

Martin Endres

## Zur Rationalität der Interpretation – drei Fragen. Eine interpretationstheoretische Skizze und eine Lektüre von E.T.A. Hoffmanns *Ritter Gluck*

Meine Überlegungen zur ‚Rationalität der Interpretation‘ sind von einer Selbstbefragung meines philologischen Tuns geleitet. Das bedeutet, daß ich nicht von einem bestimmten philosophisch oder literaturtheoretisch etablierten Rationalitätsbegriff aus ansetze, sondern von meiner Praxis des Interpretierens poetischer Texte. Die Selbstbefragung orientiert sich an den folgenden Aspekten: Wie interpretiere ich Texte? Warum interpretiere ich Texte auf diese Weise? Warum halte ich das von mir gewählte methodische Vorgehen für poetische Texte angemessen? In welcher Weise ist diese Vorgehensweise von impliziten wie expliziten Vorannahmen, von bestimmten Erkenntnisinteressen und von einem bestimmten Gegenstandsbegriff geprägt? In welcher Weise resultiert mein Vorgehen aus Vorannahmen, Erkenntnisinteressen und einem Gegenstandsbegriff ‚poetischer Text‘? Diese Fragen lassen sich mit Blick auf die Thematik dieses Sammelbandes so zusammenfassen: Welche *Rationalität* liegt meinem *Interpretieren* von Texten zugrunde und wie kann dieses Interpretieren beschrieben und systematisch gefaßt werden. Und gleichzeitig: Welche Rationalität unterstelle ich, in meinem Interpretieren, *poetischen Texten*?

Im ersten Teil meines Beitrags versuche ich mich an Antworten auf diese Fragen; im zweiten Teil werde ich die Interpretation einer kurzen Textpassage vornehmen, um das *in praxi* zu demonstrieren, was ich theoretisch voranstelle. Daß ich mich an Antworten ‚versuche‘, benennt den Status der folgenden Ausführungen: Es handelt sich um eine Skizze der begrifflichen Fassung meines Interpretierens und nicht um einen abgeschlossenen, systematisch ausgearbeiteten Theorieansatz.

### I

Die Praxis des Interpretierens ist für mich von drei Leitfragen gekennzeichnet, die ich für jeden Text stelle und die jeden meiner Interpretationsschritte motivieren:

1. Warum *steht* hier ein Wort und nicht vielmehr keines?
2. Warum steht *dieses* Wort hier und nicht vielmehr ein anderes?
3. Warum steht dieses Wort an *dieser Stelle* und nicht vielmehr an einer anderen?

Ich ziele mit diesen Fragen nicht darauf, die Existenz eines Textes zu begründen, sondern ich frage danach, warum der Text, der vor mir liegt, so verfaßt ist, was seine spezifische Sprachgebung ausmacht. Dabei frage ich gleichzeitig danach, welche nicht unmittelbar evidente Semantik mit dieser Sprachgebung verbunden ist. Mir geht es also darum zu begreifen, wie poetische Texte bedeuten. Damit habe ich letztlich eine Bedeutungstheorie poetischer Texte im Sinn und strebe ein Vorgehen der Interpretation an, die dieses Bedeuten poetischer Texte begrifflich macht.

Wenn ich mit den drei Leitfragen nach der besonderen sprachlichen Verfaßtheit oder Sprachgebung frage, frage ich in der Interpretation nicht nach Gründen, die außerhalb des Textes liegen, sondern nach einem *internen Bestimmungs- und Begründungszusammenhang*. Das meint: Ich gehe davon aus, daß der spezifische Zusammenhang der sprachlichen Elemente eines Textes (Worte, Sätze, Absätze, aber auch Interpunktionszeichen) nicht durch die Referenz auf externe und sprachunabhängige Sachverhalte oder Tatsachen bestimmt und begründet ist. Dies bedeutet freilich nicht, daß der poetische Text nicht auf die außersprachliche Wirklichkeit bezogen wäre, daß er keine Aussagen über diese Wirklichkeit treffen würde, der Text also von der außersprachlichen Wirklichkeit entkoppelt wäre. Es bedeutet jedoch – und dies ist wiederum sehr viel –, daß aus der Referenz auf die außersprachliche Wirklichkeit nicht die sprachliche Ordnung und Logik des Textes erklärt werden kann. Sehe ich diese Ordnung und Logik letztlich immer mit dem Bedeuten poetischer Texte verbunden, heißt das, daß für mich die internen Bezüge der sprachlichen Elemente für dieses Bedeuten weitaus gewichtiger sind.<sup>1</sup>

Die spezifische Ordnung und Logik eines poetischen Textes ist meines Erachtens auch nicht aus sprachlichen Regeln und Normen zu erklären. Die Ordnung und Logik eines Verses in einem Gedicht etwa ist nicht einfach auf Basis der Semantik der einzelnen Wörter, anhand allgemeiner syntaktischer Regeln oder der Struktur eines tradierten Versmaßes zu bestimmen. Die Regeln und Normen spielen durchaus eine wichtige Rolle: Die möglichst präzise Untersuchung eines Verses beispielsweise mit Blick auf Semantik, Syntax und Metrik ist unabdingbar und schafft eine unverzichtbare Grundlage für alle weiteren Interpretationsschritte. Jedoch sind auf diese Weise nur allgemeine Aussagen über einen poetischen Text möglich; diese allgemeinen Aussagen begründen nicht seine Spezifik, sie begründen nicht, warum der poetische Text *so* verfaßt ist – und sie begründen insbesondere nicht, warum es sich bei einem Text um einen *poetischen* Text handelt.

Wenn ich von der Ordnung und Logik eines Textes spreche, die ihn als poetischen Text von anderen sprachlichen Äußerungen unterscheidet, bin ich von den ersten Skizzierungen meiner Methode in eine Bestimmung des Gegenstandes übergegangen – ich habe einen Gegenstandsbegriff beansprucht, den es zu erläutern gilt. Mit der spezifischen Ordnung eines Textes meine ich einen *in sich struk-*

<sup>1</sup> Der Einfachheit wegen und den drei zitierten Fragen gemäß werde ich im Folgenden nur noch von der Beziehung von ‚Worten‘ sprechen, meine damit aber immer ‚sprachliches Element‘ im Allgemeinen.

*turierten Zusammenhang* von Wörtern, wobei jedes Wort an einer bestimmten Stelle steht. Intern bestimmt und begründet ist dieser Zusammenhang für mich insofern, als sowohl die Einheit des Zusammenhangs wie auch seine Strukturiertheit daraus resultiert, *daß* jedes Wort an einer bestimmten Stelle steht. Kann dies mehr oder minder auch für jeden nicht-poetischen Text gelten, muß der poetische Text eine besondere Form der Ordnung aufweisen, eine *differentia specifica* zu nicht-poetischen Texten.

Ein erstes Moment dieser *differentia specifica* sehe ich darin, daß die Einheit und Strukturiertheit eines poetischen Textes und die Stellung bzw. Geordnetheit der Worte sich wechselseitig bestimmen und begründen: Die Geordnetheit der Worte bestimmt und begründet die Einheit und Strukturiertheit des Textes, und diese wiederum ist verantwortlich dafür, daß die einzelnen Worte *da und da* – will sagen: *da*, und eben *nur da* stehen. Von hier aus kann auch die Ordnung genauer gefaßt werden: Die Ordnung des Textes ist Ausdruck einer Vermittlung der Worte untereinander und zu einer Einheit, in der sie stehen und die sie zugleich ausbilden. Will die Interpretation nun das Bedeuten eines poetischen Textes verstehen und ist dieses Bedeuten an die spezifische sprachliche Ordnung des Textes gebunden, muß die Interpretation also diese Vermittlung nachvollziehen. Sofern die Vermittlung der Worte für die (je und je spezifische) Ordnung eines poetischen Textes verantwortlich ist, kann davon gesprochen werden, daß jedes Wort an *seiner* Stelle steht – das meint: die Stelle innerhalb der Ordnung, an der das Wort für *diese* Ordnung *seine* Funktion besitzt. Die Änderung der Wortreihenfolge in einem Satz (z.B. in Form einer Inversion) ändert die Ordnung des *gesamten* Satzes; die Verschiebung einer Versgrenze in einem Gedicht hat Auswirkungen auf die Ordnung des Gedichts als Ganzem; ‚fehlt‘ ein Wort oder ein Satz in einem Text, ‚fehlt‘ ein Absatz in einem Roman, ein Akt in einem Drama, handelt es sich um einen anderen poetischen Text.

Möchte ich in meiner Interpretation die Ordnung eines poetischen Textes verstehen, darf ich dementsprechend nicht bei der Analyse der Worte stehen bleiben. Meine Leitfragen zielen – auch wenn es zunächst so scheint – nicht auf die Bestimmung eines Wortes als einem selbstständigen Einzelnen, sondern auf den Zusammenhang aller Worte in ihrer Vermittlung. Erhält das einzelne Wort seine spezifische Funktion, seine Bestimmtheit und damit seine spezifische Bedeutung erst innerhalb der Ordnung und durch alle anderen Worte, muß auf die Analyse stets eine Synthese folgen. Die Synthese denkt das einzelne Wort in seiner ‚funktionalen‘ oder ‚funktionslogischen Relation‘ zu allen anderen.

Die Gesamtheit der funktionslogischen Relationen innerhalb eines Textes begreife ich – wie eingangs erwähnt – als internen Bestimmungs- und Begründungszusammenhang. Dieser läßt sich nun so denken: Ein Wort wäre nicht dieses (dieses bestimmte, in dieser Verfaßtheit, mit dieser Funktion innerhalb der Ordnung), wenn dieses *andere* Wort nicht wäre – und auch dieses *andere* Wort wäre seinerseits nicht *dieses*, dieses bestimmte, wenn es das erste nicht gäbe. Mit meinen drei Leitfragen frage ich also danach, in welcher Weise die Worte untereinander bestimmt und begründet sind; ich frage danach, welche Funktion jedes

Wort für alle anderen hat und zugleich, wie es diese Funktion durch den Bezug auf alle anderen erhält. Insofern für mich die Bedeutung eines poetischen Textes nicht von dessen Ordnung ablösbar ist – in dem Sinne, daß sich diese Bedeutung nicht in anderen Texten (womöglich gar in nicht-poetischen) findet –, so ist für mich auch die poetische Bedeutung nur im Nachvollzug dieses internen Bestimmungs- und Begründungszusammenhangs zu verstehen. Jedes Wort erhält seine spezifische Bedeutung erst dadurch, wie es auf alle anderen bezogen ist.

Damit ist keineswegs behauptet, daß die Worte an sich und außerhalb der poetischen Ordnung ‚unbedeutend‘ oder ‚unbestimmt‘ wären – dies würde eine irreführende Überbeanspruchung der funktionslogischen Relation darstellen. Die Semantik eines Wortes in einem poetischen Text erschöpft sich jedoch nicht in der Semantik, die es in Aussagen über Gegenstände und Sachverhalte der außersprachlichen Wirklichkeit hat. Die Semantik eines Wortes an sich benennt vielmehr nur die (Bedingung der) Möglichkeit, eine spezifische Semantik innerhalb der Ordnung eines poetischen Textes zu entfalten.

