



Nora-Leonie Mai

# Romantische Subversionen

Schwarze Romantik bei E. T. A. Hoffmann  
und in Jules Barbiers »Les Contes d'Hoffmann«



rombach  
wissenschaft

| texturen

Nora-Leonie Mai

**Romantische Subversionen**  
Schwarze Romantik bei E. T. A. Hoffmann  
und in Jules Barbiers »Les Contes d'Hoffmann«

**ROMBACH WISSENSCHAFT • REIHE TEXTUREN**

herausgegeben von Claudia Liebrand  
und Thomas Wortmann

**Band 5**

Nora-Leonie Mai

# Romantische Subversionen

Schwarze Romantik bei E. T. A. Hoffmann  
und in Jules Barbiers »Les Contes d'Hoffmann«

Auf dem Umschlag:  
Bildkomposition der Autorin unter Verwendung eines Fotos von  
Jondolar Schnurr/Pixabay.

Die **Deutsche Nationalbibliothek** verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl.: Frankfurt a.M., Johann Wolfgang Goethe-Universität, Diss., 2022

ISBN 978-3-96821-910-3 (Print)

ISBN 978-3-96821-911-0 (ePDF)



Onlineversion  
Nomos eLibrary

D.30

1. Auflage 2022

© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2022. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

# Inhalt

1	E. T. A. Hoffmann – Romantiker und Schwarzromantiker	9
1.1	Das Hoffmann-Phänomen: Ein populäres Bild des 21. Jahrhunderts	9
1.1.1	Die Anfänge der »schwarzromantischen« Hoffmann-Rezeption: Frankreich, 19. Jahrhundert	23
1.1.2	»Les Contes d’Hoffmann«: Kulminationspunkt eines schwarzromantischen Klischees	29
1.2	Zum Stand der Forschung	37
1.2.1	Schwarze Romantik	37
1.2.2	Exkurs: Die Romantik und die Moderne	49
1.2.3	Die Forschung zu E. T. A. Hoffmann	55
1.2.4	»Les Contes d’Hoffmann«	64
1.3	Fragestellung und Innovationspotenzial dieser Arbeit	73
1.4	Aufbau und Struktur der Untersuchung	80
2	Zur Begriffsbestimmung einer Schwarzen Romantik	107
2.1	Romantik oder Anti-Romantik: Zum Verständnis des Schwarzromantischen	107
2.2	Romantische Subjektivität und schwarzromantischer Nihilismus	120
2.2.1	Hoffmanns romantische Poesiegenese: Das Serapiontische Prinzip	132
2.2.2	Schwarze Serapiontik: Subversion des Serapiontischen Prinzips	140
2.3	Die romantische Ironie	151
2.3.1	Die Grotteske: Schwarzromantische Subversion der Ironie	158
2.3.2	Die hoffmaneske Inszenierung von Ironie und Grotteske	169
2.4	Zwischenfazit und Begriffsbestimmung für die folgende Arbeit	180
3	Die Schwarze Romantik aus der Feder E. T. A. Hoffmanns	187
3.1	»Don Juan« und das (schwarz-)romantische Erzählen	187
3.1.1	Die zerrissene Inszenierung	192

## Inhalt

3.1.2	Das Scheitern der serapiontischen Kunst	202
3.2	»Der Sandmann«: »Ein Nachtstück, aus dem niemand aufwachen kann«	209
3.2.1	Potenzielle Ironie und ihre groteske Subversion	217
3.2.2	»Wessen grauenvolle Stimme ist das?« – Die Serapion-Metapher	227
3.3	Eine Allegorie der Kunstgenese: »Rat Krespel«	234
3.3.1	Krespel – der schwarze Serapion	239
3.3.2	Schwarze Serapiontik im Motiv des Musizierens	247
3.4	Die Identitätsproblematik der »Abenteuer der Sylvester-Nacht«	254
3.4.1	Grenzgang zwischen Phantastik und Grotteske	261
3.4.2	Spikher – das annihilierete Subjekt	273
3.5	Fazit und Ausblick auf »Les Contes d’Hoffmann«	281
4	Schwarze Romantik im Libretto »Les Contes d’Hoffmann«	289
4.1	Erster Akt: Wer ist »Hoffmann«?	289
4.1.1	Hoffmann als Figur der Nicht-Identität	293
4.1.2	Das »symptoetisierende« und das »resonanzlose« Dichten	303
4.2	Zweiter Akt: Auftakt zur Meta-Erzählung	311
4.2.1	Die Identität des Dichters und die Muse: Einheit und Ich-Spaltung	314
4.2.2	Grundlage von Ironie und Grotteske	321
4.3	Dritter Akt: Symmetrieachse und schwarzer serapiontischer Wendepunkt	329
4.3.1	Die Seele der Geige und der Dämon als Allegorie der Schwarzen Serapiontik	333
4.3.2	Grotteske Verdichtung des Geschehens	341
4.4	Vierter Akt: Von der Phantastik zum destruktiven Nihilismus	349
4.4.1	Klimax der schwarzromantischen Identitätszerstörung	353
4.4.2	Mord am Doppelgänger: Ein nihilistisches Ende	361
4.5	Fünfter Akt: Poète, renais! – Und was verbleibt?	369
4.5.1	Die Geburt des schwarzromantischen Prototyps	372
4.5.2	Die Muse und ihre Apotheose: Keine Romantik, sondern Schwarze Romantik	381
4.6	Zusammenfassung	386

## Inhalt

5	Resümee	393
5.1	Die Schwarze Romantik als Form der Romantik	393
5.2	Die Schwarze Romantik E. T. A. Hoffmanns	398
5.3	»Les Contes d’Hoffmann«: Schwarzromantische Inspiration und Neuschöpfung	402
5.4	Ausblick	409
6	Literaturverzeichnis	413



# 1 E. T. A. Hoffmann – Romantiker und Schwarzromantiker

## 1.1 Das Hoffmann-Phänomen: Ein populäres Bild des 21. Jahrhunderts

E. T. A. Hoffmann galt lange als Verfasser phantastischer, aber mehr oder minder trivialer Schauergeschichten, er war als »Gespenster-Hoffmann« abgestempelt, bestenfalls als Begründer einer »Schwarzen Romantik« literaturgeschichtlich irgendwie unumgänglich.<sup>1</sup>

So resümiert im Jahr 2010 Gerhard Kaiser die Rezeption des Dichters Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822). Er nennt dabei ein Stichwort, dessen weites Bedeutungsspektrum von der Literaturwissenschaft lange Zeit in die Ecke des Trivialen, mitunter Schmuddeligen<sup>2</sup> geschoben wurde: Die sogenannte Schwarze Romantik ist ein bisher nicht eindeutig zu erfassendes ästhetisches oder auch kulturgeschichtliches Phänomen, das auf literarischem Gebiet zumeist in den Grenzbereich von *Gothic Novel*, Phantastik und Trivilliteratur eingeordnet wird, wobei vor allem in der zeitgenössischen Konnotation des Begriffs die Grenze zum Kitsch leicht überschritten wird.<sup>3</sup> Häufig wird das Schwarzromantische mit den Attributen des Hässlichen, des Bösen und Destruktiven in Verbindung gebracht,<sup>4</sup> also mit dem, was in metaphorischer Umschreibung gern »Nachtseite«<sup>5</sup> des menschlichen Wesens genannt wird.

Diese Perspektive ermöglicht einen breiten Interpretationsspielraum, der im aktuellen Kunst- und Kulturbetrieb und auch in der Popkultur des beginnenden 21. Jahrhunderts weiterverfolgt wird. Die Schwarze Ro-

---

1 Kaiser: *Literarische Romantik*, S. 98.

2 »Seit den Ursprüngen im ausgehenden 18. Jahrhundert vergingen über 150 Jahre, bevor die Literaturforschung überhaupt begann, sich mit diesem über lange Zeit als Trivilliteratur abgewerteten Genre ernsthaft zu beschäftigen.« (Vieregge: *Nachtseiten*, S. 33).

3 Dies trifft übrigens ebenso für den zeitgenössischen Gebrauch des Begriffs »Romantik« zu, wie Simone Stölzel kritisch ausführt – vgl. Stölzel: *Nachtmeerfahrten*, S. 11f.

4 Vgl. Klein: *Schwarze Romantik*, S. 16.

5 So schreibt neben Vieregge beispielsweise Stölzel von den »romantischen Nachtseiten« (Stölzel: *Nachtmeerfahrten*, S. 33). Den gewählten Titel ihres Werks *Nachtmeerfahrten* erklärt sie mit Bezug auf den Psychoanalytiker Carl Gustav Jung, der den symbolischen Begriff nutzte, »um die Reise eines Menschen ins Unbewusste zu beschreiben [...]« (Ebd., S. 8). Vgl. auch Kremer: *Prosa der Romantik*, S. 1. Vermutlich geht der Begriff zurück auf die 1808 erschienene Schrift *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* des Arztes Gotthilf Heinrich Schubert, die großen Einfluss auf das Schaffen Hoffmanns hatte. Vgl. hierzu Kremer: *Bekannt und Zeitgenossen*, S. 32; weiterhin Stölzel: *Nachtmeerfahrten*, S. 32.

romantik erscheint hier nicht allein als ein literarisches Genre, sondern als eine interdisziplinäre Angelegenheit: So eröffnete das Frankfurter Städel Museum im September 2012 unter dem Titel *Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst* eine Sonderausstellung zum Thema, in der Gemälde, Grafiken und Filmausschnitte aus dem Entstehungszeitraum vom späten 18. bis ins 20. Jahrhundert gezeigt wurden. »Die Arbeiten erzählen eindringlich von Einsamkeit und Melancholie, von Leidenschaft und Tod, von der Faszination des Grauens und dem Irrationalen der Träume«<sup>6</sup> – so informiert die Website des Museums über die Ausstellung, die sich mit Werken von stilistisch und programmatisch sehr divergenten Künstlern wie Caspar David Friedrich (1774–1840), Alfred Kubin (1877–1959) und Salvador Dalí (1904–1989) beschäftigte. Die Schau, die sich auf vielfältigen Ausdrucksgebieten unter anderem der Romantik, des Expressionismus und des Surrealismus bewegte, ließ das Verständnis von einer homogenen Strömung, einer einheitlichen Ästhetik oder gar einer Epoche »Schwarzer Romantik« gar nicht erst aufkommen.

Es scheint im zeitgenössischen Kulturbetrieb unumgänglich, dass im Zusammenhang mit dem Stichwort Schwarze Romantik auch E. T. A. Hoffmann seinen Platz findet: Ausgestellt wurde das 1826 entstandene Gemälde *Pater Medardus* von Carl Blechen (1798–1840), das eine Szene aus Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels* (1815/16) bildlich darstellt.<sup>7</sup> Der Verfasser des Romans wiederum erscheint im Weblog des Frankfurter Städel Museums als schwarzromantisches Paradigma:

E. T. A. Hoffmann war ein Schwarzromantiker, wie er im Buche steht. Sein Leben ordnete er ganz dem romantischen Selbstverwirklichungsstreben unter – nachts jedenfalls. Er dichtete, zeichnete, komponierte, karikierte, er zechte, hielt Séancen mit Mondsüchtigen ab und gab sich erotischen Eskapaden hin. Tagsüber sprach der preußische Gerichtsrat gewissenhaft Recht, in den Nachtstunden ersann er Geschichten, die ihm den Spitznamen »Gespenster-Hoffmann« einbrachten. Kurzum, seinen Zeitgenossen war das kleine buckelige Männlein nicht geheuer. Doch Hoffmanns Erzählungen von Untoten, Wahnsinnigen und sprechenden Tieren fanden reißenden Absatz. Schauerromane hatten Hochkonjunktur, die »Leserevolution« war ausgebrochen.<sup>8</sup>

Diese kulturjournalistische Darstellung des »Schwarzromantikers« scheint in genau jenes Klischee zu passen, welches Gerhard Kaiser in der eingangs

---

6 Städel Museum: *Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst*.

7 Vgl. hierzu Hurst: *Wo Worte vernichten und Blicke töten*. Zu Blechens nachromantischem Wirken auch hinsichtlich literarischer Bezüge vgl. Herding: *Carl Blechen*.

8 Hurst: *Wo Worte vernichten und Blicke töten*.

zitierten Passage kritisch anspricht. Auch die Ausstellung mit dem Titel *Phantastische Geschichten – Schwarze Romantik in Deutschland und Frankreich*, die vom 13. Mai bis 15. Juli 2012 am Düsseldorfer Heinrich-Heine-Institut gezeigt wurde, bedient sich des schwarzromantischen Hoffmann-Bildes – im Begleitheft zur Ausstellung nennt Bernd Kortländer die Motive Wahnsinn, Drogen, Vampirismus, Rausch und Verbrechen, die E. T. A. Hoffmanns Werk im poetisch-stofflichen Bereich maßgeblich prägten.<sup>9</sup>

Dies ist eine populäre Darstellungsweise, die sich hartnäckig hält: Bereits der 2001 erschienene Roman *Hoffmann oder Die vielfältige Liebe* von Peter Härtling widmet sich dem facettenreichen Doppelleben des preußischen Regierungsrats, der gleichzeitig als Musiklehrer und Dichter stets an der Schwelle zum Wahnsinn steht.<sup>10</sup> Gehen wir noch einen Schritt in Richtung Popkultur, finden sich weitere Beispiele für die zwanglose Rezeption und Darstellung E. T. A. Hoffmanns als »Schwarzromantiker«. Ebenfalls bereits zu Anfang unseres Jahrhunderts steht der Name des Dichters ganz selbstverständlich als Stichwort im *Gothic- und Dark Wave-Lexikon* von Peter Matzke und Tobias Seeliger, einem Werk, das sich in recht großzügig gestecktem Rahmen mit verschiedenen (pop-)kulturellen Phänomenen befasst, die sich gegen Ende des 20. Jahrhunderts einer düster konnotierten Ästhetik bis hin zur Morbidität zuwandten. Auf die Einzelheiten des Werks soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden, es sei aber kurz umrissen, dass die Autoren hier verschiedene häufig von Mystik, (dunkler) Magie und Horror-Ästhetik geprägte Strömungen aus Musik, Literatur, Film und Kulturevent darzustellen versuchen, welche allumfassend als *Gothic-* oder »Schwarze« Szene begriffen werden sollen. Hier reiht sich auch E. T. A. Hoffmann ein:

E. T. A. Hoffmann führte zeitlebens eine Art Dopelexistenz zwischen Kunst und Beruf, Fantasie und Realität. Diese Spannung sollte Antriebsmoment wie auch Leitthema seiner Kunst werden; in den Berliner Jahren widmete sich E. T. A. Hoffmann in vielen seiner fantastisch-düsteren Geschichten der Nachtseite der menschlichen Natur und wurde von seinen Zeitgenossen auch der »Gespenster-Hoffmann« genannt.<sup>11</sup>

