magus beziehungsweise, wie sich im Weiteren herausstellt, von ihrem Vormund Irenäus Schnüspelpold begleitet wird. Die beiden Erzählungen werden vordergründig von der Frage geleitet, ob es sich nun bei Theodor tatsächlich um einen vom Schicksal Auserwählten oder doch um einen Schwärmer im Stile Don Quichottes oder Don Sylvios handelt, und präsentieren das typisch Hoffmann’sche Oszillieren zwischen Imagination und Wirklichkeit.

Die vom Baron im Berliner Tiergarten gefundene – sicherlich nicht zufällig himmelblaue – Brieftasche beinhaltet neben einer ominösen, getrockneten Blume und anderen, magischen Gegenständen das fragmentarische „Blättlein“⁴³, das den Handlungsverlauf bestimmt.⁴⁴ Die *Irrungen* etablieren jedoch gleich zu Beginn des Textes, noch vor dem Inhalt des ‚Blättleins‘, eine erste intradiegetische Kommunikationsebene der Figuren, indem Baron Theodor eine an ihn adressierte Aufforderung in der ‚Haude- und Spener’schen Zeitung‘ liest:

Derjenige junge schwarz gekleidete Mann mit braunen Augen, braunem Haar und etwas schief verschnittenem Backenbart, welcher vor einiger Zeit im Thiergarten auf einer Bank unfern der Statue des Apollo eine kleine himmelblaue Brieftasche mit goldnem Schloß gefunden und wahrscheinlich geöffnet hat, wird, da man weiß, daß er in Berlin nicht heimisch ist, ersucht, sich

⁴⁰ Franz Loquai: Die rebellischen Fiktionen. Eine postmoderne Lesart der Erzählungen ‚Die Irrungen‘ und ‚Die Geheimnisse‘ von E.T.A. Hoffmann, in: Wulf Segebrecht (Hg.): *Europavisionen im 19. Jahrhundert. Vorstellungen von Europa in Literatur, Kunst, Geschichte und Philosophie*, Würzburg 1999, S. 183–189, hier S. 185.

⁴¹ Hoffmann, *Geheimnisse* [Anm. 37], S. 13.

⁴² E.T.A. Hoffmann: *Die Irrungen. Fragment aus dem Leben eines Fantasten*, in: *Berliner Taschenkalender auf das Gemein Jahr 1821*, Berlin 1821, S. 193–262, hier S. 194.

⁴³ Hoffmann, *Irrungen* [Anm. 42], S. 200.

⁴⁴ Zu weiteren Novalis-Reminiszenzen vgl. Lehmann, *Irrungen/Geheimnisse* [Anm. 4], S. 361f.

Stefanie Junges: Von ‚zerstreuten Blättern‘ und ‚Blättlein aus der Brieftasche‘

am Vier und Zwanzigsten Julius des künftigen Jahres in Berlin und zwar in dem Hotel, die Sonne geheißen, bei der Madame Obermann einzufinden um das Nähere über den Inhalt jener Brieftasche, der ihm vielleicht interessant geworden, zu erfahren.⁴⁵

Der Handlungsverlauf der Erzählung gibt preis, dass diese Aufforderung vom „Kanzley-Assistent[en] Irenäus Schnüspelpold aus Brandenburg“⁴⁶ eingedruckt wurde, der sich nicht nur selbst als Magus, sondern mit diesem Geständnis rückblickend als Handlungsinitiator offenbart und insgesamt für die strukturelle und diegetische Komposition der beiden Erzählungen von zentraler Bedeutung ist, wie im Weiteren aufzuzeigen sein wird.

Nach dem Lesen hält sich Baron Theodor sogleich für auserwählt, ein verheißungsvolles Liebes-Abenteuer zu erleben. Dabei bleibt die Frage, ob es sich tatsächlich um ein echtes oder doch nur vom Baron imaginiertes Abenteuer handelt, ungeklärt und erschwert somit die Sinnkonstruktion durch den Leser. Des Barons ersehntes Abenteuer wird, wie der Erzähler pointiert, vorerst verzögert – und zwar nicht aufgrund unvorhergesehener Begebenheiten, sondern aufgrund der spezifischen charakterlichen Eigenheiten des Barons:

Gleich damals als der Baron die Brieftasche fand, die ihrer Form nach einer Dame angehören mußte, war er überzeugt, daß ihm irgend ein seltsames Abenteuer aufgehen würde. Wichtigere Dinge (wir werden erfahren welche) brachten ihm indessen die Brieftasche aus den Gedanken und um so größer war die Ueberraschung, daß nun erst das erwartete Abenteuer eintreffen sollte.⁴⁷

Das Bild, das der Erzähler im Weiteren zeichnet, hebt den Baron als eitlen, lächerlichen und pedantischen Philister hervor, wenn er sich beispielsweise, anstatt sich über eine an ihn persönlich adressierte öffentliche Botschaft zu wundern, zuerst darüber echauffiert, „daß seine Augen braun seyn sollten, die er immer für blau gehalten“ habe, „und daß sein Backenbart für schief verschnitten angegeben wurde“.⁴⁸ Was zunächst den parodistischen Ton der Erzählung zu repräsentieren scheint und dem tollpatschigen Wesen des Barons zugeschrieben werden muss, entpuppt sich bei genauerer Analyse als dezidiert und systematisch angelegte Diffamierung. Indem der Erzähler direkt zu Anfang die Authentizität und Seriosität des Barons in Zweifel zieht, bereitet er das Fundament für die ‚Irrungen‘ und ‚Geheimnisse‘ der einzelnen oszillierenden Figurenidentitäten, die den Handlungsverlauf maßgeblich bestimmen und nicht einfach, wie es für Hoffmanns Werk typisch ist, das Doppelgängermotiv aufgreifen, sondern, ähnlich der *Lucinde*, den Boden für komplexe, paradoxe und zirkuläre Textstrukturen bereiten.⁴⁹ Wenn beide Erzählungen als Ganzes betrachtet werden, sind hier, so wird sich zeigen, nicht einfach zwei Figuren vermeintliche Doppelgänger, sondern das ganze Figurentableau ist womöglich lediglich das literarische Abbild *eines* – man möchte sagen: des fragmentarischen – Autors.

⁴⁵ Hoffmann, Irrungen [Anm. 42], S. 193f.