Es mag nun wie eine relativierende Einschränkung meiner bisherigen Ausführungen klingen, wenn ich sage, daß der Gedanke der spezifischen Ordnung eines Textes als interner Bestimmungs- und Begründungszusammenhang für mich einen vornehmlich heuristischen Wert besitzt. Die Heuristik besteht darin, daß ich mit meinen drei Leitfragen zwar eine solche Ordnung annehme und sie für jedes Wort, jeden Satz, jeden Vers eines Gedichts, jeden Absatz einer Erzählung oder eines Romans, jeden Akt eines Dramas anvisiere und herauszuarbeiten bestrebt bin. Das Ziel meiner Interpretation ist aber nicht verfehlt und die Leitfragen deswegen nicht unangemessen, wenn sich dieser Zusammenhang nicht als ein ‚lückenloser‘ und ‚absolut vermittelter‘ erweist, die hohe Dichte der so gedachten Ordnung womöglich nur an bestimmten Stellen vorliegt. Es würde einen allzu normativen Kunstbegriff bedeuten, forderte man von einem Text – wie dies etwa bei Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* mitunter anklingt – die „Organisation eines *jeglichen* innerhalb eines Kunstwerks Erscheinenden zum stimmig Beredten“<sup>2</sup>; gefährlich normativ vor allem dann, wenn man die Poetizität an dieses vermeintliche Ideal bindet und einem Text, der dieses nicht erreicht, seine poetische Qualität abspricht. Meine Interpretation fragt mit den drei Leitfragen folglich an jeder Stelle des Textes nach der Möglichkeit des internen Bestimmungs- und Begründungszusammenhangs, sie verpflichtet den Text aber nicht auf die durchgängige Realisierung dieses Zusammenhangs.

Was mich an der Heuristik meiner drei Leitfragen festhalten läßt, zeigt sich besonders im Umkehrschluß: Stelle ich den Text nicht (*horribile dictu*) unter den ‚Generalverdacht‘ eines internen Bestimmungs- und Begründungszusammenhangs, der sich an prinzipiell jeder Stelle des Textes aufweisen und nachzeichnen läßt, laufe ich Gefahr, Worte zu überlesen oder abzublenden, die entscheidenden Wert für die poetische Ordnung und damit für das Verstehen der Bedeutung des Textes haben. Anders pointiert: Die Interpretation muß auch nach dem vermeint-

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 215 (Herv. ME).

lich Gewöhnlichsten und Selbstverständlichsten fragen, muß (historische) Wörterbücher konsultieren, um das semantische Spektrum noch so vertrauter Wörter in den Blick zu bekommen, muß auf die (zeitgenössische) Interpunktion achten und darf diese nicht mit einem heutigen Sprachverständnis überschreiben, muß auch minimalste Abweichungen von syntaktischer oder metrischer Norm beachten und darf diese nicht als Lässlichkeit oder ‚Fehler‘ des Autors abtun, muß den kleinsten Details und Nebenbemerkungen in einem Text nachgehen, u.s.f. Die Interpretation muß nach all dem fragen, um zu gewährleisten, daß der poetische Text als grundsätzlich zu Interpretierender in den Blick kommt.

Frage ich mit meinen drei Leitfragen nach der ‚Möglichkeit‘ des internen Bestimmungs- und Begründungszusammenhangs, so kann dieser Gedanke weiter gefaßt werden. Mit ‚Möglichkeit‘ sind für mich in der Interpretation vorrangig zwei weitere Aspekte benannt. Zunächst ist das Denken von Möglichkeit insofern bestimmend, als ich immerzu auch danach frage, ob sich etwas bzw. was sich an der poetischen Aussage ändern würde, läge eine andere Ordnung vor: Was würde sich ändern, wenn an einer bestimmten Stelle im poetischen Text *kein* Wort, wenn an dieser Stelle ein *anderes* Wort, oder wenn dieses Wort *woanders* stünde? Man kann dies als ‚Kommutationsprobe‘ des Interpretierens bezeichnen. Die Kommutationsprobe bedeutet ein ‚kontrafaktisches‘ Fragen, denn sie fragt nach einer möglichen Ordnung, in der die Worte anders vermittelt vorliegen, als sie es tatsächlich tun. Die alternative Ordnung ist keine ‚unmögliche‘ oder ‚falsche‘ Ordnung, sondern lediglich eine andere, die eine entsprechend andere poetische Aussage zur Folge hätte. Das kontrafaktische Fragen nach anderen möglichen Ordnungen des Textes schafft eine erhöhte Sensibilität für die gegebene; es sensibilisiert dafür, jedes Wort auf seine Vermittlung mit allen anderen hin zu befragen und keines als ‚selbstverständlich‘ oder unbedeutend abzutun.

Damit verbunden ist zugleich ein Denken von Möglichkeit, das sich an der *faktisch gegebenen* Ordnung des Textes orientiert. Denn auch wenn man davon ausgeht, daß diese Ordnung eine Vermittlung von Worten darstellt, bedeutet dies nicht, daß diese Vermittlung nicht komplex vorliegen kann und mehrere, mitunter sogar widersprüchliche und einander ausschließende Strukturierungen erlaubt. Konkret: Auf die Fragen, *warum* hier ein Wort steht, warum dieses Wort *hier* steht und warum es gerade hier steht, kann es möglich sein, verschiedene, dabei jedoch gleichermaßen gültige Antworten zu geben. Es handelt sich hier also – in Abgrenzung zum kontrafaktischen Denken – nicht um die Möglichkeit einer anderen Ordnung, sondern um die Möglichkeit alternativer *Vermittlungen* innerhalb der gegebenen Ordnung. Dieses Denken von Möglichkeit beschreibt folglich nicht einfach die Mehrdeutigkeit eines einzelnen Wortes – etwa eines Wortes, für das nicht eindeutig entschieden werden kann, ob es in der einen oder der anderen Bedeutung aufzufassen ist. Das Denken von Möglichkeit bleibt auch hier nicht lokal, sondern nimmt (wenngleich ausgehend von *einem* Wort oder *einem* Satz) den Zusammenhang aller Worte eines Textes in den Blick. Dies bedeutet, daß ich auch die poetische Aussage eines Textes als potentiell *komplexe* Aussage denke. Eine komplexe poetische Aussage liegt dann vor, wenn für dieselbe faktisch gegebenen Worte ver-

schiedene gleichermaßen gültige Vermittlungen aufgezeigt werden können. Damit kommt eine Charakteristik poetischer Texte in den Blick, die von vielen Literaturtheorien als ‚Mehrdeutigkeit‘ bzw. ‚mehrfache Auslegbarkeit‘ eines Textes bezeichnet wird. Die Mehrdeutigkeit bzw. mehrfache Auslegbarkeit ist jedoch – wie oftmals angenommen – nicht auf Momente der Unbestimmtheit zurückzuführen, sondern auf die Möglichkeit verschiedener *bestimmbarer* Vermittlungen.

## II

Gegenstand meiner Textlektüre, in der ich das *in praxi* demonstrieren möchte, was ich eben theoretisch entwickelt habe, ist der Anfang von E.T.A. Hoffmanns *Ritter Gluck*. Gehe ich grundsätzlich davon aus, daß das poetische Bedeuten eines jeden literarischen Textes konstitutiv mit seinem internen Bestimmungs- und Begründungszusammenhang verbunden ist, so läßt sich dies am Beginn des *Ritter Gluck* besonders eindrücklich aufzeigen (s. Abb.1).

Die Eröffnung des Textes gestaltet sich mit der Angabe von Zeit und Ort der Handlung auf den ersten Blick denkbar klassisch:

Der Spätherbst in Berlin hat gewöhnlich noch einige schöne Tage.

Der Satz bietet zunächst keine sonderlichen Verständnisschwierigkeiten, und so ist man geneigt, ihn als gänzlich unverfängliche Beschreibung der Szenerie der nachfolgend geschilderten Handlung zu nehmen. Doch so unverfänglich ist dieser Einstieg nicht. Als erstes kann die Aufmerksamkeit dem Satzbeginn gelten: Was wird betont, wenn von ‚Der Spätherbst‘ die Rede ist – im Unterschied etwa zu anderen denkbaren Anfängen wie ‚Die Spätherbste‘ oder ‚Ein Spätherbst‘? Mit der Formulierung ‚Der Spätherbst‘ soll offenbar nicht ein einzelner, spezifischer Spätherbst oder die Gesamtheit der Spätherbste in den Blick kommen, sondern der Spätherbst allgemein. Dieses Allgemeine ist nun aber etwas, das auf ein Konkretes hin gedacht werden soll: Der Satz spricht nicht über den Spätherbst an und für sich, sondern über den in Berlin – das Allgemeine wird also auf einen besonderen Ort hin ausgesagt und ist so als ein ‚besonderes Allgemeines‘ lesbar.

Ausgehend von meinen drei Leitfragen ist weiterhin das Wort ‚gewöhnlich‘ interessant, da es eine innere Gegenwärtigkeit des Satzes ausdrückt: ‚Gewöhnlich‘ bestimmt die ‚noch einigen schönen Tage‘ als Normalfall, also als etwas, das sich in der Regel jedes Jahr im ‚Spätherbst in Berlin‘ beobachten läßt. Doch diese sprachliche Hervorhebung markiert die ‚schönen Tage‘ gleichzeitig als *Ausnahme* einer Regel, nämlich als etwas, das man in dieser Jahreszeit und an diesem Ort *nicht* erwarten würde – ansonsten bedürfte es dieser Betonung nicht. Eine mögliche Antwort auf die Frage ‚Warum steht hier das Wort ‚gewöhnlich‘?‘ kann also lauten, daß es darauf ankommt, eine Verschränkung von ‚Gewöhnlichem‘ und ‚Ungewöhnlichem‘ wahrzunehmen – eventuell sogar deren wechselseitige

# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15<sup>ten</sup> Februar.

No. 20.

1809.

## Ritter Gluck.

Der Spätherbst in Berlin hat gewöhnlich noch einige schöne Tage. Die Sonne tritt freundlich aus dem Gewölk hervor, und schnell verdampft die Nässe in der lauen Luft, welche durch die Strassen weht. Dann sieht man eine lange Reihe, buntgemischt — Elegants, Bürger mit der Hausfrau und den lieben Kleinen in Sonntagskleidern, Geistliche, Jüdinnen, Referendare, Freudenmädchen, Professoren, Putzmacherinnen, Tänzer, Offiziere u. s. w. durch die Linden, nach dem Thiergarten ziehen. Bald sind alle Plätze bey Klaus und Weber besetzt; der Mohrrüben-Kaffee dampft, die Elegants zünden ihre Zigaros an, man spricht, man streitet über Krieg und Frieden, über die Schuhe der Mad. Bethmann, ob sie neulich grau oder grün waren, über den geschlossenen Handelsstaat und böse Groschen u. s. w., bis alles in eine Arie aus Fanchon zerfließt, womit eine verstimmte Harfe, ein paar nicht gestimmte Violinen, eine lungensüchtige Flöte und ein spasmatischer Fagott sich und die Zuhörer quälen. Dicht an dem Geländer, welches den Weberschen Bezirk von der Heerstrasse trennt, stehen mehrere kleine, runde Tische und Gartenstühle; hier athmet man freye Luft, beobachtet die Kommenden und Gehenden, ist entfernt von dem kakophonischen Getöse jenes vermaledeyten Orchesters: da setze ich mich hin, und überlasse mich dem leichten Spiel meiner Phantasie, die mir befreundete Gestalten zuführt, mit denen ich über Wissen-

II. Jahrg.

schaft, über Kunst, über alles, was dem Menschen am theuersten seyn soll, spreche. Immer bunter und bunter wogt die Masse der Spaziergänger bey mir vorüber, aber nichts stört mich, nichts kann meine phantastische Gesellschaft verscheuchen. Nur das verwünschte Trio eines höchst niederträchtigen Walzers reisst mich aus der Traumwelt. Die kreischende Oberstimme der Violine und Flöte, und des Fagotts schnarrenden Grundbass allein höre ich; sie gehen auf und ab fest aneinander haltend in Oktaven, die das Ohr zerschneiden, und unwillkürlich, wie jemand, den ein brennender Schmerz ergreift, ruf' ich aus:

Welche rasende Musik! die abscheulichen Oktaven! — Neben mir murmelt es:

Verwünschtes Schicksal! schon wieder ein Oktavenjäger!