2015 wurde die *Steampunk-Oper Klein Zaches, genannt Zinnober* uraufgeführt, ein Werk der Berliner Musikgruppe *Coppelius* nach der gleichnamigen Erzählung E. T. A. Hoffmanns von 1819. Der Begriff des »*Steam-*

---

9 Vgl. Kortländer: *Phantastische Geschichten*, S. 9.

10 Vgl. Härtling: *Hoffmann oder Die vielfältige Liebe*.

11 Matzke und Seeliger: *Das Gothic- und Dark Wave-Lexikon*, S. 275.

*punk*« meint eine bestimmte Ästhetik, die Ende des 20. Jahrhunderts in Literatur, Musik, Kunst und sozialen Subkulturen populär wurde: Der *Steampunk* (engl. »steam« = »Dampf«) verschmilzt futuristische, der *Science Fiction* verwandte Inhalte mit der Technik der Industrialisierung und des Viktorianischen Zeitalters; typische Motive sind humanoide Maschinen beziehungsweise die Verbindung von Mensch und Maschine.<sup>12</sup> Die Übergänge zur von Mystik und Magie geprägten Ästhetik des *Gothic*<sup>13</sup> gestalten sich oftmals fließend, und das von phantastischen Elementen durchzogene Werk E. T. A. Hoffmanns, das in der aktuellen populären Rezeption vor allem für die Erzählung *Der Sandmann* (1815) mit der humanoiden Maschinenfrau Olimpia bekannt ist,<sup>14</sup> scheint sich für die Umsetzung in einem solchen Rahmen regelrecht anzubieten. In der Oper *Klein Zaches, genannt Zinnober* wird beispielsweise eine riesige Dampfmaschine mit einem organischen Herzen verbunden, welches sich die Figur des Dichters selbst entnimmt. Die Musiker von *Coppelius*, die sich unter teils aus Hoffmanns Werk entlehnten Pseudonymen als Freunde und Zeitgenossen des Dichters inszenieren,<sup>15</sup> führten das Bühnenstück gemeinsam mit der Neuen Philharmonie Westfalen unter der musikalischen Leitung von Thomas Rimes und der Regie von Sebastian Schwab bis Ende 2018 mehrfach im Gelsenkirchener Musiktheater im Revier auf. Der Hauptdarsteller Rüdiger Frank (†2019) verband hierbei die Doppelrolle des Klein Zaches mit der Rolle seines Schöpfers E. T. A. Hoffmann: Der Dichter und seine Phantasiestalt werden eins.<sup>16</sup>

In Anbetracht dieser Beispiele stellt sich die Frage, ob es sich bei dem Begriff des Schwarzmantischen um ein überdeterminiertes Klischee handelt, unter dem im modernen Gebrauch nicht nur verschiedene literarische und mediale Genres wie *Gothic Novel*, Horror oder Phantastik subsumiert werden, sondern auch bildende und darstellende Kunst so-

---

12 Vgl. Ashurst und Powell: *Under Their Own Steam*.

13 Vgl. zur grundlegenden Einhegung dieses umstrittenen Begriffs etwa das bereits genannte Werk von Matzke und Seeliger: *Das Gothic- und Dark Wave-Lexikon*; weiterhin Edwards und Monnet: *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture: Pop Goth*.

14 So findet Hoffmanns *Sandmann* auch Eingang in den Aufsatz von Ashurst und Powell zum Thema *Steampunk* und *Gothic*, vgl. Ashurst und Powell: *Under Their Own Steam*, S. 155. Ebenso nennen Matzke und Seeliger den *Sandmann* als Beispiel für ihre *Gothic*-Thematik – vgl. Matzke und Seeliger: *Das Gothic- und Dark Wave-Lexikon*, S. 275.

15 Vgl. *Coppelius: Die Kapelle/Historie*.

16 Ein Mitschnitt wurde im Dezember 2020 von *Coppelius* in Eigenproduktion auf BluRay veröffentlicht.

wie popkulturelle Phänomene der vergangenen Jahrhundertwende, die zu charakterisieren ebenso Aufgabe der Kultur- wie auch der Sozialwissenschaften ist.<sup>17</sup> Eine generelle Zuordnung der hier entstandenen und noch entstehenden kulturellen und künstlerischen Produkte zum Trivialen kann der Sache nicht gerecht werden, und die Kategorisierung Hoffmanns als Schwarzromantiker darf ihrerseits nicht dem vorschnellen Urteil ausgesetzt werden, allein ein popkulturelles Phänomen zu sein. Was bereits im obenstehenden Zitat von Simona Hurst, aber auch in den weiteren genannten Beispielen auffällt, ist die Darstellung der Dichter*persönlichkeit* als »nachtseitige«, am Rande des Wahnsinns stehende oder auf geheimnisvolle Weise mit den eigenen Phantasien verwobene Figur – E. T. A. Hoffmann erscheint nicht allein als Schöpfer schwarzromantischer Dichtung, sondern selbst als den Nachtseiten des Lebens zugewandter »Schwarzromantiker«.

Diese Idee ist zeitlich weit zurückzuerfolgen, und zwar bis in die Lebenszeit Hoffmanns. So sind etwa die regelmäßigen abendlichen Trinkgelage, denen er sich nachweislich hingab,<sup>18</sup> und seine tatsächliche oder vielleicht auch vor seinen Freunden nur theatralisch vorgetäuschte Geisterseherei in Zeugnissen von Zeitgenossen belegt.<sup>19</sup> Dass der Dichter nun nicht nur als Schöpfer skurriler, phantastischer, in welcher Weise auch immer als schwarzromantisch zu kategorisierender Figuren gilt, sondern selbst als solche dargestellt wird – als unheimliches »buckelige[s] Männ-

---

17 Vgl. hierzu Vieregge: *Nachtseiten*, S. 11–28. Vgl. zur popkulturellen »Schwarzen Szene« der vergangenen Jahrhundertwende Grünewald und Leyda: *Der real existierende Vampir-Horror*; zu den geistes- und kulturgeschichtlichen Vorbildern des 19. Jahrhunderts vgl. Bloom: *The Palgrave Handbook of Steam Age Gothic*. Die Bezüge zwischen beiden herstellt hat Keller: *Mein Geist entflieht in Welten, die nicht sterben*.

18 Hoffmanns Alkoholkonsum wurde zeitweise sogar als Todesursache vermutet, eine Spekulation, welche die Hoffmann-Forschung auszuräumen sucht (vgl. Schiffter: *E. T. A. Hoffmanns finale Krankheit*). Vgl. zum Thema ausführlich Dutchman-Smith: *E. T. A. Hoffmann and alcohol*.

19 1839 schrieb sein Freund und Verleger Carl Friedrich Kunz über Hoffmann: »Nicht nur wenn er schrieb, sondern mitten im unschuldigsten Gespräch am Abendtisch, beim Glase Wein oder Punsch, sah er nicht selten Gespenster [...]. Wurde er nun von mir oder einem andern Anwesenden ausgelacht, [...] so versicherte er mit der ernstesten Miene [...]: daß man nur glauben solle, wie das gar kein Spaß gewesen sey, indem er die beschriebenen Gestalten mit leibhaftigen Augen gesehen [...]«. (Der Brief ist enthalten in Schnapp: *Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten*, S. 237). Vgl. zum »Gespensterhoffmann der Berliner Klatschlegende« auch Bergengruen: *E. T. A. Hoffmann*, so bezeichnet auf S. 55; zur Bamberger Zeit vgl. weiterhin Hesse und Petzel: *E. T. A. Hoffmann. Ein Lebensbild in Anekdoten*, S. 60.

lein«<sup>20</sup> – weckt den Verdacht, Hurst habe hier eine literarische Figur aus Hoffmanns Werk vor Augen und nicht deren Schöpfer.<sup>21</sup>

Die Hoffmann-Forschung zeigt sich indes von dem kulturjournalistischen und popkulturellen schwarzromantischen Hoffmann-Phänomen unbeeindruckt. Wohl trifft man auf die charakteristische Engführung von Schöpfer und Werk durchaus auch in der Wissenschaft,<sup>22</sup> und es ist aus editionswissenschaftlicher Sicht sicher legitim, persönliche Dokumente eines Autors wie Briefe und Tagebücher, deren Erhalt und Publikation oftmals nicht vom Autor selbst intendiert wurden, als poetische (Kunst-)Produkte anzusehen und hieraus auf Bezüge zwischen lebensgeschichtlichen Umständen des Verfassers und seinem literarischen Werk zu schließen. Jedoch erscheinen, wie Hartmut Steinecke kritisiert, gerade im Falle Hoffmanns dessen persönliche Schriften und Korrespondenzen »als Steinbruch, aus dem man sich nach Belieben bedienen kann«<sup>23</sup>, um Interpretationen des poetischen Werks zu belegen. Hoffmanns an diversen Stellen persönlich dokumentierte psychische Indisposition ist es vor allem, die mit scheinbar ähnlich strukturierten Protagonisten seiner Prosa parallelisiert wird.<sup>24</sup>

Bemerkenswert ist allerdings, dass sich die Hoffmann-Forschung allem populären Trubel zum Trotz bisher nur marginal namentlich mit dem Aspekt des Schwarzromantischen in Hoffmanns Werk beschäftigt hat und indes versucht, mit dem Titel »Gespenster-Hoffmann«, den sich der

20 Hurst: *Wo Worte vernichten und Blicke töten*.

21 Auch Ricarda Huch charakterisierte Hoffmanns Poesie auf dem Umweg über seine persönliche Erscheinung als drolliger kleiner Mann von scharfem Verstand und unberechenbarem Temperament (vgl. Huch: *Die Romantik*, S. 528–547). Ihre Analogie zu Hoffmanns Dichtung, die ebenso wie sein »Wesen [...] auf einem in ihm selbst begründeten Mißverhältnis, auf der Disharmonie [beruhte]« (ebd., S. 528), bezieht sich auch auf eine gewisse Disharmonie der Innerlichkeit, die sie dem romantischen Künstler allgemein in seiner »Zerrissenheit des modernen Menschen« (ebd., S. 116) zuschreibt.

22 Als Beispiel ist hier die Arbeit von Hunter-Lougheed zu nennen, die anhand von Hoffmanns Biographie seine Autorschaft der *Nachtwachen* zu belegen sucht (Hunter-Lougheed: *Ein Frühwerk E. T. A. Hoffmanns?*).

23 Steinecke: *Die Kunst der Fantasie*, S. 18. Vgl. auch die Kritik bei Steinecke: *Hoffmanns Leben*, v.a. S. 16.

24 Auhuber, der sich intensiv mit der Thematisierung der zeitgenössischen Medizin und Psychiatrie in Hoffmanns Werk auseinandergesetzt hat, gesteht die Möglichkeit solcher Verbindung von Biografie und Werk durchaus ein, kritisiert jedoch den spekulativen Charakter, in den die Forschung hier leicht abdriftet (vgl. Auhuber: *In einem fernen dunklen Spiegel*, S. 1f.). Die Brücke zwischen zeitgenössischer Psychiatrie, der Thematisierung psychischer Krankheiten und Biographie schlägt auch Peters: *Morbide Theorien*, vgl. v.a. S. 8. Weiterhin zum Thema vgl. Gaal: *Kaleidoskop des Wahnsinns*, S. 21–26.

Dichter mit der Veröffentlichung der *Nachtstücke* (1816–1817) verdiente, aufzuräumen oder dessen pejorative Verwendung zumindest literaturgeschichtlich einzuhegen.<sup>25</sup> Mit dieser »nachtseitigen« Publikation frappte der als Herausgeber der zuvor erschienenen *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1814–1815) bekannte Hoffmann die Rezensenten eher negativ, sofern ihr denn überhaupt Beachtung zuteil wurde. Die düster schattierten Erzählungen wurden in der zeitgenössischen Rezeption teilweise zur Kategorie des Trivialen gerechnet und in die von der Literaturkritik »wenig geschätzten Traditionen des ›gotischen‹, auf Spannungseffekte gerichteten, trivialen Schreibens gestellt«<sup>26</sup>, während die zuvor erschienenen *Fantasiestücke in Callot's Manier*, die auf unerwartet großen Anklang beim Lesepublikum getroffen waren und Hoffmann zum Favoriten einer vornehmlich weiblichen Leserschaft befördert hatten, auch von den Rezensenten positiv beurteilt wurden.<sup>27</sup>

Nun sind die Zeiten der literaturwissenschaftlichen Geringschätzung von Hoffmanns »nachtseitigen« Werken lange vorbei. Spätestens seit Friedhelm Auhubers Studie *In einem fernen dunklen Spiegel* von 1986 erfährt der Dichter postum Anerkennung als Verfasser tief psychologischer Poesie, fundiert auf ausgezeichneten Kenntnissen der zeitgenössischen Medizin und Psychiatrie. Mit der Aufgabe, den Verfasser der *Elixire des Teufels* und der *Nachtstücke* aber ausgerechnet mit dem Begriff der Schwarzen Romantik in Verbindung zu bringen, was die hier gegebenenfalls vorzufindenden schwarzromantischen Aspekte vom Verdacht des Trivialen befreien könnte, scheint sich die Hoffmann-Forschung nach wie vor schwer zu tun.

Generell mag der oftmals anspruchslos wirkende oder auch dekadente Charakter der Unterhaltungsliteratur des späten 18. und 19. Jahrhunderts die Literaturwissenschaft viele Jahrzehnte davon abgehalten haben, sich

---

25 Vgl. Weitin: *Nachtstücke*, zur Begriffsverwendung vgl. S. 162; vgl. weiterhin Neubauer-Petzoldt: *Das Unheimliche/Gespenster*.

26 Steinecke: *Die Kunst der Fantasie*, S. 585f.

27 Vgl. ebd., S. 260, S. 585f. Vgl. auch Weitin: *Nachtstücke*, S. 161f. Ein Abdruck verschiedener originaler Quellen der Rezeption ist zu finden bei Olbrich: *E. T. A. Hoffmanns literaturkritische Rezeption 1814–1822. Abdruck der Quellen (Teil 3)* (zu den *Nachtstücken* vgl. S. 77–84). Einige Jahre nach Hoffmanns Tod schrieb Heinrich Heine in seiner *Romantischen Schule*: »In seiner Periode wurde er viel gelesen, aber nur von Menschen, deren Nerven zu stark oder zu schwach waren, als daß sie von gelinden Akkorden affiziert werden konnten. Die eigentlichen Geistreichen und die poetischen Naturen wollten nichts von ihm wissen.« (Heine: *Die Romantische Schule*, S. 130). Vgl. speziell zur zeitgenössischen Rezeption des *Sandmann* auch Lieb: *Der Sandmann*, v.a. S. 172–176.