⁴⁶ Ebd., S. 255.

⁴⁷ Ebd., S. 194f.

⁴⁸ Ebd., S. 195.

⁴⁹ Zu den oszillierenden Figurenidentitäten der Hoffmann'schen Erzählungen vgl. Junges, Oszillation [Anm. 9], S. 318–356, 373–384.

Im Text gibt es, insbesondere innerhalb des ‚Blättleins‘ aus der Brieftasche,⁵⁰ das aus der Hand der griechischen Fürstin stammt, explizite Hinweise darauf, dass es sich bei Baron Theodor von S. um den von ihr gesuchten Theodor handelt, wenn sie die Situation, in der der Baron die Brieftasche im Tiergarten findet, aus ihrer Perspektive beschreibt: „Ich fühlte mein ganzes Selbst erbeben! – Dasselbe Haar – dieselben Augen – derselbe freie stolze Gang – Nur entstellt durch die häßliche abentheuerliche Kleidung [...] – trotz dieser abentheuerlichen Kleidung kannte ich ihn wieder!“⁵¹ Die Polyperspektivität dieser beschriebenen Szene, die doch eigentlich auch ihre Authentizität verbürgen müsste, ruft dabei gerade Unsicherheiten auf Seiten des Rezipienten hervor. Während die Verfasserin des ‚Blättleins‘ hier explizit „dieselben Augen“ betont, wundert Theodor sich zu Beginn noch darüber, „daß seine Augen braun seyn sollten, die er immer für blau gehalten“ habe. Bereits hier nehmen die ‚Irrungen‘ ihren Anfang. Auch im weiteren Verlauf, als der Protagonist hofft, sich in das Schlafgemach der geheimnisvollen Angebeteten zu schleichen und ihre „Spitzenhaube mit bunten Bändern“ durch „eine Spalte der Gardine“⁵² zu erspähen, erblickt er vielmehr den „kleine[n] Alten“, nämlich Schnüspelpold, „der die weibliche Spitzenhaube auf dem Kopfe trug“.⁵³ Schnüspelpold offenbart dem lüsternen Baron, dass die griechische Fürstin sein „Mündel“ sei, sie aber nicht den Baron suche, sondern „einen jungen Prinzen namens Teodoros Capitanaki [...], den eigentlichen Finder der blauen Brieftasche“,⁵⁴ der der Baron, so versichert der Kanzlei-Assistent, nicht sei. Spätestens nun überträgt sich die Verwirrung des Protagonisten auf den Leser, beginnt doch die Erzählung mit den Geheimnissen um die mysteriöse himmelblaue Brieftasche, die der Baron ein Jahr zuvor im Tiergarten gefunden und dann wieder vergessen hat.⁵⁵ Wenn der gesuchte Teodoros, der eigentliche Finder, nicht dieselbe Figur ist wie der Baron Theodor von S., dann erklärt sich freilich nicht, wie letzterer in den Besitz der geheimnisvollen Brieftasche gelangt ist, die er in der Fracktasche wiederfindet. Auch die ungeklärte Frage nach der Augenfarbe lässt dem sinnsuchenden Leser Spielraum für Mutmaßungen, doch was unzweifelhaft zutage tritt, ist die Paradoxie, die bereits in der Anlage der Handlung liegt; ähnlich der paradoxen Brieffiktion der *Lucinde*, in der die ‚ungeschickten‘ Briefe bereits aufbewahrt wurden.

Dabei handelt es sich bei der Fortsetzungserzählung nicht einfach um eine verunglückte, völlig sinnbefreite Geschichte, sondern um eine dichte, „genau durchkom-

⁵⁰ Welcher Gattung dieses ‚Blättlein‘ zuzuordnen ist, ist dabei ebenso ungeklärt wie die tatsächlichen Identitäten der Figuren. Durch die Anrede an die „geliebte Chariton“ (Hoffmann, Irrungen [Anm. 42], S. 201) scheint es sich, zumindest in Teilen, um Brieffragmente zu handeln. Die verschiedenen, durch Gedankenstriche typographisch symbolisierten Abbrüche, der Wechsel der Erzählperspektive sowie der teilweise zusammenhangslose Inhalt, der an einigen Stellen eher der Autoreferenz zu dienen scheint, erschweren dabei die genaue Einordnung des Geschriebenen. Die Gattung des ‚Blättleins‘ oszilliert somit zwischen Romanfragment, Brief, Tagebuch und autoreferenziellen Notizen. Vgl. Magdolna Orosz: „Auctor in fabula“. Ambivalenz und Autor-schaft bei E.T.A. Hoffmann, in: Julia Abel (Hg.): *Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*, Trier 2009, S. 93–107, hier S. 98f.

⁵¹ Hoffmann, Irrungen [Anm. 42], S. 205.

⁵² Ebd., S. 253.

⁵³ Ebd., S. 254.

⁵⁴ Ebd., S. 255.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 197–200.

Stefanie Junges: Von ‚zerstreuten Blättern‘ und ‚Blättlein aus der Brieftasche‘

ponierte Textur“.⁵⁶ Die zentralen Schlagbegriffe, die schon Schlegels Roman kennzeichnen – also Paradoxie, Zirkularität, Fragmentarismus sowie Metareflexion durch die Autor-, Herausgeber- und Brieffiktionen –, scheinen sich in Hoffmanns Texten zu einem unentwirrbaren Knoten zu verschlingen. Bereits die Frage nach dem ‚richtigen Theodor‘ verdeutlicht diese Verschlingungen, die sich im Handlungsverlauf, besonders in den *Geheimnissen*, durch oszillierende Figurenidentitäten zunehmend potenzieren. Besonders verwirrend ist dabei nicht allein die unklare Differenzierung der Akteure, sondern auch die bewusst verschleiernde Regie des unzuverlässigen Erzählers, der durch seine meta-reflexiven Kommentare gerade nicht zur Erhellung des Geschehens beiträgt, sondern es zunehmend wieder ins Dunkel rückt. „Um auch seinen Rezipienten die Erfahrung einer erschwerten Lesbarkeit zu verschaffen, bedient sich Hoffmanns Text einer raffinierten Wissensregie, die bis zum Ende wichtige Aufschlüsse über das erzählte Geschehen verweigert.“⁵⁷ Die gleiche Strategie lässt sich in Schlegels Roman feststellen.