Ich sehe auf und werde nun erst gewahr, dass, von mir unbemerkt, an demselben Tische ein Mann Platz genommen hat, der seinen Blick starr auf mich richtet und von dem nun mein Auge nicht wieder los kommen kann.

Nie sah' ich einen Kopf, nie eine Gestalt, die so schnell einen so tiefen Eindruck auf mich gemacht hätten. Eine sanft gebogene Nase schloss sich an eine breite, offene Stirn, mit merklichen Erhöhungen über den buschigen, halbgrauen Augenbraunen, unter denen die Augen mit beynahe wildem, jugendlichem Feuer (der Mann mochte über funfzig seyn) hervorblitzten. Das weich geformte Kinn stand in seltsamem Kontrast mit dem ge-

20

Verkehrung: das Gewöhnliche ist als *ungewöhnlich* zu denken, das Ungewöhnliche als *gewöhnlich*. Gemäß der angenommenen Vermittlung der Worte untereinander gilt es nun in der weiteren Interpretation zu prüfen, ob und wenn ja: in welcher Weise diese Verschränkung oder Verkehrung von Gewöhnlichem und Ungewöhnlichem für den Text bedeutsam wird – d.h. wie sie mit dem Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem zusammenhängt *und* ob die Verschränkung und Verkehrung als eine zu verstehen ist, die in und für den gesamten Text eine besondere Bedeutung erlangt.

Sensibilisiert für das ‚besondere Allgemeine‘ und das ‚ungewöhnlich Gewöhnliche‘ ist nun auch die Rede von ‚noch *einigen* schönen Tagen‘ genauer in den Blick zu nehmen: ‚einige‘ kann zum einen auf eine vernachlässigbare und „ausgesprochen kleine, unbedeutende Anzahl“<sup>3</sup> an Tagen hinweisen, zum anderen in „euphemist Umkehrung“<sup>4</sup> den besonders hohen Wert und die große Bedeutung dieser wenigen Tage betonen.

Die semantische Unschärfe des Wortes „einige“ (also die Unschärfe an *einer* Stelle des Satzes) macht dabei auf eine semantische Unschärfe aufmerksam, die den *gesamten* Satz betrifft: Wie viele Tage sind mit ‚einigen‘ genannt? Und rückblickend gefragt: Wann beginnt und endet ein ‚Spätherbst‘ als ‚letzter Teil des Herbstes‘?<sup>5</sup> Wann beginnt und endet er in Berlin? Wann legitimiert sich die Bestimmung einer Reihe von Einzelmomenten oder -ereignissen als ‚gewöhnlich‘? Was fehlt oder durch den ersten Satz zur Diskussion gestellt wird, ist ein Kriterium, mit dessen Hilfe sich das eine vom anderen klar differenzieren läßt.

Die Sonne tritt freundlich aus dem Gewölk hervor, und schnell verdampft die Nässe in der lauen Luft, welche durch die Straßen weht.

Die weitere Rede scheint die Antwort auf eine weitere Frage zu geben, die sich für den ersten Satz stellen läßt: Was charakterisiert die dort genannten Tage als ‚schön‘? Auch der zweite Satz hat wiederum zunächst nichts Ungewöhnliches an sich und kann als eine Erläuterung der seltenen Tage im Spätherbst in Berlin gelesen werden. Doch schnell werden auch in ihm interessante Verschiebungen und Umkehrungen erkennbar. Durch das überzeitliche Präsens bleibt im Rückbezug auf die Aussage des ersten Satzes unklar, ob er als Beschreibung ‚schöner Tage im Spätherbst‘ *schlechthin* verstanden werden soll oder ob mit ihm die Be-

<sup>3</sup> *Goethe-Wörterbuch*, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften [bis Bd. 1, 6. Lfg.: Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin; bis Bd. 3, 4. Lfg.: Akademie der Wissenschaften der DDR], der Akademie der Wissenschaften in Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Stuttgart 1978 ff., Bd. 2, Sp. 1470, s.v. einige.

<sup>4</sup> *Goethe-Wörterbuch*, Bd. 2, Sp. 1470, s.v. einige.

<sup>5</sup> *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 16 Bde. in 32 Teilbänden. (Leipzig 1854–1961) [= *DtWb*], Bd. 16, Sp. 1995, s.v. Spätherbst.

stimmung von ‚schönen Tagen‘ eines *besonderen* ‚Spätherbstes‘ erfolgt (i.e. des Spätherbstes in Berlin). Handelt es sich also um ein Allgemeines, das sich nur lokal manifestiert, prinzipiell aber davon unabhängig ist – oder um ein Allgemeines, das sich von dem Besonderen gar nicht trennen läßt?

Darüber hinaus kommt auch der zweite Satz auf das Moment des ‚Gewöhnlichen‘ und der ‚Gewohnheit‘ zu sprechen, jedoch auf einer anderen sprachlichen Ebene: Nichts an der Redewendung, daß die ‚Sonne aus den Wolken hervortritt‘, ist uns fremd oder unvertraut; es handelt sich um eine gängige Aussage. Was jedoch an diesem Phrasem, am idiomatischen Charakter und der Bildhaftigkeit dieses Sprechens nicht (mehr) wahrgenommen wird, ist die damit verbundene ‚Wendung‘ der Perspektive: Realgegenständlich ‚tritt‘ die Sonne nicht aus den Wolken hervor; vielmehr treten die Wolken auseinander und lassen die Sonnenstrahlen durchscheinen. Diese ‚Wendung‘ gründet in der Perspektive des wahrnehmenden Subjekts: Es ‚erscheint‘ uns so (wörtlich und hier im doppelten Wortsinn), als würde die Sonne aus den Wolken hervortreten. Nimmt man das Adverb „freundlich“ hinzu, steht diese Verdrehung auch für eine Drehung in die egozentrische Perspektive: Die Sonne und die Art und Weise ihres Hervortretens sind an sich nicht ‚freundlich‘, sondern lediglich für uns – genauer: für den Erzähler.

Mit Blick auf die Frage ‚Warum steht *dieses* Wort hier und nicht vielmehr ein anderes?‘ ist weiterhin von Bedeutung, daß nicht von Wolken, sondern von einem ‚Gewölk‘ die Rede ist. Durch ‚Gewölk‘ wird – im Unterschied zu ‚Wolken‘ – der Kontrast zur Sonne verstärkt, da das Wort vornehmlich im Kontext mit Unwetter bzw. schwerem Gewitter Verwendung findet<sup>6</sup> – also mit Dunkelheit. Darüber hinaus betont es als „Sammlung mehrerer Wolken“<sup>7</sup> deren Einheitsmoment, so daß darin ein Versuch gesehen werden kann, die einzelnen „Menge[n] wässriger Dünste, welche in sichtbarer Gestalt in der obern Luft schweben“<sup>8</sup>, als *Kollektiv*, als eine Menge von Mengen zu denken – und damit als Versuch, etwas stetig Veränderliches und Amorphes als feste Einheit zu begreifen. Daß nicht von einer Vielheit (Wolken), also nicht von ‚einigen Einzelnen‘ die Rede ist, führt auch auf den ersten Satz und das ‚ungewöhnlich Gewöhnliche‘ zurück; und dies sogar auf phonologischer Ebene: ‚Gewölk‘ kann als Alliteration zu ‚gewöhnlich‘ gelesen werden. In beiden Fällen geht es darum, eine Menge von Einzelnen (Tage im Spätherbst respektive Wasserteilchen) als ein ‚Kontinuum‘, als eine zusammenhängende Einheit in den Blick zu nehmen, aus denen etwas Besonderes und Diskontinuierliches („einige schöne Tage“ respektive ‚die Sonne‘) heraussteht – oder: ‚hervortritt‘.

und schnell verdampft die Nässe in der lauen Luft,

<sup>6</sup> Vgl. *DtWb*, Bd. 7, Sp. 6698–6722, s.v. Gewölk.

<sup>7</sup> Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen*. Zweyte, vermehrte und verbesserte Ausgabe [= *Adelung*], Leipzig 1793–1801, Bd. 2, Sp. 674, s.v. Gewölk.

<sup>8</sup> *Adelung*, Bd. 4, Sp. 1606, s.v. Wolke.

Die zweite Satzhälfte, die durch das initiale „und“ nach dem Komma als eigenständiger Hauptsatz gesetzt wird, ist vornehmlich als Konsekutivsatz zu lesen: Das Hervortreten der Sonne aus dem Gewölk hat zur Folge, daß die Nässe in der lauen Luft verdampft. Daß dieses Verdampfen ‚schnell‘ erfolgt, sagt zweierlei: daß dieser Vorgang jäh und unvermittelt einsetzt *und* daß er sich in kurzer Zeit vollzieht. Zudem korrespondiert ‚schnell‘ mit der Art und Weise, wie die Sonne zur Erscheinung kommt. Die Sonne ‚geht‘ nicht etwa ‚auf‘, womit ein allmählicher Wärmeanstieg und eine entsprechend langsam verlaufende Reaktion verbunden wäre; das Aufreißen der Wolken läßt sie vielmehr ‚auf einmal‘ und in hoher Intensität präsent werden. Die Sonne (i.e. das Besondere, Einzelne) war folglich bereits die ganze Zeit über anwesend, jedoch von dem Gewölk (i.e. der Ganzheit) verdeckt.

Die Intensität der Sonneneinstrahlung ist dabei nicht nur an der hohen Geschwindigkeit der durch sie ausgelösten Reaktion abzulesen, sondern auch daran, daß die Nässe ‚verdampft‘. Auffällig ist hier, daß nicht von ‚verdunsten‘ die Rede ist, also dem Übergang einer Flüssigkeit in den gasförmigen Zustand, der bereits bei geringer Temperatur stattfindet. Von ‚verdampfen‘ wird nur dann gesprochen, wenn die Temperatur des Wassers den Siedepunkt erreicht. Die Sonnenstrahlung ist also eine, die man als eine übermäßige – um nicht zu sagen: ‚ungewöhnliche‘ und unrealistische – verstehen soll: Es ist nicht nachvollziehbar, wie durch bloße Sonneneinstrahlung eine derart hohe Temperatur erwirkt werden kann; und noch dazu ist unverständlich, wie eine solch hohe Intensität der Sonne im Spätherbst möglich sein soll, einer Jahreszeit, die sich als Übergangsphase zum Winter nicht mehr durch sonderlich große Hitze auszeichnet. Ferner ist es befremdlich, daß etwas in der ‚lauen Luft‘ verdampfen soll, einer Temperatur, die den untersten Grad an Wärme darstellt. Kurzum: Ein *gewöhnlicher* Vorgang wird hier *ungewöhnlich* beschrieben.