überhaupt mit diesem Phänomen zu beschäftigen.<sup>28</sup> Aus der literarischen »Schmuddelecke«<sup>29</sup> heraus in das philologische Bewusstsein transportiert wurde die Schwarze Romantik in Deutschland erst 1968 mit der Übersetzung des bereits 1930 erschienenen Werkes *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* von Mario Praz; der deutsche Titel lautet: *Liebe, Tod und Teufel: Die schwarze Romantik*. Ob das Image des Nachtseitigen, welches zuvor schon der steten Gefahr der Trivialisierung ausgesetzt war, dadurch philologisch aufgewertet wurde, sei dahingestellt: Aus dem »literarischen »Giftschrank«<sup>30</sup> sei die schwarzromantische Materie von Praz nicht befreit worden, kritisiert Simone Stölzel in ihrer 2013 erschienenen Studie *Nachtmeerfahrten*. Praz fokussiere lediglich »das Nächtliche oder abgründig Erotische als Hauptmerkmal«<sup>31</sup> der Schwarzen Romantik, reihe dabei Trivilliteratur wie etwa die Schriften des Marquis de Sade unkritisch in einen recht willkürlich zusammengestellt scheinenden Literaturkanon mit ein.<sup>32</sup> Trotz allem bleibt anzuerkennen, dass die erfolgreiche Etablierung des Begriffs der Schwarzen Romantik in der Wissenschaft auf die deutsche Titelübertragung eben dieses Werks zurückzuführen ist; die Sichtung der jüngeren wissenschaftlichen Literatur zum Thema offenbart eine beachtliche Häufung an Referenzen auf die Studie.<sup>33</sup> Auch die Tatsache, dass Praz das Thema epochen- und gattungsübergreifend behandelt, hat ihre Spuren in der Rezeption hinterlassen, so Praz konstatiert: »Nicht der Inhalt entscheidet, ob ein Werk als romantisch gelten kann oder nicht, sondern der Geist.«<sup>34</sup>

Während nun der Terminus »Schwarze Romantik« mit der letzten Jahrhundertwende immer häufiger in philologischen Studien zu finden ist, hat ein beachtlicher Anteil dieser Untersuchungen eben nicht primär Hoffmann im Fokus. Vielmehr widmen sie sich häufig der Schwarzen Romantik als Phänomen innerhalb eines weiteren, größer gefassten Diskurses – etwa einer überkategorial verstandenen Ästhetik des »Hässlichen« oder »Bösen«, oder sie verorten das Schwarzromantische als Bestandteil

---

28 Vgl. Stölzel: *Nachtmeerfahrten*, S. 32f.

29 Ebd., S. 33.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 35.

32 Vgl. ebd., S. 33f.

33 Auf Praz beziehen sich, um nur einige zu nennen, beispielsweise Cersowsky: *Phantastische Literatur*; Klein: *Schwarze Romantik*; Vieregge: *Nachtseiten*; Alt: *Ästhetik des Bösen*; Neubauer-Petzoldt: *Das Unheimliche/Gespenster*.

34 Praz: *Liebe, Tod und Teufel*, S. 37.

innerhalb eines weiteren literarischen Genres, etwa der Phantastik oder der *Gothic Novel*.<sup>35</sup> Im Zuge dessen scheint Hoffmann dann wiederum, wie Kaiser so treffend bemerkt, »irgendwie unumgänglich«<sup>36</sup> und das Interesse der Forschung liegt in der Hauptsache auf den vorgenannten Werken – auf den *Elixieren des Teufels* und den *Nachtstücken*. Was die *Elixiere des Teufels* angeht, so erweist sich der Bezug zur englischen *Gothic Novel* als besonders ergiebig, ein Genre, das in seiner »Ursprungsform auf Gruseleffekte angelegt«<sup>37</sup> war und mit Horace Walpoles Roman *The Castle of Otranto. A Gothic Story* (1765) seinen Auftakt gab. Die begriffliche Verquickung von Schwarzer Romantik und *Gothic* ist zumindest im interdisziplinären Kulturbetrieb durchaus geläufig, wie etwa der 2012 im Kunstmagazin der ZEIT veröffentlichte Artikel *Himmel und Hölle* von Ulrich Clewing zur Ausstellung des Frankfurter Städel Museums zeigt. Ausgehend von dem in der Schau präsentierten Gemälde *Der Nachtmahr* (1791) des Schweizer Malers Johann Heinrich Füssli (1741–1825) schlägt Clewing die Brücke zu Walpole, der beim Anblick von Füsslis Gemälde anerkennend ausgerufen haben soll: »Shocking!«, denn immerhin, so Clewing, »war Walpole vom Fach«<sup>38</sup> in Sachen Schwarzer Romantik.

Auch der Blick auf die Literaturwissenschaft zeigt, dass die Verbindung von Schwarzer Romantik und *Gothic Fiction* häufig gezogen wird.<sup>39</sup> Dabei lässt sich die teilweise synonyme Verwendung der beiden Begriffe terminologisch über die Literaturhistorie erklären: Der englische Begriff *romance*, der seit dem 16. Jahrhundert ursprünglich vor allem mittelalterliche Sagen und Mythen beschrieb, umfasste

---

35 Dem Hässlichen widmet sich Kleine: *Zur Ästhetik des Häßlichen*; das Böse untersucht Alt: *Ästhetik des Bösen*; das Schwarzromantische innerhalb der Phantastik behandelt Cersowsky: *Phantastische Literatur*.

36 Kaiser: *Literarische Romantik*, S. 98.

37 Stölzel: *Nachtmeerfahrten*, S. 26. Das *Oxford Dictionary of Literary Terms* erklärt die *Gothic Novel* als »[...] story of terror and suspense, usually set in a gloomy old castle or monastery (hence ›Gothic, a term applied to medieval architecture and thus associated in the 18th century with superstition).« (Baldick: *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, S. 154). Im Folgenden wird die feminine Form verwendet, gleichwohl im einen oder anderen Zitat aus der Forschungsliteratur auch das Maskulinum auftauchen kann.

38 Clewing: *Himmel und Hölle*, S. 50. Vgl. zur schauerromantischen Kontextualisierung des Gemäldes auch den Aufsatz von Friedrich: *Variationen eines Alptrahms*. Ein weiteres Werk von Füssli, *Die Damen von Hastings* (1798–1800), schmückt übrigens den Umschlag der französischen Ausgabe der *Nachtstücke* in der Übersetzung von Philippe Forget (Hoffmann: *Tableaux nocturnes I*).

39 Neben Praz beispielsweise Klein: *Schwarze Romantik*; Vieregge: *Nachtseiten*.

späterhin auch das Feld der *Gothic Novel*.<sup>40</sup> Bereits seit Mitte des 17. Jahrhunderts wanderte das Adjektiv »romantisch« in den deutschen Sprachgebrauch über, allerdings löste sich hier die Verbindung zwischen dem später epochal geprägten Begriff der deutschen Romantik und dem Romanhaften<sup>41</sup> – dies gilt umso mehr für die Verwandtschaft zwischen der Romantik und dem »Gothic«. Im anglophonen Raum besteht die Verbindung nach wie vor, und zwar augenfälligerweise vor allem hinsichtlich der düster konnotierten Seite der Romantik. So bezieht Patrick Bridgwater den Begriff »Gothic« direkt auf das vermeintliche deutschsprachige Äquivalent »Schwarze Romantik«:

Gothic, a term more than ever subject to slippage, has many meanings and many connotations. A dark or shadow Romanticism, the night-side of Romanticism (hence *schwarze Romantik* in German, *le genre noir* in French), literary Gothic started as a cluster of motifs, mostly borrowed from fairytales [...].<sup>42</sup>

Es ist unbestritten, dass die Motivik und Ästhetik der englischen *Gothic Novel*, zu deren bekanntesten Vertreterinnen und Vertretern Horace Walpole, Ann Radcliffe, Matthew Gregory Lewis und Charles Robert Maturin gehörten und die ihre poetische Blütezeit um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert erlebte, einen nicht unwesentlichen Einfluss auf E. T. A. Hoffmanns Schaffen ausübte. Die Sammlung der *Nachtstücke* und vor allem *Die Elixiere des Teufels* sind hier zu nennen.<sup>43</sup> Für Letztgenannten

---

40 Vgl. Baldick: *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, S. 313f.

41 Vgl. hierzu ausführlich Stierle: *Zwischen Romanus und Romantik*. Zur Etymologie vgl. Kremer und Kilcher: *Romantik*, S. 40–43; Faber: *Kritik der Romantik*.

42 Bridgwater: *The German Gothic Novel in Anglo-German Perspective*, S. 21. Vgl. weiterhin Baumann: *Romantic Gothicism in England*.

43 Zu den *Elixieren des Teufels* vgl. Nehring: *Gothic Novel und Schauerroman*; weiterhin Alt: *Ästhetik des Bösen*, S. 116–133; Vieregge: *Nachtseiten*, S. 97–101. Letzterer schreibt in Bezug auf *Das Majorat*: »Der Autor scheint sich von der Einbindung rekurrenter atmosphärischer Stilelemente, derer sich die Schwarze Romantik nur zu gern bedient, in seinen letzten Tagen auf eine leicht sarkastische Weise verabschieden zu wollen.« (Ebd., S. 79). Vgl. weiterhin Dickson: *Rezeption in Großbritannien*; Neubauer-Petzoldt: *Das Unheimliche/Gespenster*. Pikulik stellt fernerhin fest, dass neben Hoffmann auch Ludwig Tieck und Joseph von Eichendorff Ideen aus dem Feld des »vorromantische[n] Schauerroman[s]« bezogen (Pikulik: *Frühromantik*, S. 211).

diente Lewis' *The Monk: A Romance* (1796) als literarische Vorlage,<sup>44</sup> ein Werk, das übrigens in Hoffmanns Roman namentlich erwähnt wird.<sup>45</sup>

Erstaunlicherweise kommt die Rhetorik der Literaturwissenschaft an jenen Stellen, an denen diese Zusammenhänge explizit ausgeleuchtet werden, zuweilen durchaus dem Tenor des kulturjournalistischen Enthusiasmus nahe: Gerhard Schulz postuliert in einer Studie mit dem programmatischen Titel *Satanskinder. E. T. A. Hoffmanns schwarze Romantik*, Hoffmann arbeite mit den »Ingredienzen des Schauerromans«<sup>46</sup>:

Gift und Mord regieren und schaffen mit Requisiten wie blutigen Messern [...] eine Atmosphäre so schwarz wie die Kutte der Mönche. Schwärze also ist hier vor allem das Unverständene, Unverstehbare und von der Vernunft offensichtlich nicht Beherrschbare.<sup>47</sup>

Auch Lothar Pikulik äußert sich innerhalb seines romantischen Fokus bei der Betrachtung der *Nachtstücke*, Hoffmann böte im *Majorat* »den gesamten Schauerapparat auf, den die deutsche Romantik von der englischen *Gothic Novel* ererbt«<sup>48</sup> habe. Dennoch kann Hoffmann keineswegs unhinterfragt als *Gothic Writer* gelten, da der deutschen romantischen Prosa des frühen 19. Jahrhunderts anders als den englischen Schauerromanen ein »metaphysische[r] Sinn«<sup>49</sup> unterstellt wird, der sich im poetischen Gehalt offenbart oder auch verborgen bleibt. Dies gilt, wie die eben zitierten Werke von Schulz und Pikulik denn auch darlegen, für Hoffmanns Werk im Speziellen.

---

44 Vgl. Kremer und Kilcher: *Romantik*, S. 142–145; Nehring: *Gothic Novel und Schauerroman*. 1822 schrieb Heinrich Heine: »In den *Elixieren des Teufels* liegt das Furchtbarste und Entsetzlichste, das der Geist erdenken kann. Wie schwach ist dagegen ›The monk‹ von Lewis, der dasselbe Thema behandelt. In Göttingen soll ein Student durch diesen Roman toll geworden sein. In den ›Nachtstücken‹ ist das Gräßlichste und Grausenvollste überboten.« (Heine: *Briefe aus Berlin*). Als Randnotiz sei hier angemerkt, dass ein 2003 veröffentlichter Aufsatz von William Crisman *The Monk* als Inspirationsquelle für die in dieser Arbeit genauer untersuchte Erzählung *Rat Krespel* analysiert (vgl. Crisman: *Romanticism Repays Gothicism*).

45 Vgl. Hoffmann: *Die Elixiere des Teufels*, S. 241f.

46 Schulz: *Satanskinder*, S. 161. Der Titel »Satanskinder« ist eine Entlehnung aus E. T. A. Hoffmanns 1814 im Rahmen der *Fantasiestücke* erschienener Erzählung *Der goldene Topf* (vgl. ebd., S. 153; vgl. auch Hoffmann: *Fantasiestücke*, S. 229). Es fällt auf, dass Schulz den Titel ausgerechnet an eine jener Erzählungen anlehnt, die in der Rezeption kaum als »schwarzromantisch« gelten.