Nicht nur auf der diegetischen, sondern auch der narrativen Ebene reflektiert die Zeitungsaufrufung zu Beginn der *Irrungen* die Medialität des Gelesenen und bereitet damit schon zu Handlungsbeginn die Verschmelzung verschiedener Figurenidentitäten vor.⁵⁸ Durch die literarische Potenzierung des tatsächlichen Publikationsmediums (nicht nur ist die Aufforderung an den Baron in einer Zeitung erschienen, sondern auch die *Irrungen* wurden im *Berlinischen Taschenkalender* veröffentlicht) und das deutliche Hervortreten des Erzählers, besonders durch typographisch durch Klammern hervorgehobene narrative Einschübe, wird das Geschehen zudem – und das ist besonders auffällig – durch die Figuren auf einer Metaebene reflektiert.⁵⁹ Die Doppelerzählung wird also, wie die *Lucinde*, eigentlich nicht durch die abenteuerliche Handlung bestimmt, sondern durch die stetige Metareflexion des Publikationskontextes sowie des Entstehungsprozesses; beides ist dabei eng miteinander verknüpft.

Unter dem Deckmantel der Parodie des vermeintlich donquijotesken romantischen Schwärmers verhandeln die *Irrungen* und die *Geheimnisse* Fragen zur Autor- und Herausgeberschaft – und zwar durch die immer wieder stattfindende Metareflexion des Publikationskontextes. Nicht zuletzt, indem der Autor der *Irrungen*, E.T.A. Hoffmann, meta-leptisch in seine eigene Erzählung eintritt.⁶⁰ Schon die *Irrungen* werden mit dem Namen des realhistorischen Autors unterzeichnet. Während der kurze, rechtsbündig gedruckte Paratext „E.T.A. Hoffmann“⁶¹ am Ende der *Irrungen* sowohl zum Text gehören, da der Autor „dem geneigten Leser“ verspricht, im nächsten Jahr „getreuen Bericht zu erstatten“,⁶² als auch dem Drucklayout des *Berlinischen Taschenkalenders* geschuldet sein kann, weil auch andere Autornamen nach den Erzählungen gedruckt wurden, wird dieser

⁵⁶ Lehmann, *Irrungen/Geheimnisse* [Anm. 4], S. 358.

⁵⁷ Ebd., S. 360.

⁵⁸ Vgl. Loquai, *Rebellische Fiktionen* [Anm. 40], S. 184

⁵⁹ Die Metareflexion der Medialität und Literarizität des Geschriebenen bildet dabei nur einen Aspekt. Die *Irrungen* nehmen ebenfalls Bezug auf Kupfertafeln, die die Protagonisten abbilden, jedoch nicht der ersten Lieferung, sondern erst den *Geheimnissen* im *Berlinischen Taschenkalender* von 1822 beigefügt sind. Vgl. *Berlinischer Taschenkalender auf das Gemein Jahr 1822*, unpaginiert.

⁶⁰ Vgl. Orosz, „Auctor in fabula“ [Anm. 50], S. 96f.

⁶¹ Hoffmann, *Irrungen* [Anm. 42], S. 262.

⁶² Ebd.

„E.T.A. Hoffmann“ zu Beginn der *Geheimnisse* zum Adressaten der „Protestbrief[e]“⁶³ seiner Figuren und somit selbst zur Figur seiner eigenen Erzählung. Dadurch ließe sich rückblickend auch der Paratext der *Irrungen* als Teil der Fiktion verstehen. Denn der Kanzlei-Assistent Schnüspelpold richtet seine Beschwerde an diese Adresse: „Sr. Wohlgeb. Herrn [...] E. T. A Hoffmann, dermalen im Thiergarten bei Kempfer.“⁶⁴

Obwohl der fiktive Hoffmann sich durch die Metalepse in den *Geheimnissen* eindeutig als Autor der *Irrungen* identifizieren lässt, werden gerade dadurch erst die Fragen zur Gattung der ‚Blättlein aus der Brieftasche‘ sowie zum Verhältnis von Autor- und Herausgeberschaft hervorgerufen. Als Verfasser der ersten Erzählung müsste er ja auch der Urheber des ‚Blättleins‘ sein. Die ‚Blättlein‘ der *Geheimnisse* sowie die Briefe der Figuren hat Hff. innerhalb der Handlung jedoch nicht verfasst. Das lässt die strukturelle und narrative Anlage der Doppelerzählung undurchsichtig werden. Denn nicht nur spiegelt die Form der Erzählung Fragen zum Inhalt, sondern auch der Inhalt reflektiert die Form, wenn zum Beispiel der Kanzlei-Assistent Schnüspelpold den Autor in seinem Brief des Rufmords beschuldigt und seine Anschuldigungen mit einer expliziten Reflexion des Mediums kombiniert.

Womit habe ich alter schlichter, einfacher Mann, ich ruhmvoll entlassener Kanzlei-Assistent, ich Mann von feinem Verstande, humanen Sitten, großer Wissenschaft, ich Ausbund von gutem Herzen und schöner Denkungsart, womit, sage ich, habe ich es um Sie verdient, daß Sie mich dem verehrungswürdigen Publikum in Berlin zur Schau stellen und in dem Taschenkalender von diesem Jahr nicht allein alles erzählen, was sich mit dem Herrn Baron Theodor von S., meiner fürstlichen Pflegebefohlenen und mir begeben, sondern mich noch dazu (ich habe alles erfahren) abkonterfeien lassen nach dem natürlichen Leben und in Kupfer stechen, wie ich lustwandle mit meinem Herzkinde über den Pariserplatz durch die Linden, und wie ich dann im Bette liege in zierlichen Nachtkleidern und mich erschrecke über des Herrn Barons unvermutheten Besuch.⁶⁵

Schnüspelpold bezieht sich hier auf die bereits angesprochene komödiantische Handlung der *Irrungen*. Nicht nur reflektiert und potenziert die Figur die Handlung der ersten Erzählung, sondern auch den Schaffensakt des Textes sowie (durch den Verweis auf die der zweiten Erzählung beigelegten Kupferstiche) das Publikationsmedium inklusive seiner paratextuellen Spezifika. Was scheinbar die Schriftstellerfiktion um den Autor Hff. authentifiziert, stürzt den Rezipienten in die unaufhaltsame Verwirrung.