Der Konsekutivsatz hat nun auch Auswirkungen auf das Verhältnis der Kategorien, die im ersten Satz thematisch wurden: Weil die Sonne aus dem Gewölk und damit das Einzelne aus dem Kontinuum, das Besondere aus dem Allgemeinen ‚hervortrat‘, verdampft Nässe, findet die *Auflösung* eines Kontinuums statt, die Diskretion seiner Teile. Diese Bewegung ist dabei zugleich mit einer Reduktion von Sichtbarkeit verbunden: Aus dem ‚in die Erscheinung‘-Treten des einen (i.e. des Einen und Einzelnen) resultiert ein ‚aus der Erscheinung‘-Treten des anderen (i.e. des Vielen und dessen Verbundenheit).<sup>9</sup> Gegenläufig ist die Bewegung auch räumlich: Auf das Hervortreten der Sonne aus dem Gewölk von oben nach unten erfolgt das Verdampfen der Nässe von unten nach oben. Die Sonne leistet dabei gleich zweierlei: Sie durchbricht nicht nur die Sammlung von Wolken, sondern löst infolge dessen auch eine Verdunstung aus, die wiederum Bedingung neuerlicher Wolken-Bildung ist.

welche durch die Straßen weht.

<sup>9</sup> Die Menge an Wasser nimmt beim Verdampfen „fortwährend ab, bis es endlich ganz verschwunden ist“ (*Meyers Großes Konversationslexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens*. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage, Leipzig und Wien 1905–1909, Bd. 6, Sp. 40, s.v. Verdampfung).

Der dritte Satzteil unternimmt daraufhin eine nähere Bestimmung der ‚lauen Luft‘. Da sie „durch die Straßen weht“, wird sie mit denen in Beziehung gesetzt, die sie (als ‚lau‘) wahrnehmen: Der Ort, an dem sich die Luft bewegt, ist zugleich der Ort, an dem sich (‚gewöhnlich‘) Menschen bewegen. Weiterhin ist bemerkenswert, daß die Luft nicht durch ‚Berlin‘ weht, sondern durch „die Straßen“ weht – der Ort, an dem dies stattfindet, wird damit nicht als Einheit gedacht (‚Stadt‘), sondern als Vielheit (‚Straßen‘). Zudem wird der Luft eine tendenziell horizontale Bewegungsrichtung zugesprochen wird, die mit den beiden vertikalen (dem Hervortreten der Sonne und dem Aufsteigen des Dampfes) in Spannung tritt, diese kreuzt.

Dann sieht man eine lange Reihe, buntgemischt –

Der dritte Satz setzt die konsekutive Logik des zweiten fort: Wenn die Sonne aus dem Gewölk hervortritt und die Nässe in der lauen Luft verdampft, „Dann“ hat dies zur Folge, daß man eine lange und buntgemischte Reihe (von Spaziergängern) sieht. Dies kann so verstanden werden, daß erst durch den gesamten Vorgang – i.e. das Aufreißen der Wolken, das Verdampfen der Feuchtigkeit und nun die ‚buntgemischte Reihe‘ von Personen –, die genannten Tage zu ‚schönen‘ Tagen im Spätherbst in Berlin werden, zu *ungewöhnlichen* Tagen. Anders betont: Die eröffnenden Sätze berichten nicht nur davon, was diese ungewöhnlich schönen Tage auszeichnet und was an ihnen stattfindet, sondern wie sie zu eben diesen ‚schönen‘ Tagen werden. Und noch einmal anders pointiert: Die Sätze beschreiben, wie aus dem Allgemeinen ein Besonderes ‚hervortritt‘, wie sich ein Besonderes aus dem Allgemeinen heraus entwickelt.

Aber auch hier lohnt eine genauere Betrachtung der Formulierung. Was ‚man dann sieht‘, ist keine subjektiv-individuelle Perspektive auf das, was alles auf den plötzlichen Sonnenschein ‚folgt‘, sondern eine objektiv-allgemeine Perspektive: ‚Dann sieht *man*‘. Die Wahrnehmung dessen, was sich als Besonderes aus dem Allgemeinen heraus entwickelt, wird seinerseits nicht als eine besondere, sondern als eine *allgemeine* Wahrnehmung beschrieben.

Die ersten Worte des dritten Satzes zeigen ferner die Verschränkung eines Kontinuierlichen und eines Diskontinuierlichen – und zwar im Wort „Reihe“, das (oxymoronisch ausgedrückt) eine ‚diskrete Stetigkeit‘ beschreibt.<sup>10</sup> Die von Beginn an gesetzte Spannung von Einheit und Vielheit wird damit in eins gedacht: Das Ganze (‚Reihe‘) ist die (lineare) Ordnung seiner Einzelteile (‚Personen‘). Würde ein Glied der Reihe (gleich einem ‚schönen‘ Tag oder wie die Sonne) ‚heraustreten‘, hörte sie auf, ‚Reihe‘ zu sein. Kennzeichnend für eine Reihe ist überdies, daß sie eine Logik der Abfolge aufweist, ein Prinzip, das ihre Teile in einen spezifischen Zusammenhang zueinander stellt. Für die nach dem Gedankenstrich angeführten Personen(gruppen) könnte man demgemäß erwarten,

<sup>10</sup> Vgl. *Adelung*, Bd. 3, Sp. 1050: „in Einer *Linie* neben einander befindliche Dinge“ (Herv. von M.E.).

daß sie „eine fortlaufende, sinnlich wahrnehmbare, räumlich verbundene Linie von [...] Personen [bilden], welche ihrer Zusammengehörigkeit gemäß geordnet sind“<sup>11</sup>. Gerade diese Erwartung wird aber durch das Attribut „buntgemischt“ vor dem Gedankenstrich demontiert. Die Sequenz soll den Charakter einer Mischung haben; ihre Teile sollen „ohne Rücksicht auf die Art und Weise der Verbindung“ aufeinander folgen, „ohne bestimmte Ordnung unter einander“<sup>12</sup>. Wäre mit der Bezeichnung ‚bunte Reihe‘ noch eine regelmäßige Alternation angezeigt, in der Weise, daß sich „männliche und weibliche Personen [...] abwechseln“<sup>13</sup>, so läßt das Kompositum ‚buntgemischt‘ diesen Aspekt zurücktreten und betont gleichzeitig die Bedeutung von ‚bunt‘ als ‚verworren‘.<sup>14</sup> Die ‚lange Reihe‘ ist folglich eine, bei der „man weder Anfang noch Ende erkennen, noch die einzelnen Theile hinlänglich von einander unterscheiden kann“<sup>15</sup>.

Ich lasse vorerst die genauere Bestimmung der Personage der ‚buntgemischten Reihe‘ aus, übergehe zunächst auch die näheren Ausführungen zur Versammlung in der Gaststätte „Klaus und Weber“ und die dort geführten Gespräche sowie deren Themen – zu allem gäbe es *en detail* weit mehr zu sagen, als im Rahmen dieses Aufsatzes möglich ist. Wieder einsetzen möchte ich an einer Stelle im Text, die ein neues Motiv einführt:

da setze ich mich hin,

Ich zitiere die Stelle in diesem engen Ausschnitt, um den Fokus auf die besondere Formulierung zu lenken. Selbstverständlich wird es für deren Deutung nötig sein, auch die rahmende Rede um das Satzkolon einzubeziehen; was sich in diesem Satzkolon ausdrückt, verdient jedoch erhöhte Aufmerksamkeit. Zunächst ist festzuhalten, daß mit „da setze ich mich hin“ das erzählende Ich zum ersten Mal direkt in Erscheinung tritt; bis dato erging sich die Beschreibung der Szenerie und des Schauplatzes der Handlung in einem unpersönlich-distanzierten, objektiv-allgemeinen ‚man‘-Stil. Dieses Erscheinen des Ich wäre erzähllogisch nicht weiter von Bedeutung, da noch nicht einmal sicher gesagt werden kann, daß es sich hier etwa um einen Wechsel von einer heterodiegetischen zu einer homodiegetischen Erzählhaltung handelt. Interessant ist jedoch, daß die Einführung des Ich einer Logik zu folgen scheint, die wir vom ersten Satz an beobachten konnten: dem ‚Heraustreten‘ eines Singulären und Besonderen aus dem Ganzen und Allgemeinen.

<sup>11</sup> *DtWb*, Bd. 14, Sp. 367, s.v. Reihe.

<sup>12</sup> *Adelung*, Bd. 3, Sp. 216, s.v. mischen.

<sup>13</sup> *Adelung*, Bd. 1, Sp. 1258, s.v. bunt.

<sup>14</sup> *Adelung*, Bd. 1, Sp. 1258, s.v. bunt.

<sup>15</sup> *Adelung*, Bd. 4, Sp. 1181. Das „u.s.w.“, mit dem die Aufzählungen in diesem wie im kommenden Satz ‚schließen‘ und das eine unbestimmte Fortführung anzeigt, kann ebenfalls als Index für die Unkenntlichkeit von Anfang und Ende gelesen werden.

Mit „da“ ist zum einen der konkrete Ort genannt, an dem sich das Ich niederläßt: Es setzt sich an einen der „runde[n] Tische“ auf einem der „Gartenstühle“ am „Geländer“ zwischen dem „Weberschen Bezirk“ und der „Heerstraße“. Zum anderen kann „da“ aber auch als zeitlicher Index verstanden werden, so, daß das Ich nur an den ‚schönen‘ Tagen im Spätherbst dort Platz nimmt – und womöglich nur dann, wenn all die genannten Kriterien dieser Tage erfüllt sind: wenn die Sonne aus dem Gewölk tritt, die Nässe verdampft, die lange Reihe an Personen in Richtung Tiergarten spaziert, bald alle Plätze bei Klaus und Weber besetzt sind „u.s.w.“. Ist man nach der Lektüre der ersten Sätze des *Ritter Gluck* dafür sensibilisiert, daß auch ‚gewöhnliche‘ und unscheinbare Formulierungen eine ungeahnte Komplexität der poetischen Aussage bereithalten, lohnt auch hier ein genauere Blick. Angesichts der ersten Nennung des Ich und der damit verbundenen Ich-Perspektive wird bedeutsam, daß ‚sich setzen‘ ein reflexives Verb darstellt, ein Verb also, bei dem (grammatisches) Subjekt und (grammatisches) Objekt als *identisch* behauptet werden, kein vom grammatischen Subjekt abweichendes Objekt denkbar und das Subjekt Objekt der (eigenen) Handlung sein soll. Erzähllogisch ist dies insofern interessant, als „da setze ich mich hin“ die Einführung der Ich-Perspektive *und* die Strukturlogik dieser Perspektive zugleich beschreibt: die Aufspaltung in ein erzählendes und ein erzähltes Ich. Für die Ich-Perspektive bleibt dabei unentschieden, ob sie durch „da setze ich mich hin“ erst etabliert wird und ab dieser Stelle des Textes („da“) die gesamte Erzählung durchzieht, oder ob diese Ich-Perspektive jetzt lediglich aufgedeckt wird und somit auch bereits für die Eröffnung der Erzählung bis hierhin („da“) Geltung besitzt.<sup>16</sup>