47 Schulz: *Satanskinder*, S. 161.

48 Pikulik: *Signatur einer Zeitenwende*, S. 153.

49 Ders.: *Frühromantik*, S. 211.

Wolfgang Nehring schildert in seinem Aufsatz *Gothic Novel und Schauerroman*, dass Hoffmann mit den *Elixieren des Teufels* eine Weiterführung des Schauerromans unternahme und den Schrecken in das Innere des Menschen verlagere,<sup>50</sup> was die Thematik weg von der Tradition der *Gothic Novel* in Richtung weiterer literaturwissenschaftlicher Forschungsfelder rückt: Neben dem Feld der *Gothic Novel* ist die romantische Strömung in Deutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein weiterer Bezugsrahmen, innerhalb dessen die Literaturwissenschaft versucht, die Schwarze Romantik zu definieren oder zumindest einzugrenzen. Diesem Ansatz geht Simone Stölzel nach:

Kennzeichnend für die Texte der schwarzen Romantik [...] ist einerseits das romantische oder romantisierende (das heißt in Anlehnung an romantische Texte entwickelte) Element, das in einer bestimmten Haltung des Autors oder der Autorin zum Ausdruck kommt, und das nächtlich-abgründige [...]. Die romantische Haltung wird von Aufklärung und der damit einhergehenden, ungemein vergrößerten Bedeutung und Individualisierung des (künstlerischen) Subjekts bestimmt und zugleich von dem Wunsch, das Wunderbare und Naturmagische der Alten zu bewahren oder neu zu erwecken.<sup>51</sup>

Bei Beschäftigung mit der Schwarzen Romantik im Zusammenhang mit der deutschen Romantik zeigt sich allerdings schnell, dass auch Letztere schwer zu umfassen ist. Wie Nehring in einem 1997 gezogenen Vergleich der beiden Dichter E. T. A. Hoffmann und Joseph von Eichendorff konstatiert, wohnt der Romantik selbst ein duales Prinzip inne: »Das Dämonische ist die negative Form des Romantisch-Wunderbaren und mit diesem geheimnisvoll identisch.«<sup>52</sup> Ohne dass Nehring das Dämonische bei Hoffmann explizit als schwarzromantisch darstellt, wird doch deutlich, dass sich hier zwei verschiedene Formen der deutschen Romantik finden, die trotz ihrer Polarität einen gemeinsamen Nenner zu haben scheinen. Stölzel führt aus:

Der romantische Mensch erscheint elementar verunsichert: [...] In der schwarzen Romantik werden nicht zuletzt die Schattenseiten einer einseitig gewordenen Aufklärung offenbar [...]. Der Einzelne fühlt sich enturzelt und unbehaust, er irrt auf der Suche nach Sinn durch die Welt, den ihm diese jedoch hartnäckig verweigert. So spiegelt sich in der schwarzen Romantik jene *condition humaine*, die für die sogenannte Moderne und die nachfolgenden Epochen bestimmend sein sollte: eine gesteigerte Selbstverantwortung des Individuums,

---

50 Vgl. Nehring: *Gothic Novel und Schauerroman*.

51 Stölzel: *Nachtmeerfahrten*, S. 35.

52 Nehring: *Spätromantiker*, S. 25.

## 1.1 Das Hoffmann-Phänomen: Ein populäres Bild des 21. Jahrhunderts

einhergehend mit den faustischen »zwei Seelen in der Brust« – mit einer grundlegenden Skepsis, die man sich selbst, der Welt und dem Göttlichen gegenüber empfindet.<sup>53</sup>

Wir stehen nun nicht mehr allein vor dem Begriffsfeld der Schwarzen Romantik, sondern sehen uns hinsichtlich seiner Bestimmung den verschiedenen Strömungen von *Gothic Fiction*, Romantik und Moderne gegenüber – ein literarisches Kaleidoskop, mit dem auch die Hoffmann-Forschung umzugehen sucht. Während die populäre Darstellung Hoffmanns Werk wie vorgenannt gern als schwarzromantische Geisterseherei präsentiert, nennt Rüdiger Safranski Hoffmanns »Doppelexistenz[, die nicht auf die Romantik festgelegt« sei, diplomatisch »[e]ine kluge, eine lebbare Form der Romantik«<sup>54</sup>.

Die thematische Vielfalt in Hoffmanns Werk, die keineswegs nur Schauerromantisches wie Wahnsinn, Persönlichkeitsspaltung und Vampirismus umfasst,<sup>55</sup> sondern von sozialen Skizzen und Parodien über die Thematisierung von Kunst und Musik bis hin zu juristischen und medizinischen Problemstellungen reicht, zeigt sich eingebettet in eine beobachtende, modern reflektierende Erzählhaltung, deren Kulisse darüber hinaus nicht »die ländlichen Güter und Schlösser [sind], wo – der Tradition Boccaccios folgend – bis dahin im poetisch-geselligen Rahmen gegen die Gefahren der Zeiten [...] anezählt wurde«<sup>56</sup>, sondern die Großstadt.<sup>57</sup> Hier versteht die Forschung den gleichen Autor, der als Verfasser trivialer Spukgeschichten gilt, durchaus als der Romantik nahezu enteilt, moderne Figur, die als »unbestechlicher Beobachter der neuen sozialen Realität des beginnenden 19. Jahrhunderts«<sup>58</sup> als ein Gründervater der Phantastik wie auch des Realismus gilt:

---

53 Stölzel: *Nachtmeerfahrten*, S. 36f.

54 Safranski: *Romantik*, S. 12.

55 Auf die Motive des Wahnsinns und der Persönlichkeitsspaltung, die sich bei Hoffmann vor allem in literarisch verarbeiteten Doppelgängerkonstellationen zeigen, werden wir im Laufe dieser Arbeit mehrfach zu sprechen kommen. Das eher untergeordnete Motiv des Vampirismus findet sich im vierten Band der *Serapions-Brüder*, vgl. Hoffmann: *Die Serapions-Brüder*, S. 1115–1135.

56 Segebrecht: *Kommentar zu den »Serapions-Brüdern«*, S. 1204.

57 Vgl. ebd., S. 1203–1205. Segebrecht verweist in diesem Zusammenhang auf Thalmann: *Romantiker entdecken die Stadt*.

58 Neumann: *Romantische Aufklärung*, S. 192.

Die Geltung Hoffmanns im Feld eines phantastischen Romantismus ist nicht bestritten; nicht minder aber hat man sich allmählich gewöhnt, E. T. A. Hoffmann auch als Begründer eines *realistischen* Erzählens *avant la lettre* zu feiern [...].<sup>59</sup>

Auch Detlef Kremer, der Hoffmann einen »bizarren Romantiker[] in der an bizarren Figuren nicht gerade armen Romantik«<sup>60</sup> nennt, der ebenso voller Widersprüche stecke wie sein Werk, bezeichnet Hoffmanns Œuvre als »Inbegriff romantischer Erzählkunst« und als einen »europäischen Fall von früher Modernität«<sup>61</sup>.

Die hier zusammengetragenen Beispiele aus Rezeption und Forschung zeigen, wie widersprüchlich Hoffmanns facettenreiches Werk aufgenommen und gedeutet wurde und noch immer wird. Während die populäre und populärwissenschaftliche Rezeption Hoffmanns Werk und auch den Künstler selbst als schauerromantisch oder schwarzromantisch darstellt, widmet sich die Hoffmann-Forschung vor allem einem Dichter, der mit seiner Poesie thematisch wie formal an der Grenze zur Moderne steht und verwahrt sich vor allem gegen die popularisierende »Schwarzromantisierung« von Hoffmanns Persönlichkeit:

Hoffmanns Leben verlief zwar äußerlich eher unspektakulär. Aber seine »Liebesgeschichte« mit Julia, sein Doppelleben zwischen bürgerlichem Beruf und künstlerischer Existenz, mit Alkoholexzessen, Wahnsinnsanfällen, nächtlichen Alpträumen, dämonischen Schreckensbildern (Zuschreibungen, die man häufig aus den Werken in den Autor rückprojizierte) setzen schon früh die Fantasie von Biographen und Künstlern in Gang. Das Dichterbild von Jacques Offenbachs Oper *Les Contes d'Hoffmann* war von großer und bis heute andauernder Wirkung. [...] Der Blick auf sein künstlerisches Werk wird auf diesem Wege allerdings nicht selten durch die Annahme zu eindeutiger Beziehungen eher verstellt als erhellt.<sup>62</sup>

Die Schwarzromantisierung Hoffmanns, die Steinecke aus wissenschaftlicher Sicht missfallen muss, hat eine lange Tradition, die in der Rezeption des französischen Literatur- und Kulturbetriebs des 19. Jahrhunderts wurzelt. Insbesondere in den 1830er Jahren breitete sich eine auffällige Begeisterung für die französischen Hoffmann-Übersetzungen aus, und zahlreiche Literaten der Dekade ließen sich von der oftmals phantastischen Thematik der Erzählungen inspirieren. Es blieb nicht aus, dass im Zuge des-

---

59 Ebd., S. 192.

60 Kremer: *E. T. A. Hoffmann zur Einführung*, S. 8f.

61 Ebd., S. 38.

62 Steinecke: *Hoffmanns Leben*, S. 16f.

sen auch der Dichter selbst verstärkt in den Fokus rückte – und zwar in den Fokus der produktiven Rezeption, die bald begann, E. T. A. Hoffmann selbst als literarische Figur auftreten zu lassen. Den Kulminationspunkt erreichte die französische Hoffmann-Euphorie mit der von Steinecke erwähnten Oper *Les Contes d'Hoffmann* von Jacques Offenbach und Jules Barbier, die am 10. Februar 1881 uraufgeführt wurde und seither das populäre Hoffmann-Bild über die französischen Grenzen hinaus maßgeblich geprägt hat. Im folgenden Abschnitt sollen die Anfänge dieser Entwicklung, die wissenschaftlich hinreichend untersucht wurde, kurz dargestellt werden.

1.1.1 Die Anfänge der »schwarzromantischen« Hoffmann-Rezeption: Frankreich, 19. Jahrhundert

Der Prozess der Popularisierung E. T. A. Hoffmanns in Frankreich wurde in der Forschung bereits umfassend aufgearbeitet. Ältere Erkenntnisse finden sich bei Elizabeth Teichmann<sup>63</sup> oder Ingeborg Köhler<sup>64</sup>. Jüngere Studien liefern Ute Klein<sup>65</sup> oder Andrea Hübener<sup>66</sup>, daher sollen die wichtigsten Punkte im Folgenden möglichst kompakt zusammengefasst werden.

In Frankreich wurde die beginnende deutsche Romantik etwa zeitgleich mit der englischen *Gothic Novel* rezipiert: Während Charles Nodier die englische Schauerliteratur für sich entdeckte und diese in 1804 veröffentlichten Balladen nachahmte,<sup>67</sup> begann Germaine de Staël, Schriftstellerin und Inhaberin eines literarischen Salons, die mit August Wilhelm Schlegel aus dem Kreise der Jenaer Romantiker befreundet war, ihre Arbeit an dem Werk *De l'Allemagne*. In diesem Werk, das 1814 veröffentlicht wurde, zeichnete sie das Bild eines Deutschlands, dessen Literatur

---

63 Teichmann: *La fortune d'Hoffmann en France*.

64 Köhler: *Der Fall Latouche*.

65 Klein: *Die produktive Rezeption*.

66 Hübener: *Kreisler in Frankreich*.

67 Vgl. Klein: *Die produktive Rezeption*, S. 73–81, v.a. S. 80f. Wie Klein schildert, brach ab etwa 1820 ein regelrechter Vampir-Kult los, der mit Nodiers melodramatischer Bearbeitung von John Polidoris Novelle *The Vampyre* (1816) begann: Die Uraufführung des Stücks am 13. Juni 1820 löste »eine Flut von Vampirdramen und -vaudevilles aus, mit denen die Pariser Theater überschwemmt wurden« (ebd., S. 80).

anders als in Frankreich keinem stilistischen Ideal verpflichtet sei<sup>68</sup> und charakteristischerweise das Dunkle, Mystische, Übernatürliche und Gotische bevorzuge.<sup>69</sup> Diese parallele Entwicklung bereitete den Boden für eine Rezeption, in der sich die englischen *Gothic Writer* etwa ab dem zweiten, spätestens aber im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, in dem die *Gothic Novel* die Blütezeit ihrer Popularität in Frankreich erlebte,<sup>70</sup> das Feld mit dem inzwischen ins Französische übersetzten und zunehmend populär werdenden Werk E. T. A. Hoffmanns teilen mussten. Als sich Ende der 1820er Jahre eine wahrhafte Hoffmann-Euphorie ausbreitete, wurden Hoffmanns Erzählungen zum »literarische[n] Pflichtprogramm«<sup>71</sup>, was zu einer höchst speziellen Art der Hoffmann-Rezeption führte.

Wie verschiedentlich dargelegt wurde, hat zur Bekanntheit Hoffmanns im französischen Nachbarland maßgeblich Johann Ferdinand Koreff beigetragen. Koreff war Mitglied des 1814 in Berlin um E. T. A. Hoffmann gegründeten Zirkels der »Serapionsbrüder«, des historischen Vorbilds von Hoffmanns literarischen *Serapions-Brüdern* (1819–1821). Der Arzt Koreff, der im November 1822 nach Paris übersiedelte, verkehrte dort schon bald in literarischen Salons und pflegte Umgang mit französischen Literaten der Epoche, etwa mit Honoré de Balzac und Alexandre Dumas. Er ließ es sich nicht nehmen, das Salongeschehen mit Berichten von dem gleichsam geheimnisvollen wie genialen deutschen Poeten E. T. A. Hoffmann zu bereichern,<sup>72</sup> und als einer der Ersten veröffentlichte Balzac 1828 als

68 Die romantische Strömung entwickelte sich als Konsequenz der seit dem 17. Jahrhundert andauernden sogenannten *Querelle des Anciens et des Modernes*, »der Infragestellung der unbezweifelbaren Gültigkeit der Antike als Norm für die Kunst der eigenen Zeit.« (Uerlings: *Theorie der Romantik*, S. 15).

69 Vgl. de Staël: *De l'Allemagne*; Klein: *Die produktive Rezeption*, S. 81–87, S. 93. De Staëls Arbeit an dem Werk, das sich mit Land, Kultur und Religion der Deutschen beschäftigt, um den französischen Lesern ein möglichst vollständiges und positives Deutschlandbild zu vermitteln, begann um 1804. Veröffentlicht wurde das Buch erst 1814 nach dem Sturz Napoleons, dessen Regime in der Beschreibung der liberalen Kleinstaaterie Deutschlands eine potenzielle Bedrohung sah (vgl. ebd., S. 82f.; de Staël: *De l'Allemagne*).

70 Vgl. Klein: *Die produktive Rezeption*, S. 80.

71 Hübener: *Kreisler in Frankreich*, S. 2.

72 Vgl. Klein: *Die produktive Rezeption*, S. 99. Hübener schreibt: »Koreff versteht sich offenbar selbst als Botschafter von Hoffmanns Werk, wenn er den Freunden die Welt des Phantastischen hinter der so gemütlich scheinenden Fassade der Erzählungen nahezu bringen sucht[.]« (Hübener: *Kreisler in Frankreich*, S. 75). Vgl. zu Koreff auch Kremer: *Bekannt und Zeitgenossen*, S. 27.