Die Intention dieser Brieffiktion ist also ähnlich metareflexiv und paradox wie die der *Lucinde*: Denn während sich Schnüspelpold künstlich über seine literarische und graphische Darstellung echauffert, gibt er – gespielt unfreiwillig – geheime Informationen über seine kabbalistische Bewandtnis an den fiktiven Autor Hff. preis, wie auch Julius den Prozess des Briefschreibens fingiert, aber darin eigentlich die Aufforderung zur Restrukturierung seiner ‚zerstreuten Blätter‘ artikuliert:

Endlich gelang es mir bei Nacht und Nebel mich davon zu machen und eine Wohnung zu beziehen, die bequemer, besser eingerichtet ist und auch den Wünschen meiner Fürstin mehr entspricht – entsprechen würde, wollt ich sagen, denn ich befinde mich jetzt allein. – Mein jet-

⁶³ Loquai, *Rebellische Fiktionen* [Anm. 40], S. 185.

⁶⁴ Hoffmann, *Geheimnisse* [Anm. 37], S. 13.

⁶⁵ Ebd., S. 3f.

Stefanie Junges: Von ‚zerstreuten Blättern‘ und ‚Blättlein aus der Brieftasche‘

ziges Logis erfährt niemand und am allerwenigsten Sie, da ich Ihnen durchaus nichts Gutes zutraue. [...] Sehr unlieb und schmerzhaft wird es mir auch seyn, wenn Sie oder jemand anders erfahren sollte, daß ich jetzt in der Friedrichsstraße unweit der Weidendammer-Brücke Nr. 9 – wohne. [...] Wäre ich ein Recensent, so würde ich Ihre Schriften weidlich herunter hunzen und dem Publikum so klar darthun, wie Ihnen an allen Eigenschaften eines guten Schriftstellers mangle, daß kein Leser etwas von Ihnen mehr lesen, kein Verleger es mehr verlegen sollte. Sollten Sie Sich aber unterfangen etwa in dem künftigen Taschenkalender auch nur ein Wortchen [sic!] von dem zu erwähnen, was sich weiter mit dem Baron Theodor von S. und uns begeben, so bin ich fest entschlossen: mich, mag ich nun seyn wo ich will, augenblicklich umzusetzen in das kleine spanisch costhumirte Teufelspüppchen das auf Ihrem Schreibtische steht und Ihnen, kommt Ihnen der Gedanke zu schreiben, nicht einen Augenblick Ruhe zu lassen. [...] Nehmen Sie meine wohlgemeinte Warnung wohl zu Herzen und unterlassen Sie jeden ferneren Bericht in Taschenbüchern, sonst bleibt es beim Teufel und seinen Streichen.⁶⁶

Dieser kurze Einblick in Schnüspelpolds Brief verdeutlicht nicht nur das Parodistische der Erzählungen, sondern hebt, besonders unter Berücksichtigung seines Geständnisses, die Aufforderung in die ‚Haude- und Spenersche Zeitung‘ eingedruckt zu haben, seine zentrale Bedeutung für die Erzählung hervor. Nicht nur ist er als Figur der Handlungsinitiator innerhalb der *Irrungen*, sondern er fordert ihren Autor, Hff., implizit mit seinem Brief dazu auf, ihn zu besuchen, was dieser auch sogleich macht.

Zunächst muss jedoch festgehalten werden, dass auch in Schnüspelpolds Brief, wie bei Julius, der Akt des Briefschreibens *ad absurdum* geführt wird; denn ein versehentliches ‚Ausplaudern‘ und nachträgliches Korrigieren von vermeintlich geheimen Informationen ist innerhalb eines Briefes unsinnig. Im Brief, einem Schriftstück, wird jedoch durch diese verunglückten ‚Vertuschungsversuche‘ eine Fiktion des Sprechens hervorgerufen: „wollt ich *sagen*“⁶⁷ – nicht *schreiben*. Es stünde ihm frei, den Brief zu verwerfen und einen neuen zu beginnen. Es kann daher keine Verschleierungsabsicht angenommen werden; es handelt sich dabei, wie in der *Lucinde*, um eine Inszenierung eines fingierten Zufalls. Das wiederum bedeutet, dass Schnüspelpold hier – und zwar dem „Recensent[en]“ – bewusst suggerieren will, dass Informationen fließen, die nicht fließen sollten, und er entpuppt sich so auch als geheimer Initiator des (weiteren) Geschehens innerhalb der *Geheimnisse*, indem er sich selbst plakativ ins Lächerliche zieht.⁶⁸ Diese Fiktion des Sprechens konterkariert damit die vorliegende Briefform und verweist zusätzlich durch das stetige Rekurrieren Schnüspelpolds auf die Drucklegung des *Berlinischen Taschenkalenders* und die darin enthaltenen Kupfertafeln auf das – eindeutig schriftliche – Publikationsmedium. Auch der Akt des Briefschreibens ist ein Prozess der Verzögerung und Reflexion, womit Schnüspelpolds Schreiben also eindeutig belegt, dass er eine andere Absicht verfolgt, als tatsächlich Beschwerde beim Autor einzureichen. Wie schon in der *Lucinde* dient diese Brieffiktion also nicht einfach als Kommunikationsmedium der Figuren zum Zwecke der Konstruktion einer kohärenten Abenteuer- oder Liebeshandlung, sondern der performativen Metareflexion von Autor- und Herausgeberschaft, indem die Metalepse des Verfassers initiiert und somit die Autorschaft zumindest teilweise an die Figuren der Erzählung

⁶⁶ Ebd., S. 8–12.

⁶⁷ Hoffmann, *Geheimnisse* [Anm. 37], S. 8. (Hervorhebung S.J.)

⁶⁸ Hff. begreift seinen Brief als Einladung und hat damit Recht.

überantwortet wird; so wie auch die Narration, insbesondere in den *Geheimnissen*, auf der intradiegetischen Ebene weitgehend den Figuren überlassen wird.