Mit der ‚Setzung‘ und Verdopplung bzw. Spaltung des ‚Ich‘ sowie der gleichzeitigen Behauptung der Identität des Verdoppelten bzw. Getrennten gewinnt nun im Kontext des Textes eine besondere Bedeutung, wenn man sie im Horizont der Subjektphilosophie der Zeit, der Subjektphilosophie des deutschen Idealismus betrachtet – noch enger gefaßt: im Horizont von Johann Gottlieb Fichtes *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*. Auf Fichtes Denken hin gelesen ist mit „da setze ich mich hin“ an dieser Stelle des *Ritter Gluck* nicht nur davon die Rede, daß ein Ich in einem Café Platz nimmt, sondern daß sich das ‚Ich‘ (im und durch das poetische Sprechen) *selbst setzt* und zugleich *gesetzt wird*, und daß dieses ‚Ich‘ nur „da“ ist, „vermöge dieses bloßen Setzens durch sich selbst“<sup>17</sup>. Das Satzkolon vollzieht *und* beschreibt gewissermaßen eine ‚poetische Tathandlung‘. Für diese Deutung findet sich kurz zuvor im Text ein verdeckter Hinweis: Eines der Themen, über das „man streitet“ bei „Klaus und Weber“, ist der „geschlossene[] Handelsstaat“ (AMZ 305) – damit wird nicht irgendeine Staatstheorie diskutiert,

<sup>16</sup> Auch Kaltërina Latifi erkennt die Relevanz dieser Stelle für den Verlauf der Erzählung, zieht meines Erachtens aus dem Auseinandertreten des Ich jedoch nicht die relevanten Schlüsse; vgl. dies.: »Mit Glück«. *E.T.A. Hoffmanns Poetik*, Frankfurt am Main 2017, S. 55f.

<sup>17</sup> Johann Gottlieb Fichte: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer*, Leipzig 1794, S. 10

sondern höchstwahrscheinlich gerade das Gesellschaftsmodell, das Fichte in seiner gleichnamigen Schrift entwirft.<sup>18</sup>

Interessant ist, daß mit dieser ‚Setzung‘ und Spaltung des Ich in Subjekt und Objekt der Handlung respektive des Erzählens auch die Einheit – vorsichtiger formuliert: das Verhältnis von Autor-Ich und Ich-Erzähler diskutiert wird. Damit plädiere ich keineswegs für eine biographistische Lektüre, die den Ich-Erzähler mit E.T.A. Hoffmann identifizieren würde, und auch nicht für eine Deutung, die die Setzung des Erzählers als ‚Transposition‘ des Autors in den Text versteht. Vielmehr lese ich das Satzkolon als Problematisierung der klaren Grenzziehung zwischen Autor und Erzähler sowie dem Innen und Außen des Textes. Diese Lesart läßt sich ebenfalls durch eine Stelle im Text stützen, und zwar durch die Aussage, daß „alles in eine Arie aus Fanchon zerfließt“ (AWZ 305). Von Bedeutung ist das bekannte, von August Friedrich Ferdinand von Kotzebue frei nach Jean-Nicolas Bouilly verfaßte und von Friedrich Heinrich Himmel komponierte Singspiel hier nicht an sich. Relevant ist vielmehr die Tatsache, daß E.T.A. Hoffmann selbst 1809[!] eine *Arie zu Fanchon, das Leyermädchen* komponierte.<sup>19</sup> Der Autor ‚setzt‘ somit (auch) sich selbst – und zwar als Komponist und damit in Konkurrenz zu Christoph Willibald Gluck (respektive in Konkurrenz zur Figur des ‚Ritter Gluck‘) – in die Erzählung, in die Rede des Erzählers ein.

und überlasse mich dem leichten Spiel meiner Phantasie,  
die mir befreundete Gestalten zuführt,

Auffällig ist, daß diese aktive Selbstsetzung der ‚poetischen Tathandlung‘ in eine passive Haltung übergeht bzw. mit dieser verbunden ist. Das Ich ‚überläßt‘ sich seiner Phantasie, läßt sich „ohne Widerstand von ihr beherrschen“<sup>20</sup>. Mit der ‚Phantasie‘ ist eines der Motive von Hoffmanns Poetik benannt, die sein gesamtes literarisches Werk prägen – und dessen Auffächerung in ‚Phantasie‘, ‚Fantasie‘, ‚Fantast‘, ‚Phantasma‘, ‚fantastisch‘ und ‚fantasieren‘ eine klare Konturierung oder gar umfassende Definition unmöglich macht. Vielmehr ist für jeden einzelnen Text und den durch ihn gesetzten Kontext jeweils neu zu bestimmen, was darunter zu verstehen ist. Allein das Wort ‚fantastisch‘ leuchtet bei Hoffmann den gesamten Bedeutungshorizont des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts aus; dessen Bedeutung reicht von visionär, kreativ, träumend/traumhaft, wunder-

<sup>18</sup> Vgl. Johann Gottlieb Fichte: *Der geschlossene Handelsstaat*. Ein philosophischer Entwurf als Anhang zur Rechtslehre und Probe einer künftig zu liefernden Politik, Tübingen 1800. Auch Latifi (2017; vgl. Anm. 16) sieht den Fichte-Bezug an dieser Stelle, weder begründet sie ihn jedoch aus der Erzählung und dem intratextuellen Verweis heraus noch zeigt sie dessen entscheidende poet(olog)ischen Konsequenzen auf.

<sup>19</sup> Vgl. AV 46: Arie zu „Fanchon, das *Leyermädchen*“ (Verzeichnis nach Gerhard Allroggen, 1970); [http://www.klassika.info/Komponisten/Hoffmann/Arie/AV\\_046/index.html](http://www.klassika.info/Komponisten/Hoffmann/Arie/AV_046/index.html) (letzter Zugriff 20.12.2021).

<sup>20</sup> *Adelung*, Bd.4, Sp. 762, s.v. überlassen.

bar/-sam bis töricht, unvernünftig, narrhaft, wahnhaft oder irr-/widersinnig – es bezeichnet Handlungen und Gedanken ebenso wie den Charakter von Personen oder die Eigenschaft von Gegenständen.

Welche Bedeutung ‚Phantasie‘ im Kontext des Ritter Gluck besitzt, kann erneut aus den philosophischen und kunsttheoretischen Debatten der Zeit heraus entwickelt werden, welche die ‚Phantasie‘ in die Nähe der Einbildungskraft stellen. In Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* findet sich eine Bestimmung der Phantasie, die nicht nur bis in die Wortwahl mit Hoffmanns Text kommuniziert, sondern insbesondere deren produktionsästhetischen Aspekt betont, die sie mit der eben skizzierten ‚poetischen Tathandlung‘ in Verbindung setzt. So bezeichnet Hegel die Phantasie als „die hervorstechend künstlerische Fähigkeit“ schlechthin, die nicht „mit der bloß passiven Einbildungskraft zu verwechseln [ist]. Die Phantasie ist schaffend.“<sup>21</sup> Entscheidend ist, daß Hegel das produktive Moment mit einem rezeptiven verbunden sieht. So ist die Phantasie „die Gabe und der Sinn für das Auffassen der Wirklichkeit und ihrer Gestalten[!] [...] sowie das aufbewahrende Gedächtnis für die bunte[!] Welt dieser vielgestaltigen[!] Bilder“<sup>22</sup>. Damit vollzieht sich zugleich eine Umdeutung und Erweiterung des Phantasie-Begriffs von einer ‚regellosen‘ und ‚spontanen‘ Erfindung zu einer Re-Produktion innerer wie äußerer Realität, die dabei in ihrer „ganzen Tiefe nach durchsonnen[!]“<sup>23</sup> und reflektiert wird.

Der Aspekt der (re)produktiven Einbildungskraft als ein Modus der ‚schöpferischen Erinnerung‘ findet sich in Hoffmanns Text artikuliert, wenn davon die Rede ist, daß die Phantasie „mir befreundete Gestalten“ zuführt, also bereits vertraute ‚Gestalten‘, die sich als wertvolle Gesprächspartner erwiesen.<sup>24</sup> Für die Reproduktion und (im doppelten Wortsinn) Wieder-Holung dieses/r ‚Bekanntes‘ spricht, daß man den Satz in einem überzeitlichen Präsens lesen kann: Immer dann, wenn sich das Ich an der genannten Stelle hinsetzt, überläßt es sich seiner Phantasie. ‚Schöpferisch‘ ist diese Erinnerung, weil es sich bei den ‚befreundeten Gestalten‘ nicht zwingend (nur) um reale Personen handeln muß, die sich das Ich ins Gedächtnis ruft; die ‚Gestalten‘ können auch solche sein, die lediglich in der Vorstellung des Ich existieren und von dieser erzeugt wurden. Dies gilt entsprechend auch für die anschließend genannten Gespräche: Es bleibt offen, ob sich das Ich an Konversationen mit real existierenden Personen erinnert und sie wiederholt, oder ob auch diese nur imaginiert sind. Und um diese Unschärfe noch weiter auszubuchstabieren und alle vier Möglichkeiten durchzuspielen: Denkbar

<sup>21</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt am Main 1970, S. 363.

<sup>22</sup> Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, a.a.O., S. 363f.

<sup>23</sup> Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 364.

<sup>24</sup> Hoffmann wird diesen Aspekt im zweiten Druck des Textes in *Fantasiestücke in Callot's Manier* von 1814 noch stärker hervorheben, wenn er dem Titel „Ritter Gluck“ den Untertitel „Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809“ beifügt; vgl. E.T.A. Hoffmann: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten*, Bamberg 1814, S. 9.

ist zudem, daß das Ich sich an reale Personen erinnert, mit denen er fiktive Dialoge führt, oder umgekehrt: sich fiktive Personen in der Vorstellung schafft, mit denen er tatsächlich geführte Gespräche noch einmal erinnert und wiederholt.

Daß es sich bei all dem um ein ‚leichtes Spiel‘ der Phantasie handeln soll, kann ebenfalls auf die Philosophie der Zeit bezogen werden: auf Kants Kritik der Urteilskraft und damit auf die erkenntnistheoretische und ästhetische Dimension der Phantasie. Kant definiert die ästhetische Erfahrung als ‚freies Spiel der Erkenntniskräfte‘, „die im erleichterten[!] Spiele beider durch wechselseitige Zusammenstimmung belebten Gemütskräfte (der Einbildungskraft und des Verstandes) besteht“<sup>25</sup>. Gestützt wird diese Lesart auch dadurch, daß Kant den Eintritt in das ‚freie Spiel der Erkenntnisvermögen‘ dezidiert als ‚unabsichtlich‘ beschreibt<sup>26</sup> – im Vokabular der Erzählung gesprochen: Das Ich kann sich dem Spiel nur ‚überlassen‘, dieses aber nicht aktiv und willentlich eröffnen.

mit denen ich über Wissenschaft, über Kunst, über alles,  
was dem Menschen am teuersten seyn soll, spreche.