Herausgeber der Zeitschrift *Le Gymnase* eine anonyme Übersetzung aus den *Serapions-Brüdern*, *L'Archet du Baron de B.*<sup>73</sup>

Die »überwältigende[] Zahl von Übersetzungen«<sup>74</sup>, die in den folgenden zwölf Jahren erschien, ist in der Forschung verschiedentlich zusammengetragen worden, so etwa in den genannten Arbeiten von Klein oder Hübener; beide Werke bemühen sich um eine Erklärung für die Hoffmann-Mode dieser Zeit.<sup>75</sup> Einerseits weckte sicher der Durchbruch der französischen Romantik nach der Juli-Revolution 1830 das Interesse am »Überschreiten der künstlerischen Gattungsgrenzen«<sup>76</sup> und am Schaffen neuer interdisziplinärer Verbindungen – Ideale, für die Hoffmanns Werk als exemplarisch galt. Es rückte zwischen den Jahren 1828 und 1840 in den Mittelpunkt einer beachtlichen französischen Debatte, die versuchte, eine Poesie des Phantastischen entlang der Wirklichkeitswelt Balzacs und der Antagonie des Erhabenen und Grotesken nach Victor Hugo zu definieren.<sup>77</sup> Geprägt wurde diese Strömung durch die neue Ästhetik der »harmonie des contraires«<sup>78</sup>, die Hugo programmatisch in seinem 1827 erschienenen *Préface de Cromwell* beschrieb:

[...][L]a muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque[] au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière.<sup>79</sup>

Hugos Ansatz, auch in in der modernen französischen Dichtung »Missgestaltetes dicht beim Anmutigen, Groteskes hinter dem Erhabenen« zu erblicken – ein ästhetischer Ansatz, der in Deutschland bereits 1797 von Friedrich Schlegel erkannt worden war, wengleich unter den Vorzeichen der Kritik<sup>80</sup> – fand seine Verbreitung quasi zeitgleich mit der Publikation der Hoffmann-Übersetzungen; er ermöglichte den Zugang zu neuen, wirkungsmächtigen poetischen Gestaltungsmitteln und die Entdeckung einer romantisch verstandenen Phantastik im Sinne einer undurchschaubaren Verschmelzung von Realität, Erhabenheit und Groteske in Hoffmanns

---

73 Vgl. Klein: *Die produktive Rezeption*, S. 118f.; Hübener: *Kreisler in Frankreich*, S. 72f.

74 Neumann: *Der Erzählakt als Oper*, S. 45.

75 Vgl. Klein: *Die produktive Rezeption*; Hübener: *Kreisler in Frankreich*.

76 Ebd., S. 4.

77 Vgl. Neumann: *Der Erzählakt als Oper*, S. 46.

78 Hugo: *Préface de Cromwell*, S. 39.

79 Ebd., S. 20f. Vgl. auch Neumann: *Der Erzählakt als Oper*, S. 45–47.

80 Vgl. Schlegel: *Über das Studium der griechischen Poesie*, v.a. S. 117.

Werk.<sup>81</sup> Auffällig ist vor allem, dass der Dichter hierfür gleich postum »mit seiner Person«<sup>82</sup> verpflichtet wurde: In Frankreich zeigte sich zunehmend Interesse nicht nur am literarischen Werk Hoffmanns, sondern auch an der Lebensgeschichte des *fantastiqueurs*, so bald sein Beiname.<sup>83</sup>

Die guten Kontakte zwischen den literarischen Salons von Berlin und Paris ermöglichten [...] eine üppige Legendenbildung, hinter der das Werk fast zurücktritt. Dabei gilt ein besonderes Interesse der Frage nach der Stimulation seiner unglaublichen Inspirationskraft; Hoffmann wird der berühmte »ivrogne«, der »Trunkenbold«, der sich – so eine Haupttendenz im Diskurs über sein literarisches Schöpferum – Abend für Abend mit Punsch und Champagner in die phantastische Welt der Dichtung katapultiert.<sup>84</sup>

Von besonderer Bedeutung dürfte jener Artikel über Hoffmann und sein Werk gewesen sein, den der Literaturkritiker Jean-Jacques Antoine Ampère, der sich quasi in der Nachfolge von Madame de Staël mit deutscher Literatur beschäftigte, am 2. August 1828 in der philosophisch-literarischen Zeitschrift *Le Globe* veröffentlichte.<sup>85</sup> Ausgesprochen positiv äußert sich Ampère über das Phantastische in der deutschen Literatur, das bei Hoffmann eine völlig neue Darstellungsweise erfahre: Die Grenzbereiche von Leben, Traum und Wahn würden hier zum »merveilleux naturel«<sup>86</sup>. Aus dieser Beschreibung des hoffmannschen Einflusses auf die französische Literatur bildete sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts die Bezeichnung »hoffmannesque« heraus,<sup>87</sup> eine Bezeichnung, die bis heute auch als »hoffmannesk« im Deutschen verwendet wird und immer wieder Gegenstand von Definitionsdebatten bildet.<sup>88</sup> Besonders markant ist bei Ampère die Darstellung des Poeten selbst: In der Beschreibung als begabte, aber labile Künstlerpersönlichkeit finden wir eben jenen »Schwarzmantiker, wie er im Buche steht«<sup>89</sup>:

---

81 Vgl. hierzu ausführlich Hübener: *Kreisler in Frankreich*, S. 3.

82 Ebd., S. 4.

83 Vgl. Kanzog: *Was ist »hoffmannesk«?*, v. a. S. 10.

84 Frink: *Hoffmanns Erzählungen versus Hoffmanns Erzählungen*, S. 15.

85 Vgl. Klein: *Die produktive Rezeption*, S. 85f., S. 109. Ampères Artikel über Hoffmann ist zu finden in Ampère: *Littérature et voyages*, S. 322–328.

86 Ebd., S. 325.

87 Vgl. Kanzog: *Was ist »hoffmannesk«?*, S. 10f.

88 Vgl. ebd.; Neumann: *Einleitung zu »Hoffmanneske Geschichte«*.

89 Hurst: *Wo Worte vernichten und Blicke töten*. Vgl. zu dieser Darstellung weiterhin auch Girardin: *Contes Fantastiques d'Hoffmann. Traduction d'Un Extrait Du Pot d'Or*, S. 65–73. Der 1827 in *Foreign Quarterly Review* veröffentlichte Aufsatz *On the Supernatural Fictitious Composition* von Walter Scott, in dem dieser Hoffmann als rauschgift- und alkohol-

## 1.1 Das Hoffmann-Phänomen: Ein populäres Bild des 21. Jahrhunderts

[Hoffmann] tire un parti prodigieux de la folie, de tout ce qui lui ressemble, des idées fixes, des manies, des dispositions bizarres de tout genre que développe l'exaltation de l'ame [sic] ou certain dérangement de l'organisation.<sup>90</sup>  
[...]

Ennuyé de la fadeur de grand monde, possédé d'un insatiable besoin d'émotions fortes, il se laisse entraîner à un genre de vie déplorable: on le voit passant les nuits dans une taverne, et là, s'exaltant par l'action du vin et la fougue d'une conversation entièrement libre, se livrer à toute l'intempérance de son esprit, à toutes les débauches de son imagination[.]<sup>91</sup>

Bedeutsam an der französischen Hoffmann-Begeisterung auch für die spätere Rezeption ist, dass als grundlegend für das poetische Werk immer die Dichterpersönlichkeit mit dargestellt wurde. E. T. A. Hoffmann, der bald als »Symbolfigur«<sup>92</sup> der Aporie von Kunst und Leben galt, trat 1831 erstmals folgerichtig selbst als literarische Figur auf: Die Erzählung *L'autre Chambre* von Léon de Wailly berichtet vom Protagonisten Théodore – ist dies Ernst Theodor Amadeus? –, dem sich wie Anselmus in Hoffmanns *Goldenem Topf* durch die Begegnung mit einer flammenden Schlange (»un serpent bleu qui sifflait et jetait des flammes«<sup>93</sup>) der Zugang in eine märchenhafte Parallelwelt eröffnet.<sup>94</sup>

Einen vorläufigen Höhepunkt erreichte die Stilisierung des Poeten Hoffmann zur poetischen Figur in einem gemeinsam von Jules Paul Barbier (1825–1901) und Michel-Florentin Carré (1822–1872) verfassten »*drame fantastique*« mit dem Titel *Les Contes d'Hoffmann* (1851), das im selben Jahr im *Théâtre national de l'Odéon* (*Second Théâtre-Français*) uraufgeführt

---

abhängigen Wahnsinnigen diskreditierte, stieß in der französischen Rezeption auf heftige emotionale Ablehnung und beförderte gleichzeitig die Popularität des deutschen Dichters. Vgl. Scott: *On the Supernatural in Fictitious Composition*. Hierzu vgl. auch Klein: *Die produktive Rezeption*, S. 109–118; Steinecke: *Die Kunst der Fantasie*, S. 587; Dickson: *Rezeption in Großbritannien* (Abschnitt »Polemik und Pathologisierung«). Théophile Gautier versuchte in einem Aufsatz mit dem Titel *Contes d'Hoffmann*, der am 14. August 1836 in der *Chronique de Paris* erschien, das negativ konnotierte Bild des trunksüchtigen Phantasten zu korrigieren – vgl. Gautier: *Les Contes d'Hoffmann*; weiterhin Hübener: *Kreisler in Frankreich*, S. 86–88; Lachmann: *Hoffmanns Phantastikbegriff*, S. 137f.; Neumann: *Der Erzählakt als Oper*, S. 49.

90 Ampère: *Littérature et voyages*, S. 326.

91 Ebd., S. 327.

92 Neumann: *Der Erzählakt als Oper*, S. 47.

93 Wailly: *L'autre Chambre*, S. 59. Vgl. die erste Vigilie des *Goldenen Topfs*, der Text ist zu finden in Hoffmann: *Fantasiestücke*, S. 229–321.

94 De Wailly behauptete, ihm sei das Niedergeschriebene in Deutschland als Jugenderlebnis Hoffmanns erzählt worden – vgl. hierzu Klein: *Die produktive Rezeption*, S. 135.

wurde.<sup>95</sup> Barbier und Carré, die in ihrem Drama E. T. A. Hoffmanns Erzählungen *Don Juan* (1813), *Der Sandmann* (1815), *Rat Krespel* (1817) und *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* (1815) verarbeiteten, waren zu dieser Zeit bereits populär in der Theater- und Opernwelt;<sup>96</sup> in der heutigen Librettoforschung gilt das Librettistenduo als wegweisend für die damals neue Form des »*drame lyrique*«, das den Stoff häufig aus literarischen Vorlagen übernimmt.<sup>97</sup> In ihren Dramen und Opernlibretti widmeten sich Barbier und Carré vor allem der Thematik des schöpferischen Subjekts im zeitgenössischen Sozialgefüge; der Künstler, Wissenschaftler oder Glaubenspionier, welcher sich aus eigener Schöpferkraft heraus konstituiert, steht im Zentrum von *La jeunesse de Luther* (1843) oder der Oper *Faust* (1859) und definiert so inszenatorisch das »Identifikationsfeld des Subjekts des 19. Jahrhunderts«<sup>98</sup>.

Einige Jahre später, vermutlich zu Beginn der 1870er Jahre, formte der Komponist Jacques Offenbach gemeinsam mit Jules Barbier den dramatischen Stoff der *Contes d'Hoffmann* zur Oper um. Die Datierung und die Umstände von Offenbachs Arbeitsbeginn sind umstritten. Es ist jedoch davon auszugehen, dass das Libretto allein in Barbiers Hand gelegen hat, während der früh verstorbene Carré keinen nennenswerten Anteil mehr daran hatte.<sup>99</sup> Barbiers und Offenbachs Darstellung des trinkenden, seinen eigenen Dämonen ergebenden poetischen Genies traf nun vordergründig wiederum genau jenes Klischee, das sich in der Rezeption der 1830er Jahren verfestigt hatte – dass dieses Klischee weiterlebt, haben wir in Abschnitt 1.1 bereits festgestellt. *Les Contes d'Hoffmann* evozieren einen zunächst noch nicht genauer bestimmten Eindruck Schwarzer Romantik, der bis ins 21. Jahrhundert hinein nachhaltig wirksam ist.

95 Vgl. ausführlich Neumann: *Der Erzählakt als Oper*, v.a. S. 52–56.

96 Als Opernlibrettisten arbeiteten sie eng mit dem befreundeten Komponisten Charles Gounod zusammen, waren selbst als Lyriker und Poeten bekannt (vgl. ebd.). Bereits 1836 existierte eine einaktige »*opéra comique*« auf Grundlage der Erzählung *Rat Krespel*, die unter dem Titel *Le Luthier de Vienne* aufgeführt wurde (vgl. Kanzog: *Was ist »hoffmannesk«?*, S. 11). Viel ist hierüber leider nicht bekannt, und Kanzogs Angaben hierzu sind spärlich. Komponiert wurde die Oper von Hippolyte Monpou (1804–1841), das Libretto stammt von Adolphe de Leuven (1800–1884) und Henri de Saint-Georges (1799–1875). Vgl. Bibliothèque Nationale De France: *Le Luthier de Vienne*.

97 Vgl. Gier: *Das Libretto*, S. 275f.

98 Neumann: *Der Erzählakt als Oper*, S. 44.

99 Zur Debatte um den Beginn des Arbeitsprozesses vgl. Oeser: »*Hoffmanns Erzählungen*« in *kritischer Neuauflage*; Heinzlmann: *Nachwort zum Textbuch*; Jacob: *Jacques Offenbach in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, S. 133–135.

## 1.1 Das Hoffmann-Phänomen: Ein populäres Bild des 21. Jahrhunderts

### 1.1.2 »Les Contes d'Hoffmann«: Kulminationspunkt eines schwarzromantischen Klischees

Wie bereits zahlreiche französische Literaten der 1830er Jahre<sup>100</sup> lässt auch Barbier den Dichter selbst auf die Bühne treten. Entpersonalisiert zwar – so heißt er nur mehr »Hoffmann«, ohne Vornamen<sup>101</sup> – aber unverkennbar diejenige Figur, die zu diesem Zeitpunkt bereits große Popularität erlangt hat: Der trinkende, einer düsteren Stimmung sich hingebende Dichter sitzt im ersten und letzten Akt des Librettos zwischen feiernden Studenten in einer Taverne. Im Theater nebenan wird Mozarts *Don Giovanni* gespielt, mit der Primadonna Stella, in die Hoffmann unglücklich verliebt ist, in der Hauptrolle der Donna Anna. Angeregt vom Wunsch der gutgelaunten Studenten nach Unterhaltung singt Hoffmann das Lied von »Klein-Zack« (als Vorlage diente E. T. A. Hoffmanns *Klein Zaches, genannt Zinnober*), anschließend erzählt er – in den drei Binnenakten dargestellt – die Geschichten von seiner vergangenen Liebe zu den drei Frauen Olympia, Antonia und Giulietta, die auf den Erzählungen *Der Sandmann*, *Rat Krespel* und *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* basieren. In jedem der drei Binnenakte verliert Hoffmann eine der geliebten Frauen, die, so war von Librettist und Komponist intendiert, alle drei mit der gleichen Sängerin besetzt werden sollten wie die Rolle der Stella. Die gleiche Parallele konzipierten Barbier und Offenbach für die in jedem Akt auftretenden Figuren der dämonischen Widersacher Lindorf, Coppélius, Miracle und Dapertutto, Partien, die ebenfalls von ein und demselben Sänger übernommen werden sollten.<sup>102</sup> Bedingt durch Kunstgriffe dieser Art, auch durch die Tatsache, dass die Figur Hoffmann als Erzähler der drei Binnenakte auftritt, verbleibt der Rezipient in Unklarheit, ob es sich bei diesen inszenierten Erzählungen um die inszenierungsimmanente reale Vergangenheit des Dichters, um das Produkt seiner Dichterphantasie, um ein alkoholgetränktes Psychopantasma oder aber um dämonisch-phantastische Begebenheiten handelt. Auf den Zuschauer wirken nicht nur die

---

100 Vgl. ausführlich Klein: *Die produktive Rezeption*; Hübener: *Kreisler in Frankreich*.

101 Mit der Adaption eines realen Charakters zur Bühnenfigur wird dieser funktionalisiert – vgl. weiterführend Pfister: *Das Drama*, S. 221.