Auch an anderer Stelle, wenn beispielsweise der auktoriale Erzähler die Schreibblockade der Hoffmann-Figur sowie den Druck von Seiten des Verlegers beschreibt, werden der Schaffensakt und der Publikationskontext reflektiert, was unweigerlich Fragen zu Hff.s Status als Autor der Doppelerzählung aufwirft.⁶⁹

Die Zeit kommt heran, der Drucker rührt die Presse, der Zeichner spitzt den Cragon [sic], der Kupferstecher bereitet die Kupferplatte. Hochlöbliche Kalender-Deputation fragt: Wie steht es mein Bester, mit Ihrem versprochenen Bericht für unsern Eintausend acht hundert und zwei und zwanziger? Und Hff. – weiß nichts, weiß gar nichts, da die Quelle versiegt aus der ihm die Irrungen zuströmt. – Die letzten Tage des Mais kommen heran, hochlöbliche Kalender-Deputation erklärt; bis Mitte Junius ist es noch Zeit, sonst erscheinen Sie als einer der in den Wind hinein etwas verspricht und es dann nicht zu halten vermag. Und Hff. weiß immer noch nichts, weiß am 23. Mai Mittags um drei Uhr nichts! – Da erhält er Schnüspelpolds verhängnisvollen Brief, den Schlüssel zu der fest verschlossenen Pforte, vor der er stand, ganz hoffnungslos und höchst ärgerlich dazu. – Welcher Autor wird nicht gern einige Schmähungen erdulden, wenn ihm auf diese Weise aus der Noth geholfen wird!⁷⁰

Schnüspelpolds verheißungsvoller Brief kommt vor diesem Hintergrund nämlich – nicht zufällig – gerade zur rechten Zeit, um die *Geheimnisse* fortzuführen. Durch die brieflich kommunizierte, implizite Aufforderung an Hff., ihn zu besuchen, ist Schnüspelpold nicht einfach eine diffamierte, der Lächerlichkeit preisgegebene Figur, sondern stellt sich sowohl als Handlungsinitiator der *Irrungen* als auch als treibende Kraft hinter der Vollen- dung der Geschichte um den Baron in den *Geheimnissen* heraus, obgleich er doch Hff. droht, er solle keinen fernerer Bericht von ihm, seinem Mündel und dem Baron Theodor geben. Denn nur, weil Schnüspelpold Hoffmann bei seinem Besuch weitere frag- mentarische ‚Blättlein aus der Brieftasche‘ aushändigt, kann der fiktive Autor die Hand- lung der *Irrungen* in den *Geheimnissen* zu einem Abschluss bringen. Die Paradoxie tritt offenkundig zutage.

Das bedeutet aber auch: Die von Hff. kreierte Figur Schnüspelpold schreibt – unab- hängig von der durch diese schriftstellerischen Kniffe hervorgerufene Authentizitätsfik- tion – selbst die Erzählung mit, deren Figur er doch nur sein soll, und avanciert somit sogar vom Initiator mindestens zum Co-Autor der Doppelerzählung.⁷¹ Das wirft – auch aufgrund der auktorialen Erzählsituation – unweigerlich die Frage auf, ob der *Irrungen*- Autor Hff. überhaupt der Autor der *Geheimnisse* sein kann. Denn Hff. ist schließlich nicht der Urheber dieser teilweise anonymen ‚Blättlein‘, sondern er sortiert sie und gleicht sie mit anderen ‚Notizen‘⁷² ab und wird damit primär zum Herausgeber; so wie möglicher- weise auch Schnüspelpold. Auch Marco Lehmann betont diesen Umstand:

Wenn *Die Irrungen* und *Die Geheimnisse* derart dementieren, ihrem Verfasser als reiner Spiegel sei- nes eigenen Ich dienen zu können, so scheint dies eng mit der forcierten Ausstellung von Inter- textualität in der Doppelnarration zusammenzuhängen. Schon die binnenfiktionale Version der

⁶⁹ Vgl. Hoffmann, *Geheimnisse* [Anm. 37], S. 15f.

⁷⁰ Ebd., S. 14.

⁷¹ Indem er selbst das Material liefert, das die *Geheimnisse* vollendet (und auch einige Blättlein seiner Hand entstammen). Vgl. Loquai, *Rebellische Fiktionen* [Anm. 40], S. 186.

⁷² Hoffmann, *Geheimnisse* [Anm. 37], S. 30.

Stefanie Junges: Von ‚zerstreuten Blättern‘ und ‚Blättlein aus der Brieftasche‘

Entstehung von *Die Geheimnisse* betont, dass unterschiedliche ‚Hände‘ am Zustandekommen dieses Textes beteiligt sind.⁷³

Die Autorschaftsfrage wird innerhalb der *Geheimnisse* nicht nur durch die Begegnung von Figur und Schriftsteller verhandelt – als sei die Verwirrung des Lesers noch nicht ausreichend, erweist sich Schnüspelpold bei seinem Besuch auch noch als „Doppelgänger“⁷⁴ des fiktiven Autors. Nachdem Hff. Schnüspelpold zuhause aufsucht, ereignet sich Folgendes:

„Herein!“ rief eine bekannte Stimme, als Hff. leise anklopfte. Doch so wie er eintrat in das Zimmer, stockten alle seine Pulse, gerann ihm zu Eis alles Blut in den Adern, hielt er kaum sich aufrecht! – Nicht jener, ihm wohl vom Ansehen bekannte Schnüspelpold, sondern ein Mann im weiten Warschauer Schlafrock, ein rothes Käppchen auf dem Haupt, aus einer langen türkischen Pfeife Rauchwolken vor sich herblasend, von Gesicht, Stellung – nun! – sein eigenes Ebenbild trat ihm entgegen und fragte höflich, wen er noch so spät zu sprechen die Ehre! – Hff. faßte sich mit aller Gewalt des Geistes zusammen und stammelte mühsam, ob er das Vergnügen habe den Herrn Kanzlei-Assistenten Schnüspelpold vor sich zu sehen? – Allerdings erwiderte der Doppelgänger lächelnd, indem er die Pfeife ausklopfte und in den Winkel stellte, allerdings, der bin ich und sehr müßte ich irren, wenn Sie nicht derjenige wären, dessen Besuch ich heute gewärtigte. – Nicht wahr, mein Herr! Sie sind – Er nannte Hff.s Namen und Charakter ausführlich.⁷⁵

Dem aufmerksamen Leser wird hier noch vor Hff. deutlich, dass es sich bei Schnüspelpold um einen „Doppelgänger“ handelt, denn bereits zuvor wurde Hff. in seinem Warschauer Schlafrock beschrieben. Das muss auch besonders deshalb verwundern, als die Beschreibung Hff.s in seinem Schlafgewand der Beschreibung Schnüspelpolds in seinem seidigen Nachtgewand ebenso zuwiderläuft wie der Darstellung auf den Kupfertafeln, die doch sogar laut Schnüspelpolds eigener Aussage ihn „nach dem natürlichen Leben“ darstellen.