Das Gespräch, das das Ich in seiner Phantasie führt, besitzt einen hohen normativen Anspruch. Die Frage ist, ob diese ‚exklusive‘ Konversation in Kontrast gesetzt wird zur ‚buntgemischten‘ Gesellschaft, die in einer langen Reihe „nach dem Thiergarten“ zieht und die (scheinbar beliebig) ebenso über „Krieg und Frieden“ wie die Schuhfarbe von „Mad. Bethmann“ oder den „geschlossenen Handelsstaat und böse Groschen“ streitet. Zur Rede steht also, ob sich das Ich mit seiner Unterhaltung von den Gesprächen der anderen Café-Besucher unterscheiden kann, d.h. ob er sich mit seiner Phantasie von ihnen ‚absetzen‘ kann, wenn er doch wie sie an einem der „kleine[n], runde[n] Tische“ Platz genommen und damit zwischen ihnen sitzt.

Das Gelingen dieser Absetzung und Abgrenzung wird dann fraglich, wenn man „Wissenschaft“, „Kunst“ und das „was dem Menschen am teuersten seyn soll“ mit den eben genannten Themen der Café-Besucher in Verbindung bringt. Denn just die vom Ich normativ gesetzten Themen sind bereits Gegenstand der Café-Gespräche: Der Streit über die Schuhfarbe von „Mad. Bethmann“ wird nicht auf eine beliebige Person hingeführt, sondern mit Blick auf die Sängerin und Schauspielerin Friederike Bethmann, die auf Wunsch des Komponisten Friedrich Heinrich Himmel in der Uraufführung seiner Oper *Fanchon, das Leiermädchen*[!] im Jahre 1804 die Arie[!] übernahm. Streitet „man“ sich also über „Mad. Bethmann“, diskutiert man über eine Opernaufführung – man spricht über Kunst. Ordnet man den „Geschlossenen Handelsstaat“ der Philosophie Fichtes und damit der („Grundlage der gesamten“) „Wissenschaft“ zu und ver-

<sup>25</sup> Vgl. Immanuel Kant: *Gesammelte Werke* [Akademieausgabe], Bd. V [Kritik der praktischen Vernunft, Kritik der Urteilskraft], hrsg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1913, S. 219.

<sup>26</sup> Vgl. Kant: *Gesammelte Werke*, Bd. V, S. 190.

steht man „Krieg und Frieden“ als ein Themengebiet, das dem Menschen „am teuersten seyn“ sollte, unterscheidet sich die Forderung des Ich nicht mehr von dem, was in den Café-Gesprächen verhandelt wird. Dies hat weitreichende Konsequenzen: Ist der *allgemeine* Anspruch des Ich bereits in den Konversationen der Café-Besucher *konkret* realisiert, kommt nicht nur sein ‚exklusiver‘ Status in Wanken, sondern zugleich die Möglichkeit einer klaren Grenzziehung zwischen Realität und Phantasie. Führt das Ich mit den ‚befeundeten Gestalten‘ also Gespräche über die gleichen Themen der Besucher? Handelt es sich dabei womöglich nicht nur um die gleichen Themen, sondern um dieselben – und sind womöglich sogar die Gespräche dieselben?

Die Grenze von Realität und Phantasie wird jedoch in zweifacher Hinsicht und von beiden Seiten durchlässig. Führt das Ich die Gespräche in seiner Phantasie über Wissenschaft oder Kunst deswegen, weil er sie in seinem Umfeld gehört hat, sie ihm also in der Realität vorgezeichnet und ‚vorgeführt‘ wurden? Oder umgekehrt: Hört er in den Gesprächen der anderen Café-Besucher nur die Themen, die er sich vorab in seiner Phantasie als wertvoll und relevant vorgestellt hat? Und noch einmal verschärft gefragt: Ist sich das Ich dieser wechselseitigen Durchdringung von Realität und Phantasie bewußt? Erkennt es, daß die Realität wesentlichen Anteil an seiner Vorstellung hat, und seine Vorstellung wesentlich durch die Realität mitbestimmt wird?

Für den folgenden Satz ist daher zu klären, ob die Durchlässigkeit der Grenze von Realität und Phantasie zunimmt – oder ob sie sich (wieder? durch das Ich?) stabilisiert:

Immer bunter und bunter wogt die Masse der Spaziergänger  
bey mir vorüber, aber nichts stört mich, nichts kann meine  
phantastische Gesellschaft verscheuchen.

Letzteres scheint der Fall zu sein, sofern das Ich darum bemüht ist, die Möglichkeit einer Trennung sowie die Exklusivität seiner Vorstellung *nicht* aufzugeben – es unterscheidet zwei Personengruppen und hebt sie gegeneinander ab: die Spaziergänger auf der einen und ‚seine‘ phantastische Gesellschaft auf der anderen Seite. Die erste Gruppe wird dabei abschätzig-verallgemeinernd als ‚Masse‘ bezeichnet, also als eine undifferenzierte und konturlose Menge von Personen, die ‚unförmlich zusammenhängen‘<sup>27</sup>. Die Aussage, daß sich diese Spaziergänger „Immer bunter und bunter“ bewegen, führt auf den Anfang der Erzählung zurück und auf die ‚buntgemischte Reihe‘ der Personen, die in Richtung Tiergarten ziehen – so aber, daß jetzt gesagt wird, das die Personen eine stetig zunehmend ‚verworrene‘<sup>28</sup> Ordnung ausbilden. Liest man „bunter und bunter“ auch so, daß es bei dieser Bewegung ‚bunt zugeht‘, d.h. „drunter und drüber“<sup>29</sup> geht, wird auch

<sup>27</sup> Vgl. *DrWb*, Bd. 12, Sp. 1708, s.v. Masse.

<sup>28</sup> Vgl. *Adelung*, Bd. 1, Sp. 1258, s.v. bunt.

<sup>29</sup> *DrWb*, Bd. 2, Sp. 528, s.v. bunt.

verständlich, warum die Masse der Spaziergänger als ‚wogend‘ bezeichnet wird: ‚wogen‘ beschreibt eine wellenförmige Auf- und Abbewegung.<sup>30</sup>

Doch obwohl diese konturlos-unordentliche und unstedet sich bewegende Masse „bey ihm vorüber“ geht – also „dicht“ neben seinem Sitzplatz am „Geländer“, von dem aus die „Kommenden und Gehenden“ beobachtet werden können –, behauptet das Ich, von allem unabhängig und ungerührt zu sein. „Nichts“ kann es nach eigener Aussage ‚stören‘, nichts seine Vorstellung ‚unordentlich herum werfen‘<sup>31</sup> und sie ‚aus der Ordnung‘<sup>32</sup> bringen. Und „nichts“, so fügt das Ich im dritten Satzteil hinzu, kann seine „phantastische Gesellschaft verscheuchen“ – diese läßt sich nicht ‚scheu‘ machen, flieht also auch nicht vor der unstedeten Unordnung der Spaziergänger. Bemerkenswert ist, daß diese Allaussagen („nichts..., nichts...“) bereits im folgenden Satz relativiert werden:

Nur das verwünschte Trio eines höchst niederträchtigen  
Walzers reisst mich aus der Traumwelt.

Damit zeigt sich auch hier eine Logik, die vom ersten Satz des *Ritter Gluck* an bestimmend war: *Grundsätzlich* erträgt die Phantasie jede Irritation, in einem *einzig*en Fall jedoch kann sie gestört werden – auch hier ist ein Singuläres, das ein Allgemeines durchbricht.

Das Ich kann also doch aus seiner Phantasie ‚gerissen‘, d.h. „plötzlich“ von ihr getrennt werden, und zwar dadurch, daß die zuvor als absolut stabil charakterisierte Einheit des Ich und seiner Vorstellung von außen stärker belastet wird, „als es der Zusammenhang ihrer Theile verstattet“<sup>33</sup>. Fraglich ist dabei, ob die ‚Phantasie‘ vom Ich nachträglich als „Traumwelt“ (re-)interpretiert wird, und damit als etwas vornehmlich Unbewußtes, Irrationales und Unwirkliches<sup>34</sup>, d.h. ob die ‚Phantasie‘ mit der ‚Traumwelt‘ *identisch* ist. Ist die Phantasie des Ich letztlich (nur) eine ‚Traumwelt‘, ist der Austritt aus dieser Vorstellung mit einer stärkeren Kontrastierung von Wachen und Schlafen, Wirklichem und Unwirklichem, Vernunft und Wahn, Rezeption des Äußeren und Produktion des Inneren verbunden, die im Begriff der ‚Phantasie‘ als durchaus vermittelter gedacht werden – auch dies kann als Versuch des Ich gelesen werden, die Grenzen scharfzuzeichnen.

Auffallend ist, daß hier nur davon die Rede ist, daß das Ich ‚aus der Traumwelt‘ gerissen wird, die Traumwelt selbst hingegen davon völlig unberührt und unversehrt zu sein scheint. Dies kann so verstanden werden, daß die Traumwelt eine Eigenständigkeit für sich reklamiert. Daraus ergeben sich mehrere mögliche Deutungen: Erstens ist lesbar, daß sich die vom Ich in der re-produktiven Einbildungskraft geschaf-

<sup>30</sup> *DtWb*, Bd. 30, Sp. 996, s.v. wogen.

<sup>31</sup> Vgl. *Adelung*, Bd. 4, Sp. 407, s.v. stören.

<sup>32</sup> Vgl. Hermann Paul: *Deutsches Wörterbuch. Bedeutungsgeschichte und Aufbau unseres Wortschatzes*, Tübingen 192002, S. 970b, s.v. stören.

<sup>33</sup> *Adelung*, Bd. 3, Sp. 1067, s.v. reißen.

<sup>34</sup> Vgl. *DtWb*, Bd. 1, Sp. 1524f., s.v. Traumwelt.

fene Welt *verselbständigt* hat, in der Weise, daß sie vom Ich zwar erzeugt wurde, das Ich nun aber keine Kontrolle über mehr über sie besitzt und daraufhin nur noch *in* ihr lebt. Zweitens läßt es die Deutung zu, daß das Ich für die Erschaffung der Traumwelt gar nicht verantwortlich ist, sondern lediglich für die Phantasie; die Phantasie diente ihm dann womöglich nur als Vehikel, um in die Traumwelt einzutreten. Und drittens kann man die Rede des Ich auch so verstehen, daß weder Phantasie noch Traumwelt (bzw. die Phantasie, die nicht anderes *als* die Traumwelt ist) vom Ich erzeugt wurde; die letzte Lesart wird besonders dadurch gestützt, daß zuvor gesagt wurde, daß sich das Ich dem Spiel seiner Phantasie ‚überläßt‘. – Grund für die gewaltsame Herauslösung des Ich aus der Traumwelt ist in allen entworfenen Deutungen

das verwünschte Trio eines höchst niederträchtigen Walzers

Auch diese Formulierung verdient erhöhte Aufmerksamkeit. Zunächst ist unklar, warum auf einmal von einem ‚Trio‘ die Rede ist, empörte sich der Erzähler doch noch kurz zuvor über „jenes vermaledeyte[] *Orchester*“, das die „Arie aus *Fanchon*“ spielt – und aus dem er „eine verstimmt Harfe, ein paar nicht gestimmte Violinen, eine lungenüchtige Flöte und ein[en] spasmodische[n] Fagott“ (AMZ 305) hervorhebt. Der nachfolgende Satz vermag diese Irritation zumindest ein wenig zurückzunehmen, wenn das Ich davon spricht, daß es „allein“ Violine, Flöte und Fagott hört. Das Orchester wurde also lediglich durch selektive Wahrnehmung des Ich zu einem Trio – es ist kein Trio an sich, sondern *für ihn*.<sup>35</sup>

Der Satz gestaltet sich jedoch noch weitaus komplexer. Liest man die Satzkonstruktion als *genitivus subjectivus*, ist mit ‚Trio‘ nicht (vornehmlich oder nur) die Instrumentierung benannt, sondern der mittlere Satz eines Walzers, „welcher mit den beiden Hauptsätzen [...] abwechselt“<sup>36</sup>. Geht man hingegen davon aus, daß mit ‚Trio‘ die Ensemble-Besetzung bezeichnet ist (was durch die detaillierte Aufzählung der Instrumente näher liegt), findet eine merkwürdige Verdrehung des *genitivus subjectivus* statt: Es müßte vom ‚Walzer eines Trios‘ gesprochen werden – nicht vom ‚Trio eines Walzers‘. Was das Ich aus der Traumwelt reißt, weist dieser Lesart folgend also eine ‚verkehrte Ordnung‘ auf bzw. wird vom Ich in einer ‚verkehrten Ordnung‘ wahrgenommen und/oder beschrieben. Auch hier ist nicht eindeutig über die Objektivität des ‚an sich‘ oder die Subjektivität des ‚für ihn‘ zu entscheiden. Als ein Anlaß für diese syntaktische Umstellung kann nun gerade der ‚Walzer‘ gelten, der grammatisch in der Position des regierenden Substantivs der Genitivkonstruktion dann auch für die ‚Verdrehung‘ verantwortlich ist: als ein Tanz, der sich maßgeblich durch eine *Drehbewegung* auszeichnet.