102 Vgl. Offenbach und Barbier: *Textbuch*, S. 4 (»Personnages«).

Erzählungen der Binnenakte, sondern die gesamte Oper als eine undurchschaubare Mischung aller Aspekte.<sup>103</sup>

Die Aufarbeitung der Entstehungsgeschichte der *Contes d'Hoffmann* ist eine nahezu eigenständige Disziplin, da Offenbach die Musik der Oper bis zu seinem Tode am 5. Oktober 1880 nicht fertigstellen konnte. Von Beginn der Aufführungsgeschichte erfuhr das Werk zahlreiche Bearbeitungen, Änderungen und Ergänzungen von fremder Hand, und zwar nicht nur in seiner musikalischen Ausarbeitung, sondern auch in seiner inhaltlichen Struktur.<sup>104</sup> Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass die *Contes d'Hoffmann* über viele Jahrzehnte vielleicht noch mehr als manch anderes Bühnenwerk einen Rahmen für eigene nicht nur inszenatorische, sondern auch inhaltliche Interpretationen boten, die von den ursprünglichen Intentionen des Librettisten wie auch des Komponisten mehr oder weniger stark abgewichen sein können.

Die Rezeption der Oper zeigt schon von Beginn an einen düster konnotierten Tenor. Großen Einfluss darauf mögen zwei tragische Unfälle genommen haben, die im Zusammenhang mit dem Werk und seiner Aufführungshistorie stehen: Kurz nach der Erstaufführung im Wiener Ringtheater am 7. Dezember 1881 brannte das Theaterhaus nieder – ein Unglück, das Hunderte von Todesopfern forderte. Sechs Jahre darauf wurde das Autograph des Komponisten bei einem Brand der Pariser *Opéra Comique* vernichtet. »Der Aberglaube machte sich daraufhin breit, daß es mit dem Stück nicht geheuer sei.«<sup>105</sup> Der bei der Erstaufführung am Wiener Ringtheater anwesende Musikkritiker Eduard Hanslick stellte in seiner Werkbesprechung fest, dass »die Autoren wirklich dasjenige erzielen gewollt, was sie erreicht haben: das wilde, bedrückende Traumgetümmel der Hoffmannschen Phantasiestücke«<sup>106</sup>. Die *Contes d'Hoffmann* befand er für

---

103 Dies entspricht, sofern man hierzu Kriterien anlegen möchte, dem Wesen der Phantastik nach Tzvetan Todorov. Weiterführend vgl. Todorov: *Fantastische Literatur*, v.a. S. 33.

104 Einen Überblick über die Bearbeitungsgeschichte bis zum aktuellen Forschungsstand gibt Heinzelmann: *Nachwort zum Textbuch*, vgl. S. 232–243. Zuvor galt einige Jahre die mittlerweile überholte *Quellenkritische Neuauflage* von Fritz Oeser als nahezu originalgetreu (vgl. Oeser: »Hoffmanns Erzählungen« in *kritischer Neuauflage*).

105 Csampai und Holland: *Texte, Materialien, Kommentare*, S. 237. Vgl. zum Brand in Wien auch Heinzelmann: *Nachwort zum Textbuch*, S. 231.

106 Hanslick: *Erste Aufführung in Wien 1881*, S. 242. Die Wiener Aufführung wurde ebenso wie die Uraufführung um den Giulietta-Akt gekürzt, was Hanslick bekannt war. Er verstand das Werk infolgedessen als »Potpourri aus Hoffmannschen Erzählungen«, das man »beliebig um einige Szenen verlängern oder kürzen« könne (ebd.).

»gespenstisch«, gar für »dämonisch«<sup>107</sup>. Dem Komponisten weiterhin attestierte Hanslick, dieser habe gegen Ende seines Lebens ausgesehen »wie irgendein durchsichtig blasser, schwermütig lächelnder Geist aus den »Serapionsbrüdern«<sup>108</sup>. Und wenngleich Theodor W. Adorno diese triviale Parallelisierung von Offenbach und Hoffmann als Interpretationsgrundlage bereits 1932 kritisierte,<sup>109</sup> schrieb ähnlich metaphorreich Siegfried Kracauer in seiner wenige Jahre später erschienenen Offenbach-Biographie:

Hatte er in seiner Jugend an eine der Figuren E. T. A. Hoffmanns erinnert, so war die Ähnlichkeit dadurch entstanden, daß er über die Dämonie der Welt mit einer Ausgelassenheit hinweggetanz war, die ihrerseits dämonisch wirkte. Als ein dem Tod verfallener Mann glich er Hoffmann selber; glich ihm darin, daß er sich wie dieser mit den Dämonen herumschlug.<sup>110</sup>

Der auch auf philologischem Feld offenbar unwiderstehlichen Versuchung, das Werk und seine Schöpfer in solch blumiger Manier zu skizzieren, gibt noch im Jahr 2000 Rüdiger Safranski nach, der über eine Geistesverwandtschaft zwischen Hoffmann und Offenbach spekuliert und Offenbach als »dämonisches Wesen aus dem Geisterreich Hoffmanns«<sup>111</sup> schildert. Diese Art von romantisierender Erklärung birgt die Gefahr eines Missverständnisses, auf die der Aufsatz von Kurt Oppens aufmerksam macht:<sup>112</sup> Wer ist als eigentlicher Schöpfer der Oper zu betrachten? Wohl stammt die Musik von Offenbach, die inhaltliche Bearbeitung der hoffmannschen Erzählungen ist aber primär dem Librettisten zuzusprechen. Barbiers Werk, das »sehr ungeniert mit Einzelheiten aus Hoffmanns Leben und Werk umgeht«<sup>113</sup>, bildet den bemerkenswerten Auftakt zu einer Rezeptionsweise, welche das zeitgenössische populäre Hoffmann-Paradigma maßgeblich geprägt hat: Selbst als schöpferische Auseinandersetzung mit der französischen Hoffmann-Rezeption des 19. Jahrhunderts entstan-

---

107 Ebd., S. 245.

108 Ebd., S. 243. Vgl. auch die Darstellung von Jacob: *Jacques Offenbach in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, S. 135.

109 »Auf die Frage, was Offenbach, den Magier der Parodie und Parodiker der Mythen, zur späten Romantik des deutschen Hoffmann gezogen habe, wird herkömmlicherweise geantwortet mit dem Hinweis auf die Wahlverwandtschaft der Dämonie. So wenig dagegen sich sagen lässt, so wenig ist doch damit gesagt.« (Adorno: *Hoffmanns Erzählungen in Offenbachs Motiven*, S. 252).

110 Kracauer: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, S. 334.

111 Safranski: *Über E. T. A. Hoffmann und Jacques Offenbach*, S. 72.

112 Vgl. Oppens: *Gangster und Studenten*, v.a. S. 258–262.

113 Lewandowski: *E. T. A. Hoffmann – inszeniert*, S. 174.

den, übt die Oper spätestens seit Beginn der Debatte um ihre komplizierte Entstehungsgeschichte, die erst seit den 1980er Jahren langsam rekonstruiert werden konnte, ihrerseits nachhaltigen Einfluss auf das Bild des Dichters aus. Gemeinsam mit Offenbach, der bereits zu seiner Zeit seine größte Popularität mit komischen Operetten und gesellschaftskritisch-satirischen sogenannten Offenbachiaden<sup>114</sup> erreichte, schuf Barbier in *Les Contes d'Hoffmann* ein ebenso romantisches wie modernes Werk:

Wenn einerseits *Hoffmanns Erzählungen* ein Endpunkt der musikalisch-literarischen Romantik sind und damit ein typisches Produkt der romantischen Geistesgeschichte, so eröffnet diese Oper andererseits psychoanalytische Abgründe, die erschreckend modern sind. Und *die* moderne Ausdrucksform, so hat Thomas Mann gesagt, sei die Grotteske[...]. Darum gehört diese faszinierende Oper, die in vielerlei Hinsicht eine Summe des 19. Jahrhunderts zieht, auf so eminente Weise [...] in das ausgehende 20. Jahrhundert – und sicherlich über dieses hinaus.<sup>115</sup>

Nun zeigen Inszenierungen des 21. Jahrhunderts – also zu einer Zeit, da der Begriff Schwarze Romantik zum Stereotyp avanciert ist – durchaus eine deutliche Herausstellung von Motiven und Typologien, wie sie Mario Praz in seinem eingangs erwähnten Werk *Liebe, Tod und Teufel* als schwarzromantisch charakterisiert; ebenso wird die Oper im beginnenden 21. Jahrhundert mit erstaunlicher Häufigkeit unter dem Banner der »Schwarzen Romantik« rezipiert und rezensiert. Dies hat im journalistischen Bereich sicher eine gewisse notwendige Werbewirksamkeit zur Ursache: Auf den »Reperspektivierungsdruck« der Opernhäuser, auch kanonisierte Werke wie *Les Contes d'Hoffmann* in einen zeitgemäßen Zusammenhang und vor allem in eine den aktuellen kulturellen Rahmenbedingungen angepasste, dem Publikum verständliche Symbolik zu übertragen, hat erst kürzlich Stephanie Großmann hingewiesen.<sup>116</sup> Es scheint sich allerdings insbesondere in das bisher skizzierte Bild populärer Rezeption zu fügen, dass die Oper in zeitgenössischen Produktionen in außerordentlich provokanter Weise inszeniert wird, die, wenn man dem Echo der Kulturjournalisten lauscht, zum einen in das klischeehaft überformte Bild trivialisierter Schwarzer Romantik passt und zum anderen nicht allein mit

---

114 Unter diesem Begriff kategorisierte die Offenbach-Forschung postum seine gesellschaftskritischen Werke, um sie von den in erster Linie als unterhaltsam verstandenen Operetten abzugrenzen. Vgl. Jacob: *Jacques Offenbach in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, S. 104–114; Rosenberg: *Politische und gesellschaftskritische Aspekte bei Offenbach*.

115 Hawig: *Jacques Offenbach*, S. 111.

116 Vgl. Großmann: *Hoffmann im kaleidoskopischen Blick der Oper*, S. 19.

dem Werk Barbiers und Offenbachs arbeitet, sondern in gleichem Maße mit der historischen Person des Dichters und mit seinem Werk, ganz als wäre die Prosa Hoffmanns geradewegs in der Oper aufgegangen.

Kurz vor der Premiere der *Contes d'Hoffmann* am 14. Oktober 2007 an der Hamburger Staatsoper zitiert Helmut Peters in der *WELT am Sonntag* die Regisseurin Christine Mielitz, welche »mit Hoffmanns Wesen und Psychologie bestens vertraut[.]«<sup>117</sup> sei:

»Zwischen dem Dichter Hoffmann und dem Komponisten Offenbach gibt es mehrere verblüffende Gemeinsamkeiten«, sagt Christine Mielitz. »Beide haben ihr Leben lang etwas sein wollen, was sie erst im letzten Moment, eigentlich erst im Sterben und dann auch wieder durch Zufall erreicht haben.«<sup>118</sup>

Der Artikel informiert zudem kurz unter dem Titel *Deutsche Gruselgeschichten für französisches Musiktheater* über das Leben und Wirken E. T. A. Hoffmanns und Jacques Offenbachs – nicht etwa über Jules Barbier.<sup>119</sup>

Eines der spektakulärsten Beispiele für eine Inszenierung von Stereotypen ist vermutlich jene von Olivier Py, die ab 2001 das Publikum des *Grand Théâtre de Genève* mit ausladender Darstellung von Erotik und Morbidität begeisterte und provozierte.<sup>120</sup> Über den Regisseur und sein Werk schrieb Manuel Brug in der Zeitung *DIE WELT* am 14.11.2008, »eines von Pys Lebensthemen« sei »[d]ie deutsche Romantik und ihr geistesgeschichtlicher Einfluss auf Frankreich von Schlegel und Novalis über Wagner bis hin zu Heidegger«, dabei sei Py »ein Opernregisseur, der sich hemmungslos romantisch gibt, der Nachtseiten aufdeckt«, der »eine rauschhafte Erlösungs-Apotheose als betörendes Finale« liebe und der den vorletzten Akt in seiner Inszenierung der *Contes d'Hoffmann* in »ein Bordell als Purgatorium mit sinistrem Bacchanal und Masochisten in Frauenkleidern«<sup>121</sup> verwandelte.

Das Belgrader Opernhaus *Madlenianum* inszenierte das Werk 2005 unter der Regie von Dejan Miladinović als Science-Fiction-Oper und widmete sich der Frage »how much love is ›the devil's‹ work and how much an illusion can be found in this fantastic performance«<sup>122</sup>. Die Frauenfiguren

---

117 Peters: *Liebesdrama in der Kantine*.

118 Ebd.

119 Vgl. ebd.

120 Ein HD-Mitschnitt ist auf DVD erhältlich: BelAir, 2008. Zur Darstellung vgl. Lelièvre: *Les Contes de Hoffmann selon Offenbach, Carsen et Py*.

121 Brug: *Goldener Bühnenhimmel*.

122 Opera & Theatre Madlenianum: *The Tales Of Hoffmann*.

der Oper finden sich hier zum Cyborg (Olympia), zum drogensüchtigen Rockstar (Antonia) und zum sich prostituierenden Transvestiten (Giulietta) überzeichnet; für den anhaltenden Erfolg dieser Version spricht die Online-Inszenierung im Jahr 2020.