Besonders paradox und zirkulär scheint hierbei, dass die Beschreibung von Hff.s Schlafrobe aus der Perspektive Schnüspelpolds stammt, der dezidiert den Unterschied zwischen beiden in seinem „Protestbrief“⁷⁶ hervorhebt:

Danken Sie Gott mein Herr! daß Sie nicht, so wie ich, eintreten wollten in die Ottomanische Pforte, gerade als sie zugeschlagen wurde. Wahrscheinlich hätten Sie, vermöge des gewöhnlichen Schriftsteller Vorwitzes nicht die Finger hineingestreckt, sondern die Nase und müßten jetzt, statt daß Sie andern honnetten Leuten wächserne Nasen zu drehen unternehmen, selbst eine dergleichen tragen. Daß Sie einer zierlichen Morgenkleidung von weißem mit Rosaschleifen besetzten Moußelin und einer Spitzenhaube einen Warschauer Schlafrock und ein rothes Käppchen vorziehen ist Sache des Geschmacks und will ich nicht mit Ihnen darüber rechten.⁷⁷

Der sich echauffierende Schnüspelpold betont also, indem er sich über die Veröffentlichung der *Irrungen* (scheinbar) beschwert, deutlich die Differenzen, um sich dann bei der persönlichen Begegnung als Doppelgänger zu entpuppen. Der Co-Autor Schnüspelpold ist damit also – ganz in typisch Hoffmann’scher Manier – womöglich nichts weiter als eine

⁷³ Lehmann, *Irrungen/Geheimnisse* [Anm. 4], S. 362.

⁷⁴ Hoffmann, *Geheimnisse* [Anm. 37], S. 19.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Loquai, *Rebellische Fiktionen* [Anm. 40], S. 185.

⁷⁷ Hoffmann, *Geheimnisse* [Anm. 37], S. 5.

figurative Inkarnation des fiktiven Autors, was die gesamte Doppelerzählung, wie die *Lucinde*, paradox und zirkulär werden lässt. „Die *Irrungen* und die *Geheimnisse* legen nahe, dass Analoges womöglich für jede poetische Hervorbringung gilt – und dass Autorschaft so allenfalls in einer höchst fragmentarischen Gestalt realisiert werden kann.“⁷⁸

Die oszillierenden Figurenidentitäten erweisen sich also als Kernmerkmal der zirkulären und paradoxen Anlage der Fortsetzungserzählung. Was hier nur im Ansatz skizziert wurde, lässt sich auch durch weitere Parallelen und Analogien vervollständigen. Diese multiple Figurenidentität wird besonders durch die parodistische Anlage, den unzuverlässigen Erzähler beziehungsweise die diversen Perspektivenwechsel auf das Geschehen und durch die stetige Metareflexion des künstlerischen Prozesses sowie des Publikationskontextes möglich. Schnüspelpold selbst werden schon verschiedene Identitäten zugeschrieben: Nicht nur ist er der Kanzlei-Assistent aus Brandenburg, sondern auch der griechische Magus „Gregoros Seleskeh“⁷⁹ und wird von Baron Theodor im Vollrausch als „König von Candia“⁸⁰ betitelt. Wenn Hff. und Schnüspelpold also Doppelgänger sind, oszilliert der fiktive Autor auch mit den anderen Identitäten seines Alter Egos. Damit jedoch nicht genug: Auch der Baron Theodor von S. wird mit dem griechischen Fürsten Teodoros Capitanaki verwechselt, sodass auch hier keine klare Differenzierung der Identitäten möglich ist. Man könnte sogar so weit gehen, in den Figuren, wie es auch Marco Lehmann anmerkt, insgesamt die Inkarnationen einer einzigen Figur zu sehen, denn der Baron und der Fürst sind nicht die einzigen mit dem Namen Theodor.⁸¹ Es ist daher auch denkbar, dass auch der *Irrungen*-Autor Ernst Theodor Amadeus Hoffmann nicht nur der Doppelgänger Schnüspelpolds ist, sondern gegebenenfalls mit all seinen Figuren oszilliert. Das würde freilich auch den uneindeutigen Status des die *Irrungen* schließenden Paratextes „E.T.A. Hoffmann“⁸² in das Licht eines umfassend mit seinen literarischen Figuren oszillierenden Autors rücken. Vorstellbar wäre das in der Form, in der es der realhistorische Hoffmann einst in seinem Tagebuch notierte: „Ich denke mir mein Ich durch ein Vervielfältigungsglas – alle Gestalten die sich um mich herum bewegen sind Ichs und ich ärgere mich über ihr tun und lassen.“⁸³

Zum hypertextuellen Verhältnis von Schlegels Roman und Hoffmanns Fortsetzungserzählung

Die strukturellen und thematischen Parallelen zwischen der *Lucinde* und Hoffmanns *Irrungen* und *Geheimnissen* sind evident. Zwar spielt Schlegels Roman auf andere Weise mit Fragmentarismus, Paradoxie, Zirkularität und Metareflexion als Hoffmanns Doppelerzählung, doch lassen sich in der grundlegenden, auf Oszillation ausgelegten Textstrategie deutliche Parallelen ausmachen: In beiden Erzählungen ist die Liebeshandlung nur vordergründig, während es im Kern um die Frage nach dem Stellenwert des Autors in Bezug

⁷⁸ Lehmann, *Irrungen/Geheimnisse* [Anm. 4], S. 363.

⁷⁹ Hoffmann, *Geheimnisse* [Anm. 37], S. 52.

⁸⁰ Hoffmann, *Irrungen* [Anm. 42], S. 234.

⁸¹ Vgl. Lehmann, *Irrungen/Geheimnisse* [Anm. 4], S. 362.