<sup>35</sup> Man kann diese Selektion der egozentrischen Position des Ich zurechnen, die sich zum einen im zweiten Satz des Textes und dem ‚heiteren Hervortreten der Sonne, zum anderen im exklusiven Status seiner Phantasie ausdrückt, die ihm ‚befreundete Gestalten zuführt‘.

<sup>36</sup> *Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart*, Altenburg 1863, Bd. 17, S. 838, s.v. Trio.

Auf die gesamte syntaktische Struktur hin gelesen spiegelt sich der Walzer auch in der Dreiteilung des Satzes und stellt so einen ‚Dreivierteltakt‘ dar („Nur das verwünschte Trio / eines höchst niederträchtigen Walzers / reisst mich aus der Traumwelt.“).

Hinzu kommt, daß für das Adjektiv ‚verwünscht‘ offen bleibt, ob das Ich das Trio lediglich ‚verflucht‘ und damit „aus der Reihe glücklicher Dinge entfernen“<sup>37</sup> möchte im Sinne des ‚vermaledeyen‘ zuvor – oder ob es als ein ‚Verwünschenes‘, (durch Worte) „in eine andere Gestalt [V]erwandertes“<sup>38</sup> noch immer Teil am Phantastischen hat. Und schließlich etabliert der Satz eine innere Spannung, wenn der Walzer als „höchst niederträchtig“ abqualifiziert wird; die horizontal ausgerichtete Drehbewegung des Walzers besitzt also auch eine vertikale Extension, eine womöglich „allzu heftige Ausdehnung“<sup>39</sup>, die keine Einheit (des Ich) mehr zuläßt.

Die kreischende Oberstimme der Violine und Flöte,  
und des Fagotts schnarrenden Grundbass allein höre ich;

Die nähere Charakterisierung des Trios setzt die vertikale Polarität von ‚höchst‘ und ‚niedrig‘ fort und unternimmt eine entsprechende Zweiteilung der Instrumente: auf der einen Seite die ‚kreischende‘, also grelle und hohe Oberstimme von Violine und Flöte, und auf der anderen Seite der ‚schnarrende‘, also ‚rauhe zitternde“<sup>40</sup> Generalbaß des Fagotts. Die ‚Oberstimme‘ ist die „Stimme eines Tonstücks, deren Stimme alle übrige dabey vorhandene Stimmen an der Höhe der Töne übersteigt“<sup>41</sup>, der ‚Grundbass‘ dagegen die tiefste Stimme des Trios. Aus der erstgenannten Instrumentierung (Harfe, Violine, Flöte und Fagott) ist mit dem Trio also eine klassische Besetzung der Kammermusik geworden – die ‚Orchester‘-Musik scheint vollends verlassen.

Wenn nun Violine und Flöte gleichermaßen als ‚Oberstimme‘ bezeichnet werden, löst sich die Rede des Ich dabei auch von der Klassifizierung des Musikstücks als ‚Walzer‘, sofern diese Ordnung der Stimmen exakt der einer Triosonate entspricht: eines Instrumentalstücks, bestehend aus „zwey concertirenden Oberstimmen, die von einem begleitenden Basse unterstützt werden“<sup>42</sup>. Ein Grund für diese Verschiebung vom Orchester und Walzer zum Trio und zur Triosonate kann darin gesehen werden, daß die letztgenannte eine ‚musikalische Konversation‘,

<sup>37</sup> *Adelung*, Bd. 4, Sp. 1035, s.v. verfluchen.

<sup>38</sup> *Adelung*, Bd. 4, Sp. 1184, s.v. verwünschen.

<sup>39</sup> *Adelung*, Bd. 3, Sp. 1067, s.v. reißen.

<sup>40</sup> Vgl. *Adelung*, Bd. 3, Sp. 1588, s.v. schnarren.

<sup>41</sup> Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main 1802, Sp. 1079, s.v. Oberstimme.

<sup>42</sup> Koch: *Musikalisches Lexikon*, a.a.O., Sp. 1595, s.v. Trio [oder Sonata a tre]; vgl. auch Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Lexikon der Künste und der Ästhetik*, Leipzig 1771–1774, Bd. 2, Sp. 1180, s.v. Trio.

ein „Tongespräch“<sup>43</sup> darstellt und so auf den im nächsten Absatz beginnenden Dialog vorbereitet.

sie gehen auf und ab fest aneinander haltend in Oktaven,  
die das Ohr zerschneiden,

Auch die zweite Satzhälfte greift das Moment der Vertikalität auf, versetzt das ‚Oben-Unten‘ und das ‚Höchst-Niedere‘ jedoch in *Bewegung*, in ein Auf und Ab. Diese Auf- und Abwärtsbewegung vollzieht sich nun so, daß die Stimmen den gleichen Abstand wahren. Spätestens mit der Formulierung „gehen auf und ab“ legt der Text eine Logik frei, die sich an gleich mehreren Stellen am Beginn des *Ritter Gluck* realisiert. Denn das ‚Auf-Ab‘ bzw. ‚Oben-Unten‘ findet sich nicht erst hier, sondern bereits bei der „Masse der Spaziergänger“, die ‚wogt‘, d.h. eine Auf- und Abwärtsbewegung vollzieht – und die Bewegung noch dazu ‚bunter und bunter‘ gestaltet, so daß es *drunter* und *drüber* geht. Doch auch in der Beschreibung des Walzers als „höchst niederträchtig“ und der Gegenüberstellung von Oberstimme und Grundbass ist das Verhältnis von Oben und Unten von zentraler Bedeutung. Für diese Binnenreferenzen im Text stellt sich nun die Frage, ob das Ich die Auf- und Abwärtsbewegung der Stimmen nur deswegen so überdeutlich wahrnimmt respektive überbetonend darauf zu sprechen kommt, weil es zuvor durch die bunt-wogende Masse der Spaziergänger, den Charakter des Walzers und den Kontrast der Instrumentierung dafür sensibilisiert wurde – *oder* ob das Ich möglicherweise den Oktavgang bereits (unbewußt und subliminal) wahrgenommen hat und deswegen auch die Spaziergänger, den Walzer und die Instrumentierung durch den Filter des Oben-Unten wahrnimmt und/oder beschreibt. Ich komme darauf eigens zu sprechen, da sich ja bereits für die Gesprächsthemen im Café die Frage stellte, ob das Ich die Unterhaltung über Wissenschaft, Kunst, etc. in seiner Phantasie deswegen führt, weil er zuvor vergleichbare (oder gar identische) Gespräche in der Realität hörte bzw. selbst führte und sich nun lediglich in der Vorstellung daran erinnert – oder ob das Ich umgekehrt nur die Gesprächsthemen im Café nennt und/oder hört, über die es sich (auch) in der Phantasie unterhält.

Daß das Ich den Oktavgang der Stimmen, die Auf- und Abwärtsbewegung in Oktavparallelen als störend und schmerzhaft empfindet, hat einen musik- bzw. kompositionstheoretischen Hintergrund. Das „oktavenweise Parallelfortschreiten [...] thut gewöhnlich und häufig widrige und unangenehme Wirkung“<sup>44</sup> dann, wenn „wenn zwei Stimmen, welche als wirklich verschiedene gelten, und gelten wollen oder sollen, solchergestalt nebeneinander einerschreiten“<sup>45</sup>. Oktavparallelen sind „vorzüglich dann auffallend [...], wenn die beiden äusseren Stimmen,

<sup>43</sup> Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, a.a.O., Bd. 2, Sp. 1095, s.v. Sonate.

<sup>44</sup> Gottfried Weber: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht*, Mainz 1824, S. 90.

<sup>45</sup> Ebd., S. 93.

oder sonst zwei, zumal vor Anderen sich besonders heraushebende Hauptstimmen [...] sich also bewegen<sup>46</sup> – insbesondere gilt dies mit Blick auf das Verhältnis von *Oberstimme* und *Generalbaß*. Just in der Ausgabe der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1809, die den Ritter Gluck erstpubliziert, findet sich eine Besprechung des *Cours complet d'harmonie et de composition* von Jérôme-Joseph de Momigny, in der der Rezensent dessen musiktheoretische Position reportiert. So verstoßen für Momigny „Oktavengänge in der Höhe[!] und Tiefe[!] [...] zugleich wider die Gesetze der *Einheit* und *Mannigfaltigkeit*. Diese Noten sind zu entfernt, um sich zu einem Ganzen zu vereinigen, und einander zu ähneln, um Mannigfaltigkeit zu bilden“ (AMZ 24).

Gerade die Ausführungen Momignys bieten eine Möglichkeit, den vom Ich beklagten Oktavgang im Kontext der Erzählung zu verstehen. Dieser reißt das Ich aus der Traumwelt und wird von ihm als unangenehm empfunden, weil er einerseits die Unabhängigkeit und Mannigfaltigkeit der Stimmen der Konversation beeinträchtigt – und zwar nicht nur die des ‚Tongesprächs‘, sondern auch die der Konversation des Ich mit seiner ‚phantastischen Gesellschaft‘. Die Gefahr besteht hier in der *Konsonanz*, einer trügerischen Konvergenz und wechselseitigen ‚Übertönung‘ der Stimmen, einer nur behaupteten Einstimmigkeit. Andererseits verhindert der Oktavgang als größtmögliches Intervall im Rahmen des heptatonischen Tonsystems die *Einheit* – wiederum nicht nur die musikalischer Stimmen, sondern auch die Einheit des Ich und seiner Vorstellung. Daß so problematisierte Verhältnis von Einheit und Vielheit läßt so auch den Singular ‚Oberstimme‘ neu lesen und erlaubt die Deutung, daß Violine und Flöte womöglich den gleichen Ton spielen. Übergreifender und auf die Gesamtanlage des Textes bezogen wird damit der Fragenkomplex weiter ausdifferenziert, der sich von Beginn an eröffnete: Wie ist das Verhältnis des Einzelnen zum Vielen zu denken? Wie kann das Einzelne aus dem Vielen hervorgehen und als solches wahrgenommen werden? Wie kann ausgehend von Einem (etwa einem Ich) Vielheit gedacht und ‚vorgestellt‘ werden? – Daran lassen sich weitere Fragen anschließen, die in der Thematisierung des Trios die Rede des zweiten Absatzes vorbereiten: Wie ist das Verhältnis des einen zum *anderen* zu denken? Und wie ist ein Gespräch zwischen zweien oder mehreren möglich?

die das Ohr zerschneiden, und unwillkürlich, wie jemand,  
den ein brennender Schmerz ergreift, ruf' ich aus:

Daß der Oktavgang des Trios das Ohr ‚zerschneidet‘, wird im Rahmen dieser Fragen besonders sprechend, da damit ein ‚in Stücke schneiden‘, ein Zerteilen behauptet wird, d.h. die gewaltsame Auflösung einer Einheit in eine Vielheit. Liest man die Formulierung darüber hinaus als ein metonymisches *totum pro parte* – also als eine rhetorische Figur, bei der das Ganze einen Teil[!] beschreibt – und versteht man das ‚Ohr‘ entsprechend als ‚Trommelfell‘, wird durch den

<sup>46</sup> Ebd., S. 79.