Das Linzer Landestheater, das 2009 eine Inszenierung der *Contes d'Hoffmann* von Aurelia Eggers auf die Bühne brachte, präsentierte bereits im Programmheft den »Titelheld der Oper: Ganz nach dem Vorbild des historischen Hoffmann«<sup>123</sup>. Die große Resonanz der *Contes d'Hoffmann* sei, so Felix Losert im einführenden Text des Programmhefts mit Titel *Schwarze Romantik und singende Heldinnen*, »durch E. T. A. Hoffmanns Ruf als Meister der Schauerromantik beflügelt worden«<sup>124</sup>. Stefan Herheims Version der Oper für die Bregenzer Festspiele 2015 wurde von Frederik Hansen im *Tagesspiegel* als eine »Messe der Schwarzen Romantik«<sup>125</sup> gelobt. Erneut geht es um den stilisierten schwarzromantischen Künstler Hoffmann: Die Inszenierung von Richard Jones an der Bayerischen Staatsoper München, die am 31. Oktober 2011 Premiere hatte, erntete negative Kritik, der »Durchbruch Hoffmanns zum überragenden Künstler der ›Schwarzen Romantik«<sup>126</sup> sei hier nicht deutlich genug geworden. Dass sich der Sinn der schwarzromantischen Stilisierung gar in fragwürdigem Rückbezug auf den historischen Dichter auflöst, zeigt – um nur noch ein weiteres Exempel journalistischer Resonanz zu zitieren – die *taz*, die schließlich nicht ohne Ironie bezüglich der am 2. Oktober 2015 an der Komischen Oper Berlin uraufgeführten Bearbeitung von Barrie Kosky konstatiert, der Regisseur »ließ sich nicht täuschen durch die Theaterfigur des ›Hoffmann«, wie sie im Textbuch steht. Um diesen ewig betrunkenen Schwätzer und seine Traumfrauen geht es nicht. Es geht allein um die Schwarze Gespensterromantik des wirklichen Dichters E. T. A. Hoffmann.«<sup>127</sup>

Hinter dieser recht populistisch anmutenden Feststellung verbirgt sich eine Interpretationsweise, die innerhalb der Forschung bereits vor Jahrzehnten kritisiert worden ist. Anna Eisenberg betonte 1973 in ihrer Untersuchung der szenischen Bearbeitungen, dass die Oper keineswegs als »Bei-

---

123 Losert: *Schwarze Romantik und singende Heldinnen*.

124 Ebd.

125 Hanssen: *Ein Käfig voller Narren*.

126 Peter: *Zu wenig Rausch, zu wenig Abgrund*.

127 Hablützel: *Der Dichter spricht selbst*. Zur Inszenierung von Barrie Kosky, der Passagen aus E. T. A. Hoffmanns Werk in seiner Inszenierung verwendete, vgl. Behrens: *Übertrieben schön*.

trag zur deutschen Romantik« aufgefasst werden dürfe, sondern »vielmehr einige klischeehafte Vorstellungen aus der deutschen Romantik zu einer allgemein gehaltenen Diskussion eines beliebigen Künstlerschicksals im 19. Jahrhundert«<sup>128</sup> verarbeite, welche Aspekte des politischen Frankreichs ihrer Zeit mittrage.

Da [...] E. T. A. Hoffmann in Frankreich lange Zeit als der Repräsentant der deutschen Romantik überhaupt betrachtet wurde, galt dementsprechend auch seine Ideenwelt als repräsentativ für jene Epoche der deutschen Literatur.<sup>129</sup>

Hier verirren wir uns zunehmend in einen interpretatorischen Zirkelschluss. Die Rezeption der *Contes d'Hoffmann* aus dem Geist des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Frankreich, in dem die gesellschaftlichen Verhältnisse mit ihrer »andere[n] Welt des großen erotischen Luxusbetriebs«<sup>130</sup> völlig anders lagen als beinahe hundert Jahre zuvor in Deutschland, muss den Fokus zwangsläufig auch anders ausrichten als die Rezeption des Werkes im Sinne eines späten Resultats der Jahrzehnte älteren deutschen Romantik. Die Frage nach dem Vorrang entweder der Beeinflussung Barbiers und Offenbachs durch E. T. A. Hoffmann oder aber der Hoffmann-Rezeption durch die *Contes d'Hoffmann* ist schlichtweg nicht zu beantworten und auch nicht zielführend. Gabriele Brandstetter stellt hierzu fest:

Es scheint, als habe sich der Rezeptionsprozeß umgekehrt: *Les Contes d'Hoffmann*, selbst das Produkt einer Rezeption – des Werks E. T. A. Hoffmanns in Frankreich –, werden so populär, daß die Oper nun ihrerseits das Hoffmann-Bild maßgeblich zu prägen beginnt. Nicht selten führt erst die Bekanntschaft mit *Hoffmanns Erzählungen* den Musiktheater-Enthusiasten zum Urbild der Titelfigur und zu Hoffmanns Novellen selbst.<sup>131</sup>

Aus der Perspektive der Hoffmann-Forschung muss gerade die beständige Rückführung der Oper auf E. T. A. Hoffmann eben die Frage aufdrängen, welche Einflüsse aus Hoffmanns literarischem Werk hier tatsächlich nachwirken – unabhängig von der publikumswirksamen Inszenierungspraxis. In seinem Aufsatz *Was ist »hoffmannesk«?* von 1997 stellt Klaus Kanzog fest: »Die von Barbier und Carré geschaffenen Figuren und Bühnensituationen verraten, was sie an den Erzählungen Hoffmanns besonders beeindruckt hat und was sie für theaterwirksam hielten«<sup>132</sup>, weiterhin sei »[e]ntschei-

---

128 Eisenberg: *Analyse der szenischen Bearbeitungen*, S. 278.

129 Ebd.

130 Jacob: *Jacques Offenbach in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, S. 135.

131 Brandstetter: *Vorwort zu »Jacques Offenbachs Hoffmanns Erzählungen«*, S. 11.

132 Kanzog: *Was ist »hoffmannesk«?*, S. 13.

dend [...], was die Oper im Laufe ihrer Aufführungsgeschichte durch beliebte Arien affektverstärkend für die Popularisierung Hoffmanns und für die Festigung des ›Hoffmannesken‹ als Topos leistete.«<sup>133</sup> Kanzog nennt diesbezüglich die unerfüllte Liebe in Fixierung auf eine Frau, den dämonischen Gegenspieler sowie einzelne Motive und Effekte (wie beispielsweise das Automatenmotiv aus dem *Sandmann*), die ihre Verarbeitung durch Barbier und Carré erfahren haben. Insofern führt Kanzog den Begriff des Hoffmannesken mit dem unter 1.1 skizzierten populären Schwarzromantischen zusammen, gleichwohl er die letztere Bezeichnung nicht verwendet.

Wer das Wort »hoffmannesk« benutzt, verfügt bereits über ein bestimmtes Repertoire solcher Phänomene, die in der Rezeptionsgeschichte der Werke Hoffmanns bevorzugt wahrgenommen und als besonders attraktiv angesehen wurden; stets war dabei auch der Dichter E. T. A. Hoffmann gegenwärtig.<sup>134</sup>

Und eben diese Gegenwärtigkeit ist es, die unter 1.1 als typisch für die schwarzromantische Darstellung von Hoffmanns Werk und für die Darstellung Hoffmanns selbst als Schwarzromantiker skizziert wurde. Insgesamt stellt sich an dieser Stelle nicht nur die Frage, wie hoffmannesk die Oper tatsächlich ist,<sup>135</sup> sondern auch, wie das Hoffmanneske in Bezug auf das Libretto und in Bezug auf eine Schwarze Romantik zu verstehen sei, die sich jenseits von den populären Stereotypen aus der Ideenwelt Hoffmanns herausbilden konnte. An dieser Stelle ist offen, inwiefern die post-romantischen Künstlerphantasien in der inszenatorischen Erzählung, die als »phantasiertes Leben«<sup>136</sup> eines sich selbst erzählenden Protagonisten erscheinen, auch dann als schwarzromantisch verstanden werden können, wenn man über die mehr oder minder effekthascherische Requisite zeitgenössischer Inszenierungen hinausgeht und die Substanz der Oper betrachtet: das Libretto und die diesem zugrunde liegenden Erzählungen Hoffmanns. In welcher Weise und mit welchen Ansatzpunkten der Frage nach einer philologisch fundierten Schwarzen Romantik im Werk E. T. A. Hoffmanns und Barbiers sinnvoll nachgegangen werden kann, muss zunächst geklärt werden. Dafür wird im folgenden Abschnitt ein Blick auf den Status quo der unsere Frage umrahmenden Forschungsfelder geworfen: Unter welchem Verständnis betrachtet die Philologie vor

---

133 Ebd.

134 Ebd., S. 17.

135 Vgl. Hadlock: *Mad loves*, S. 12.

136 Neumann: *Der Erzählakt als Oper*, S. 55.

## 1.2 Zum Stand der Forschung

allem des 21. Jahrhunderts das Phänomen der Schwarzen Romantik? Wie positioniert sich hierzu die aktuelle Hoffmann-Forschung und wie ist der Untersuchungsstand der *Contes d'Hoffmann* zu kontextualisieren?

### 1.2 Zum Stand der Forschung

Im Folgenden gehen wir von den bisher in der Forschung behandelten Begriffsfeldern der Schwarzen Romantik aus, um im Anschluss daran die weiteren in diesem Zusammenhang interessanten Positionen des recht großen Feldes der Hoffmann-Forschung sinnvoll abstecken zu können. Obwohl das Verständnis des »Schwarzromantikers« Hoffmann in der französischen Rezeption der 1830er Jahre wurzelt, soll der folgende Überblick schwerpunktmäßig die germanistische Forschung fokussieren – zum einen aufgrund der spezifisch deutschen Prägung des Begriffs, zum anderen, um im späteren Verlaufe dieser Arbeit die Eingrenzung des Themas auf die aktuelle Hoffmann-Forschung zu erleichtern und zu ermöglichen, noch aufzudeckende schwarzromantische Züge der *Contes d'Hoffmann* aus einem »hoffmannesken« Geist heraus zu verstehen.

#### 1.2.1 Schwarze Romantik

Wie eingangs geschildert hat sich der Begriff »Schwarze Romantik« längst im populären deutschen Sprachgebrauch etabliert. Zumeist weckt er Assoziationen bestimmter stereotyper Motive, die der englischen *Gothic Novel* entstammen: Als Protagonisten dieser Erzählungen gelten das Opponentenpaar des heldenhaften und des dämonisch-grausamen männlichen Charakters, dessen weibliche Analogie des unschuldig verfolgten Mädchens und der verführerisch-hexenhaften Frau. Die typische Szenerie ist mittelalterlich mit alten Burgen und Schlössern, »zahlreiche[n] unheimlich inszenierte[n] Requisiten, wie Waffen, Kerzen, ausgestopfte Tiere, Ritterrüstungen, Totenschädel, Säрге, Gemälde (die ein unheimliches Eigenleben führen), blutende Standbilder – manchmal ganze Gruselkabinette«<sup>137</sup>. Diese Typologie ist auf Mario Praz zurückzuführen, der sich wie bereits unter 1.1 erwähnt in seinem 1930 veröffentlichten Werk *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* als Erster dem Themenfeld

---

137 Stölzel: *Nachtmeerfahrten*, S. 26. Vgl. zum geschilderten Motivfeld ebd.

widmete. An Praz' Arbeit ist bereits der Werktitel interessant, denn die deutsche Übersetzung von 1963 erschien unter dem Namen *Liebe, Tod und Teufel: Die Schwarze Romantik*.<sup>138</sup> Das im Deutschen verwendete Attribut des »Schwarzen« für *la carne, la morte e il diavolo* etablierte sich in den folgenden Jahrzehnten im allgemeinen Sprachgebrauch für das Schaurige und auch abseitig Erotische, das Praz innerhalb eines sowohl epochal als auch ideengeschichtlich sehr großzügig gesteckten literarischen Feldes ausmacht, welches er als *letteratura romantica* bezeichnet. Die Trias »Liebe, Tod und Teufel« wiederum verweist auf die zunächst psychoanalytisch besetzte, zu Beginn des 21. Jahrhunderts genuin schwarzromantisch verstandene Aufspaltung der menschlichen Triebe in Eros und Thanatos<sup>139</sup> – das Schöpferische und das Destruktive – sowie auf eine außerhalb des Menschlichen Daseins wirkende Kraft, deren ideelle Deutung ins Religiöse oder auch Okkulte führt. Der englische Titel – *The Romantic Agony*<sup>140</sup> – lässt noch mehr Interpretationsspielraum und liefert damit bereits den Hinweis, dass hinsichtlich der Bezeichnung »Schwarze Romantik« das Definitionsbedürfnis oft einem Interpretationsvorhaben weichen muss. Man kann kritisieren, dass Praz in seiner derart betitelten Studie die Frage nach dem Werkbestand eigentlich romantischer Literatur auf seine eigene Weise beantwortet und sich vornehmlich auf Titel bezieht, die in der Tradition der englischen *Gothic Novel* stehen, weniger aber in der im deutschen Sinne »romantisch« verstandenen Strömung zu finden sind. Dieser Umstand ist seiner Profession als Anglist und Kunsthistoriker geschuldet, was sicher auch sein ikonographisches Verständnis der literarischen Materie hervorbringt.<sup>141</sup> Das literarische Phänomen »Schwarze Romantik« überhaupt mit romantischer Literatur als solcher in Verbindung zu bringen, und sei es auch nur im Werktitel und seiner Übersetzung, ist gleichwohl auf Praz zurückzuführen.<sup>142</sup>

---

138 Der Titel wurde vermutlich in Anlehnung an den als artverwandt betrachteten *Roman Noir* gewählt, ein Subgenre des französischen Kriminalromans (vgl. ebd., S. 33; Vieregge: *Nachtseiten*, S. 15).

139 Zum psychoanalytischen Kontext vgl. Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*. Zum schwarzromantischen Kontext vgl. Wild: *Suizidäre Metaphern*, S. 71. Möglicherweise handelt es sich bei dem Titel auch um eine Abwandlung des Titels *Ritter, Tod und Teufel* (1513), eines Kupferstichs von Albrecht Dürer (1471–1528), der durch seinen ikonographischen Gehalt zur »gotischen« Thematik passt.