⁸² Hoffmann, *Irrungen* [Anm. 42], S. 262.

⁸³ E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 1: *Frühe Prosa. Briefe, Tagebücher. Libretti. Juristische Schriften. Werke 1774–1813*, hg. von Gerhard Allroggen u. a., Frankfurt a. M. 2003, S. 375.

Stefanie Junges: Von ‚zerstreuten Blättern‘ und ‚Blättlein aus der Brieftasche‘

auf sein Werk geht, das besonders durch das stetige Provozieren der Reflexion zutage tritt.⁸⁴

Die Beispiele für Parallelen und Analogien zwischen Hoffmanns *Irrungen/Geheimnissen* und Schlegels *Lucinde* ließen sich noch erweitern, doch schon dieser Blick auf die Frage zur Autor- und Herausgeberfiktion, die Frage nach dem Genre der fiktionalen Schriftstücke und die enge Verschlingung dieser ‚geschickten Irrungen‘ verdeutlichen die Dichte der Textkomposition ebenso wie die paradox-zirkuläre Struktur. Es lässt sich daher unmittelbar fragen, inwieweit diese textuellen Beziehungen sich mit Genette als Hypertextualität verstehen lassen, beziehungsweise ob es sich dabei nicht vielmehr um zufällige stilistische Gemeinsamkeiten und Reminiszenzen handelt, die aus der Zuordnung beider Autoren zur Epoche der Romantik resultieren und ebenso für Werke anderer Autoren nachweisbar wären. Marco Lehmann spricht in seinem Handbuchartikel zu Hoffmanns Fortsetzungserzählung diesen Aspekt an und mahnt: „Hartmut Steinecke hat aber zu Recht davor gewarnt, solche Wiederaufnahmen im Sinne eines un kreativen Selbstplagiats zu deuten. Denn damit bliebe unberücksichtigt, in welchem Maß die Doppelerzählung ‚von Beginn an unter dem Vorzeichen von Parodie, Karikatur und Ironie steht‘.“⁸⁵ Was hier direkt in Bezug auf das autoreferenzielle Schreiben E.T.A. Hoffmanns gemeint ist, lässt sich auch im größeren Kontext für das besonders dichte intertextuelle Netzwerk romantischer Literatur betrachten.⁸⁶ Auch die Subsumierung verschiedener Autoren unter das – durchaus kritisierbare, da eine *de facto* nicht gegebene Homogenität suggerierende – Konzept der Romantik sollte nicht dazu verleiten, stilistische Analogien als gemeinsame epochale Merkmale abzutun.

Um das Verhältnis der Hoffmann’schen Texte zu Schlegels Roman klären zu können, fragt sich also, was Hypertextualität kennzeichnet. In seinem System transtextueller Verhältnisse definiert Gérard Genette Hypertextualität folgendermaßen:

Darunter verstehe ich jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als *Hypertext* bezeichne) und einem Text A (den ich, wie zu erwarten, als *Hypotext* bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist. [...] Wir gehen vom allgemeinen Begriff eines Textes zweiten Grades [...], d.h. eines Textes aus, der von einem anderen, früheren Text [...] ‚spricht‘.⁸⁷

Freilich ist die Genette’sche Taxonomie ebenfalls kritikfähig, da von ihm definierte textuelle Beziehungen nicht eindeutig voneinander zu differenzieren sind.⁸⁸ Es lässt sich schwer ausmachen, wo eine klare Grenze zwischen Meta- und Hypertextualität verläuft

⁸⁴ Vgl. Junges, *Oszillation* [Anm. 9], S. 65–86.

⁸⁵ Lehmann, *Irrungen/Geheimnisse* [Anm. 4], S. 359.

⁸⁶ Vgl. Junges, *Oszillation* [Anm. 9], S. 415–435.

⁸⁷ Genette, *Palimpseste* [Anm. 5], S. 14f. (H.i.O.)

⁸⁸ Freilich ist Genette nicht der einzige, der eine theoretische Betrachtung verschiedener Text-Text-Beziehungen anstellt, erweist sich jedoch aufgrund der Operationalisierbarkeit seiner Kategorisierung – zum Beispiel im Vergleich zu Julia Kristeva und Jacques Derrida – als ‚greifbar‘. Während beispielsweise Kristevas Ansatz der 0/2-Logik sich durch seine Offenheit und ein dynamisches Verhältnis zwischen Texten im Allgemeinen auszeichnet, eignet er sich im Fall des vergleichenden Blicks auf Hoffmann und Schlegel weniger, um die intentionalen Referenzen hervorzuheben und zu umschreiben. Vgl. Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, in: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1972, S. 345–375.

und wie letztere nicht auch Übereinstimmungen mit der Architextualität aufweist. Dennoch ermöglicht sein System, die textuellen Beziehungen gerade nicht als zufälliges, sondern als bewusste Bezugnahme zu betrachten. Später reflektiert er, dass jeder Text sich zwangsläufig auf chronologisch vorausgehende Texte bezieht und sich Hypertextualität demnach auf ein literarisches System beziehe. Er definiert daher weiter: „Als Hypertext bezeichne ich also jeden Text, der von einem früheren Text durch eine einfache Transformation (wir werden einfach von *Transformation* sprechen) oder durch eine indirekte Transformation (durch *Nachahmung*) abgeleitet wurde.“⁸⁹ Nach Genette ist also die Transformation eines Hypotextes das wesentliche Merkmal der Textbeziehung.