140 Die englische Übersetzung erschien – deutlich früher als die deutsche Ausgabe – 1933 bei Oxford University Press.

141 Vgl. Stölzel: *Nachtmeerfahrten*, S. 33–35.

142 Vgl. ebd.

Inhaltlich widmet sich Praz vor allem bildlich-motivischen Charakteristika, wobei er vier Stereotype aus der Tradition der *Gothic Novel* heraus als schwarzromantisch definiert: Bedeutendste motivische Ausprägungen sieht er in der ständig wiederkehrenden getrübten Schönheit, die entweder eine physisch entstellte oder aber eine leidende, gequälte, psychisch entstellte (meist weibliche) Schönheit ist (die *femme fragile*, die »zerbrechliche Frau«), und in der heroisierten (männlichen) Satansmetamorphose. Als weitere konstitutive Leitgedanken nennt Praz zum einen jene aus den Werken des Marquis de Sade, die er nicht aufgrund literarischer Qualitäten, sondern wegen des nachhaltigen Einflusses ihres Ideengehalts auf die Kunst und die Gesellschaft ihrer Zeit und der folgenden Jahrzehnte anführt. Zum anderen misst Praz einer abgründig-verführerischen Frauenfigur, die sich zum Frauentyp der *femme fatale* entwickelte und in ihrer Dämonisierung mitunter als weibliches Pendant zur Satansfigur verstanden werden kann, maßgebliche Bedeutung zu.<sup>143</sup>

Kaum eine neuere Studie, die sich mit Schwarzer Romantik in gleich welchem Umfang befasst, lässt es aus, Praz' Werk zumindest zu erwähnen: Auf ihn beziehen sich beispielsweise Peter Cersowsky<sup>144</sup>, Sabine Kleine<sup>145</sup>, André Vieregge<sup>146</sup> oder Peter André Alt – Letzterer bezeichnet das Werk von Praz gar als »Standardwerk«<sup>147</sup>. Allerdings findet sich auch Kritik, beispielsweise bei Jürgen Klein, der *Liebe, Tod und Teufel* 2005 als zwar »grundlegend, aber [...] ergänzungsbedürftig«<sup>148</sup> bezeichnet. Einige Jahre später, 2013, übt Simone Stölzel ebenso ausführliche wie scharfe Kritik an Praz' Studie:

Wohl nicht zuletzt zum Beweis seiner Belesenheit, legte Praz in seinem Buch eine umfangreiche Sammlung mit Zusammenfassungen einschlägiger Texte und motivischen Hinweisen vor. Allerdings subsumierte er unter seiner Vorstellung von den romantischen Nachtseiten, die bei ihm in erster Linie durch eine latente oder manifeste, zumindest abseitige Erotik gekennzeichnet sind, offenbar ohne Zögern alle möglichen Texte, die im Grunde weder romantisch noch in irgendeiner Weise romantisierend zu nennen sind. So rechnet er die *Gothic*

---

143 Vgl. Praz: *Liebe, Tod und Teufel*, erstes Kapitel, »Die Schönheit der Medusa«, S. 43–65; zweites Kapitel, »Die Metamorphosen Satans«, S. 66–95; drittes Kapitel, »Im Zeichen des göttlichen Marquis«, S. 96–166; viertes Kapitel, »La Belle Dame sans Merci«, S. 167–250. (Ein fünftes Kapitel folgt zum Thema »Byzanz«, S. 251–353).

144 Cersowsky: *Phantastische Literatur*.

145 Kleine: *Zur Ästhetik des Häßlichen*.

146 Vieregge: *Nachtseiten*.

147 Alt: *Ästhetik des Bösen*, S. 116.

148 Klein: *Schwarze Romantik*, S. 5.

*Novel* und ihre Nachfolger direkt zur Literatur der Romantik, mischt vielfach Triviales mit Literarischem und stellt einem Dichter wie Lord Byron einem [sic] gänzlich »unromantischen« Romanautor wie den skandalumwitterten Marquis de Sade direkt an die Seite.<sup>149</sup>

Der Vorwurf, Praz wähle das als schwarzromantisch zu behandelnde literarische Feld nach subjektivem Eigermessen aus, mag seine Berechtigung haben, doch fehlt bis heute in der Forschungslandschaft eine übereinstimmende Begrenzung eben dieses Feldes. Grund für die trotz dieses Umstands häufige Berufung der Literaturwissenschaft auf Praz ist sicher der über viele Jahrzehnte bestehende Mangel an monographischer Forschungsliteratur, welche die Schwarze Romantik als eigenständiges ästhetisches Phänomen einer Untersuchung unterzieht. So sind die einschlägigen Werke zur Schwarzen Romantik in der Literatur – mit Ausnahme von Praz – erst in den letzten drei Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts entstanden. Die Recherche zum Thema zeigt, dass das Interesse an einer schwarzromantischen Ästhetik beziehungsweise das Interesse an der Frage nach ihrem eigentlichen Wesen in der Literaturwissenschaft um die Jahrhundertwende gestiegen ist, wobei durchaus nicht alle genannten Studien die Schwarze Romantik als eigenständige Ästhetik oder gar als Genre auffassen. Die Kontextualisierung in weitere literarische oder literaturhistorische Kategorien scheint nahezu unumgänglich: Neben der stets über der Materie hängenden Gefahr der Trivialisierung und der Verkitschung ist sicher die schwierige Definierbarkeit einer »schwarzromantischen Literatur« Ursache dafür, dass das Thema in der Forschung zumeist in den Kontext eines weiteren literarischen Genres oder einer bestimmten Epoche gestellt wird.

Eines der ältesten relevanten Werke zum Thema, das zudem ohne die Berufung auf Praz auskommt, ist die 1973 veröffentlichte Studie *Groteske Welt* von Hannes Leopoldseder. Der Autor untersucht das groteske Nachtstück als eigene Form der Schwarzen Romantik, wobei er zunächst die Begriffsgeschichte des Nachtstücks skizziert – wir werden hierauf noch zu sprechen kommen – um anschließend eine zwischen dem Phantastischen und dem Realistischen changierende Erzählstruktur zu analysieren.<sup>150</sup> Er bezieht sich hinsichtlich der Ästhetik und Erscheinungsform der Groteske maßgeblich auf das Werk von Wolfgang Kayser, welcher seinerseits 1957 das Groteske als abgründige, unerklärbare Verquickung von realisti-

---

149 Stölzel: *Nachtmeerfahrten*, S. 33f.

150 Vgl. Leopoldseder: *Groteske Welt*.

schen und unrealistischen, durchaus beunruhigenden oder unheimlichen Elementen definierte.<sup>151</sup> Das Phantastische erscheint bei Leopoldseder als Einzelelement der von ihm erfassten schwarzromantischen Struktur,<sup>152</sup> und die Konsequenz seiner Studie ist in Anbetracht ihres frühen Entstehungsjahrs erstaunlich. Ein beachtlicher Anteil der zeitlich nachfolgenden Untersuchungen führt nämlich dort, wo der Anspruch auf Vollständigkeit erfüllt werden soll, zu dem notwendigen Eingeständnis, lediglich einzelne als schwarzromantisch definierte Charakteristika festzustellen und sie als Verständnisvehikel in geistesgeschichtlichen Zusammenhang mit den Genres Phantastik, *Gothic* oder Horror zu bringen, als deren Subgenre oder Sub-Ästhetik die Schwarze Romantik in der Folge verstanden wird. So widmet sich Peter Cersowsky 1983 den schwarzromantischen Aspekten der phantastischen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts und stützt sich dabei vornehmlich auf die Typologie von Praz. Allerdings erweitert er dessen Rahmen auf eine parawissenschaftlich-psychologische bis mythisch besetzte Ebene und löst die von Praz aufgestellten prototypischen Motive aus ihrer Bildlichkeit heraus. Gleichwohl bleibt er dem motivtypologischen Schema verhaftet, welches das Schwarzromantische an inhaltlichen Aspekten festmacht.<sup>153</sup>

Die kurz vor der letzten Jahrhundertwende entstandene Studie *Zur Ästhetik des Häßlichen* von Sabine Kleine entfernt sich weitgehend von der motivischen Ausdeutung des Schwarzromantischen, auch wenn der Titel durchaus ikonographische Ansätze vermuten lässt. Die Untersuchung, die sich übrigens nicht namentlich mit der Schwarzen Romantik beschäftigt, transferiert die an anderen Stellen der Forschung durchaus als schwarzromantisch verstandene Thematik<sup>154</sup> einen wichtigen Schritt weiter in Richtung Geistesgeschichte, indem sie die »Philosophie des Bösen«<sup>155</sup> von Sade zu Immanuel Kant weiterentwickelt und schließlich auf Friedrich Schlegels Gedankengut zur Modernität romantischer Poesie zu sprechen kommt. Aus Schlegels Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795/1797) heraus entwickelt Kleine die These, dass sich hier der »Aus-

---

151 Vgl. Kayser: *Das Grotteske*.

152 Vgl. Leopoldseder: *Grotteske Welt*.

153 Vgl. Cersowsky: *Phantastische Literatur*. Am Rande zu erwähnen ist auch die Arbeit von Ingeborg Vetter, welche die Schwarze Romantik als Strömung innerhalb der Horror-Ästhetik um 1900 untersucht (Vetter: *Das Erbe der »Schwarzen Romantik«*).

154 Vgl. neben Praz: *Liebe, Tod und Teufel* beispielsweise die Studie von Alt: *Ästhetik des Bösen*.

155 Kleine: *Zur Ästhetik des Häßlichen*, S. 20.

gang für einen kritischen Imaginationsbegriff« böte, »an dem sich E. T. A. Hoffmanns Prinzip des ›Serapiontischen‹<sup>156</sup> messen lassen müsse. Schlegels Kritik an der »Herrschaft des Interessanten«, die er mitsamt ihren Verirrungen ins »Pikante«, »Frappante« bis hin zum Grässlichen und Ekelhaften als »Krise des Geschmacks«<sup>157</sup> bezeichnet, überträgt sie auf Hoffmanns Produktionsästhetik des Serapiontischen Prinzips, dessen radikale Autonomie sie anschließend im Nachtstück *Der Sandmann* ausmacht. Deutlich wird bei Kleine in diesem Kontext die Übersteigerung der idealistischen Subjektphilosophie, die in den Wahnsinn führe.<sup>158</sup>

Auch die Arbeit von Peter-André Alt<sup>159</sup> widmet sich einem ideellen Phänomen, und zwar namentlich dem des »Bösen« in Literatur und Mythologie. Seine Studie beginnt mit dem Bartholomäus-Evangelium und dem Sturz Lucifers und führt über die 1804 unter dem Pseudonym Bonaventura erschienenen *Nachtwachen*, Matthew Gregory Lewis' *The Monk* und E. T. A. Hoffmanns *Elixiere des Teufels* bis ins 20. Jahrhundert. Alt bezieht sich in seiner Untersuchung von Hoffmanns Roman zunächst auf Praz und auf die Tradition der *Gothic Novel*, analysiert in diesem Zusammenhang jedoch eine »Ästhetisierung des Teufels«<sup>160</sup>, die er bei Hoffmann noch stringenter fortgeführt sieht.<sup>161</sup>

Ebenfalls mit der *Gothic Novel* beschäftigt sich die Arbeit von Jürgen Klein, die die englischsprachige Literatur fokussiert. Klein ordnet unter anderem symbolische Aspekte der schwarzromantischen Literatur in die romantische Geistesgeschichte ein und erläutert das ästhetische Rezeptionsempfinden hinsichtlich Edmund Burkes philosophischer Untersuchung der Bedeutung von *pain* und *pleasure*. Die Bezeichnung der »Angstlust«, wie auch Klein das Gefühl nennt, welches sich beim Beobachten bedrohlicher Szenen aus sicherer Distanz einstellt<sup>162</sup> (etwa bei der Rezeption von Schauerliteratur oder Horrorfilmen), wurde 1960 durch den Psychoanalytiker Michael Balint eingeführt<sup>163</sup> und charakterisiert weitgehend

156 Ebd., S. 57.

157 Schlegel: *Über das Studium der griechischen Poesie*, v.a. S. 117 (die oben verwendete Schreibweise ist dieser Ausgabe entnommen).

158 Vgl. Kleine: *Zur Ästhetik des Häßlichen*.

159 Alt: *Ästhetik des Bösen*.

160 Ebd., S. 117.

161 Ebd., S. 123.

162 Vgl. Klein: *Schwarze Romantik*, S. 25, S. 121.

163 Vgl. hierzu Balint: *Angstlust und Regression*. Bereits 1908 schrieb Sigmund Freud: »Aus der Unwirklichkeit der dichterischen Welt ergeben sich aber sehr wichtige Folgen für die künstlerische Technik, denn vieles, was als real nicht Genuß bereiten könnte, kann

jenes ästhetische Phänomen, das Burke bereits 1757 in seiner *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* untersuchte. Burke beschrieb eingehend den Zusammenhang zunächst konträr verstandener Empfindungen wie *pain* und *pleasure*, *horror* und *delight*. Er untersuchte damit das genussvolle Erschauern (»delightful horror«<sup>164</sup>) eines Subjekts in mittelbarer Konfrontation mit Schrecklichem, wofür der sichere Abstand zwischen Betrachter und Betrachtetem Voraussetzung sei und keine unmittelbare Gefahr für den Betrachter bestehen dürfe.<sup>165</sup> Die Empfindung der Angstlust auf der Grundlage von Burkes Überlegungen ist nun für Klein maßgebliches Moment der englischen *Gothic Novel* des 18. Jahrhunderts, die er als Schwarze Romantik auslegt.<sup>166</sup> Weiterhin erkennt Klein in der *Gothic Fiction* eine Aufwertung der Innerlichkeit, ebenso einen »Außen-Innen-Konflikt«<sup>167</sup>, den er auf die idealistische und die sensualistische Philosophie von George Berkeley, David Hume und auch (als »Zwischenhaltung«<sup>168</sup>) John Lockes zurückführt. Klein geht weiterhin ebenfalls auf die ästhetische Form der Groteske ein, der er gemeinsam mit den Stichworten »Negativität« und »Nihilismus« ein eigenes Kapitel widmet.<sup>169</sup> Nach Klein ist die Groteske eine Verschmelzung von Realität, Artifizialität und Imagination und steht sowohl in unmittelbarem »Bezug zum schöpferischen Subjekt als auch zu dessen außersubjektiven und makrosubjektiven Bedingungen (Faktizität, Gesellschaft, Philosophie)«, damit ist sie »bewusste, intellektuelle Synthese des Disparaten.«<sup>170</sup>

Volker Meid fasst im *Reclam-Buch der deutschen Literatur* unter den Begriff »Schwarze Romantik« die Schauerromantik, vorrangig den romantischen Nihilismus – ein Begriff, auf den wir zurückkommen werden –,

---

dies doch im Spiele der Phantasie [...].« (Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*, S. 172).

164 So nennt Burke jene Empfindung »which is the most genuine effect, and truest test of the sublime.« (Burke: *A Philosophical Enquiry*, S. 60).

165 Burke schreibt: »In all these cases, if the pain and terror are so modified as not to be actually noxious; if the pain is not carried to violence, and the terror is not conversant about the present destruction of the person, as these emotions clear the parts, whether fine, or gross, of a dangerous and troublesome incumbrance, they are capable of producing delight; not pleasure, but a sort of delightful horror, a sort of tranquillity tinged with terror; which as it belongs to self-preservation is one of the strongest of all the passions. Its object is the sublime[.]« (Ebd., S. 109).

166 Vgl. Klein: *Schwarze Romantik*, S. 120–122.

167 Ebd., S. 122.

168 Ebd., S. 123.

169 Vgl. ebd., S. 155–173.

170 Ebd., S. 156.