Dass sich Hoffmanns Texte spielerisch, d.h. auch durch Transformation der strukturellen Eigenheiten, mit Schlegels *Lucinde* auseinandersetzen, wird insbesondere mit Blick auf die paradoxe Zirkularität deutlich, die an die Metareflexion der Autor- und Herausgeberfiktion beziehungsweise, damit einhergehend, mit dem Fragmentarismus der fingierten Brief- und Schriftstellerfiktion geknüpft ist. Die deutlichen Parallelen der sich sukzessive von einer Liebesthematik zu einer Reflexion der Medialität transformierenden inhaltlichen Ausrichtungen, die zugleich im Wesentlichen durch die strukturelle Gestaltung der Texte getragen wird, lässt sich schwerlich als Zufall verstehen und müsste damit als Hypertext zu Schlegels Roman betrachtet werden. Eine weitere, durchaus für romantische Literatur im Allgemeinen gültige Parallele besteht in der Verhandlung eines Wirklichkeitsbegriffs. Sowohl Baron Theodor als auch Julius kreieren ihre eigene Realität, in der nicht deutlich auszumachen ist, wo die Grenzlinie zwischen Wahrheit und Fiktion verläuft, was Julius sogar explizit artikuliert: „Auch in dem was reine Darstellung und Thatsache scheint, hat sich Allegorie eingeschlichen, und unter die schöne Wahrheit bedeutende Lügen gemischt.“⁹⁰ In beiden Werken scheint die (Liebes-)Handlung nur schmückendes Beiwerk einer vexierenden Textstruktur zu sein, die, sofern der Leser den metareflexiven Hinweisen folgt und somit die literarische Codierung entschlüsselt, auf eine andere zentrale Thematik verweist: Die Frage des Stellenwerts des Autors im Verhältnis zur (ästhetischen) Autonomie seines Werkes.⁹¹

Auch die medienreferentiellen Analogien sind unübersehbar. So wie Julius, stets mit Verweis auf die Medialität des vorliegenden Textes, seine bereits übersandten ‚zerstreuten Blätter‘ an *Lucinde* neu ordnet, kommentiert und zu einem ‚Büchelchen‘⁹² arrangiert, präsentieren sich also auch Hoffmanns Erzählungen als Sammlung der ‚Blättlein aus der Brieftasche‘ eines unter Zeitdruck geratenen fiktiven Schriftstellers, der sein geistiges Produkt, ebenfalls mit Reflexion des Publikationsmediums, im *Berlinischen Taschenkalender* veröffentlicht. So wie Julius im Kapitel *Die Lebrjahre der Männlichkeit* vom Verfasser der ‚zerstreuten Blätter‘ zum Protagonisten einer durch einen personalen

⁸⁹ Genette, *Palimpseste* [Anm. 5], S. 18. (H.i.O.)

⁹⁰ Schlegel, *Lucinde* [Anm. 10], S. 214f.

⁹¹ Weiterführend zur Frage des Verhältnisses von Autor und Herausgeber in der Literatur um 1800 vgl. Uwe Wirth: Die Frage nach dem Autor als Frage nach dem Herausgeber, in: ders.: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*, München 2008, S. 19–47; Uwe Wirth: Der Autor als Herausgeber und Schreiber. Perspektiven auf die Paratexte von Brentanos *Godwi*, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts* (2006), S. 245–277.

⁹² Schlegel, *Lucinde* [Anm. 10], S. 29. (Hervorhebung S.J.)

Stefanie Junges: Von ‚zerstreuten Blättern‘ und ‚Blättlein aus der Brieftasche‘

Erzähler vermittelten Geschichte wird, tritt auch der fiktive Autor der *Irrungen*, Hff., in den *Geheimnissen* metaleptisch in seine auktoriale Erzählung ein und wird zur tragenden Figur des eigenen Textes.

Fragmentarismus, Paradoxien, Zirkularität, Ironie und Metareflexion sind essenzielle Gemeinsamkeiten zwischen Hoffmanns *Irrungen* und *Geheimnissen* und Schlegels *Lucinde* und beeinflussen maßgeblich das Textverständnis. Die Frage nach Autor- und Herausgeberschaft wird in beiden Texten *performativ* verhandelt, indem die Metareflexion von Schaffens- und Publikationskontext angeregt und der Leser auf seiner Sinnsuche durch den ‚fragmentarischen Irrgarten‘ regelrecht zur ‚Umordnung der Unordnung‘ der ‚zerstreuten Blättlein‘ provoziert wird. All dies geschieht jedoch immer unter dem Deckmantel einer Abenteuer- bzw. Liebeshandlung und kommt erst durch die interaktive Reorganisation der Texte zum Vorschein.

Aufgrund dieser, aber auch diverser anderer Überschneidungen und Anspielungen lassen sich die Korrelationen von Hoffmanns Erzählungen zu Schlegels *Lucinde* nicht als zufällige Reminiszenzen deuten, die aufgrund epochaler Gemeinsamkeiten zustande kommen,⁹³ sondern müssen als bewusste Adaption und Transformation der Textstrategie, also im Sinne eines hypertextuellen Verhältnisses nach Genette betrachtet werden. Allein schon die begriffliche Nähe der ‚Blättlein aus der Brieftasche‘ bei Hoffmann zu Julius’ ‚zerstreuten Blättern‘ lässt sich nicht einfach als zufällige Parallele deuten. Hoffmanns Fortsetzungserzählung transformiert die *Lucinde*, indem elementare Strukturmerkmale sowie das grundlegende Verhältnis von Künstler- und Liebesthematik spielerisch aufgegriffen und parodiert werden. Entgegen der Genette’schen Hypertextualität lässt sich Hoffmanns Transformation jedoch nicht eindeutig der Parodie, Persiflage oder Travestie zuordnen, da sie sich, wie Hartmut Steinecke treffend anmerkt, stets „zwischen Huldigung und Ironie“⁹⁴ bewegt.

⁹³ Zumal die Forschung darüber streitet, ob Hoffmann überhaupt als romantischer Autor betrachtet werden kann. Vgl. Hartmut Steinecke: Ein Brief über Glossen, Töne, Liebe und Intertextualität bei E.T.A. Hoffmann, in: Joachim Veit und Frank Ziegler (Hg.): *Weber-Studien* 3, Mainz u. a. 1996, S. 1–14, hier S. 6. Vgl. auch weiterführend Johannes Harnischfeger: *Die Hieroglyphen der inneren Welt. Romantikkritik bei E.T.A. Hoffmann*, Opladen 1988, S. 120–125; Manfred Engel: E.T.A. Hoffmann und die Poetik der Frühromantik – am Beispiel von *Der goldne Topf*, in: Bernd Auerochs und Dirk von Petersdorff (Hg.): *Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert*, Paderborn 2009, S. 43–56, hier S. 43f.; Renate Lachmann: E.T.A. Hoffmanns Phantastikbegriff, in: Gerhard Neumann (Hg.): *„Hoffmanneske Geschichte“. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Würzburg 2005, S. 135–152, hier S. 135.

⁹⁴ Steinecke, Ein Brief über Glossen [Anm. 93], S. 6.