Oktavgang die Membran des Hörorgans verletzt, die Innen und Außen trennt und vermittelt.<sup>47</sup>

Der darauf folgende Ausruf des Ich erfolgt ‚unwillkürlich‘, ohne „das Vermögen, nach eigenem Gefallen zu handeln“ und ohne „freye Wahl“<sup>48</sup>, ohne freies „ermessen oder die Fähigkeit zu solchem handeln“<sup>49</sup>. Mit dem schmerzvollen Oktavgang scheint somit gänzlich die Souveränität und Kontrolle des Ich über sein Denken und Handeln verloren – der Ausruf ist nicht Ergebnis einer Reflexion, der geistigen „Aufmerksamkeit auf einen Gegenstand und dessen sämtliche Theile“<sup>50</sup> (und damit einem Nachdenken über das Verhältnis von Ganzem und Teil), sondern nur ein Reflex, eine „unwillkürliche Reaktion des Körpers“<sup>51</sup>. Auffällig ist, daß das Ich diese Reaktion in seiner Rede reflektiert und in einen Vergleich stellt: Die unkontrollierte Handlung entspreche der Reaktion von jemand, „den ein brennender Schmerz ergreift“. Die Selbstbeschreibung und Selbstbestimmung des Ich – stärker noch: dessen Identifikation – erfolgt über einen anonymen Vergleich, über den Weg einer Selbstdistanzierung und Gemeinwerdens; die Individualität und das Einzelne scheint für das Ich hier nur denkbar und sagbar vermittels eines unpersönlichen Allgemeinen.

Bezeichnend ist weiterhin, daß nicht nur das Ich mit ‚jemand‘ verglichen wird, sondern auch die angeführte Schmerzempfindung (‚brennend‘) eine nur vermittelte darstellt – es wird gerade nicht gesagt, daß das durch die Oktaven verantwortete Zerschneiden des Ohrs einen brennenden Schmerz hervorruft.<sup>52</sup> Spätestens jetzt wird man auch darauf aufmerksam, daß bereits die schädliche Wirkung der Oktavparallelen unpersönlich geschildert wurde. Das Ich spricht nicht davon, daß die Oktaven (nur) ‚ihm das Ohr zerschneiden‘, sondern ‚(einem jeden und grundsätzlich) das Ohr zerschneiden‘. Seine unmittelbare und unwillkürliche Reaktion tritt in Spannung zur seiner vermittelten Reflexion auf die allgemeine Wirkung und die allgemeine Schmerzempfindung.

Durch die reflektiert-distanzierte und unpersönliche Schilderung des Ich kann sich auch der Ausruf und die mit ihm behauptete reflexhafte Reaktion nicht vom überzeitlichen Präsens lösen. Noch immer ist es möglich, die gesamte Szene als wiederholt und wiederholbar zu lesen. Um nun diesen ‚Ausruf‘ zu verstehen, der den nächsten Absatz eröffnen wird, lohnt es, die doppelte Bedeutung von ‚aus-

<sup>47</sup> Diese Zwischenposition wird in der Erzählung bereits an früherer Stelle bedeutsam, wenn sich das Ich „dicht an dem Geländer“ niedersetzt (i.e. an einer durchlässigen Grenze!), „welches den Weberschen Bezirk von der Heerstraße trennt“ – und dieser besondere Ort es ermöglicht, die Kommenden und Gehenden“ zu beobachten, also die von Außen nach Innen und von Innen nach Außen Laufenden.

<sup>48</sup> *Adehung*, Bd. 4, Sp. 1551, s.v. Willkür.

<sup>49</sup> *DtWb*, Bd. 30, Sp. 206, s.v. Willkür.

<sup>50</sup> *Adehung*, Bd. 3, Sp. 1018, s.v. Reflexion.

<sup>51</sup> Paul: *Deutsches Wörterbuch*, S. 788b, s.v. reflektieren.

<sup>52</sup> Der ‚vermittelte Vergleich‘ beschreibt sogar die Formulierung der Empfindung selbst: Der Schmerz ist einer, der sich so anfühlt, *als würde* man brennen bzw. *als hätte* man sich verbrannt.

rufen' zu erinnern. ‚Ausrufen‘ meint einerseits, „eine lebhafte Gemüthsbewegung durch die Stimme“<sup>53</sup> auszudrücken – hier also den ‚brennenden Schmerz‘. Andererseits bedeutet ‚ausrufen‘, etwas ‚verkündigen‘ bzw. ‚bekannt machen‘<sup>54</sup>, d.h. eine besondere sprachliche Artikulationsform wählen, durch die der Inhalt öffentlich und mit Emphase ausgesprochen wird. Im ersten Fall resultiert der ‚Ausruf‘ direkt und unmittelbar aus der in ihm ausgedrückten Empfindung und hat allein sie zum Inhalt – im zweiten Fall handelt es sich um einen bewußten, reflektierten und geplanten Sprechakt, der einen von ihm unabhängigen Inhalt artikuliert. Diese doppelte Bedeutung von ‚ausrufen‘ gilt es nun für die Deutung des so charakterisierten Satzes im Blick zu behalten:

Welche rasende Musik! die abscheulichen Oktaven! –

Zunächst fällt auf, daß die angekündigte direkte Rede nicht in Anführungszeichen steht. Dies könnte ohne weiteres als eine rein typographische Entscheidung angesehen werden, sofern auch im weiteren Textverlauf jede direkte Rede und jeder Sprecherwechsel eines Dialogs mit einem neuen Absatz markiert wird. Relevanz gewinnt diese formale Besonderheit aber dadurch, daß an einer einzigen Stelle die direkte Rede von doppelten Anführungszeichen gerahmt wird, und diese Passage im Ritter Gluck vom poetischen Ich dezidiert als „Selbstgespräch“ eingeführt wird (AMZ 315). Dies kann als eine bemerkenswerte Verkehrung der regulären Verwendung der Satzzeichen verstanden werden: Die dialogische Rede hebt sich graphisch nicht trennscharf von der Erzählrede ab (bzw. wird im Verlauf des Textes mitunter bewußt mit der Erzählrede verschliffen) – die monologische Rede hingegen wird als distanziertes, fremdes und/oder nur zitiertes Sprechen geführt.

Im ersten Teil des Ausrufs klassifiziert das Ich das Spiel des Trios als ‚rasende‘, d.h. als ungestüme, wirre, ausschweifende, unsinnige, vernunftwidrige oder gar vernunftlose Musik.<sup>55</sup> Bemerkenswert ist diese Bewertung vor allem deswegen, weil sie der Beschreibung der kompositorischen Struktur des Trios kurz zuvor widerspricht: Die starre Gegenüberstellung von Oberstimme und Generalbaß, die sich noch dazu „fest aneinander haltend“ bewegen, verdient nicht gerade das Attribut ‚rasend‘ – ganz im Gegenteil. Bedeutung gewinnt diese Charakterisierung nun dadurch, daß sie der Reaktion und der emotionalen Verfaßtheit des Ich zukommt – also nicht dem Objekt, sondern dem Subjekt der Rede: Das Ich äußert sich entgleisend,<sup>56</sup> mit unkontrollierter Leidenschaft und vor Schmerz zürnend.<sup>57</sup> Nicht der die Empfindung auslösende Gegenstand wird beschrieben, sondern die Empfindung selbst.

<sup>53</sup> *Adelung*, Bd. 1, Sp. 628, s.v. Ausrufen.

<sup>54</sup> *Adelung*, Bd. 1, Sp. 628, s.v. Ausrufen.

<sup>55</sup> Vgl. *Adelung*, Bd. 3, Sp. 942f., s.v. rasen; *DtWb*, Bd.14, Sp. 133f., s.v. rasen.

<sup>56</sup> Vgl. *DtWb*, Bd. 24, Sp. 2227, s.v. unwillkürlich.

<sup>57</sup> Vgl. *DtWb*, Bd. 14, Sp. 134, s.v. rasen.

Diese Verkehrung garantiert aber gerade die Konsistenz der Aussage und die Glaubwürdigkeit der Rede als ‚Ausruf‘ im Sinne eines expressiven Gefühlsausdrucks. Differenzierte Ausführungen des Ich zur Verfaßtheit des Musikstück widersprechen einer ‚unwillkürlichen‘ Äußerung. Es ist daher nur konsequent, daß auch der zweite Teil der Aussage die gleiche sprachliche Struktur besitzt: Die Oktaven werden mit ‚abscheulich‘ abgewertet, weil sie den „höchste[n] Grad der Abneigung der Empfindungen“<sup>58</sup> erregen, „heftige[n] widerwille[n] und verachtung“<sup>59</sup> auslösen – ihre Bestimmung erfahren sie also nicht anläßlich einer Qualität an sich, sondern in ihrer Wirkung auf und für das *Ich*.

– Neben mir murmelt es:

Der Gedankenstrich markiert daraufhin nicht nur den Wechsel der direkten Rede des Ich in die Erzählrede, sondern zugleich das Verlassen des überzeitlichen Präsens, den Ausstieg aus der Regel, der Wiederholung, des ‚immer wenn ... dann‘. Nach dem Gedankenstrich behauptet sich die Erzählung als ein *Einmaliges* und *Besonderes* gegenüber dem Allgemeinen, dem Bekannten, Wiederholbaren und Gewöhnlichen. Und zwar dadurch, daß ‚neben‘ die Rede des Ich eine andere tritt bzw. daß die Rede eines Anderen dessen eigene Rede unterbricht. Diese ‚parallele Gegenrede‘ wird vom Ich jedoch als unbestimmt und unpersönlich eingeführt: ‚etwas‘ spricht neben ihm. Die Unbestimmtheit resultiert womöglich auch aus dem Modus dieser Äußerung: Es handelt sich bei ‚Murmeln‘ um eine „unvernehmlich[] dumpfige[]“<sup>60</sup> Artikulation, ein leises und undeutliches Sprechen.<sup>61</sup> Daß diese Rede (des Anderen) auf Verständlichkeit verzichtet bzw. dieser entbehrt, sagt etwas über ihren Status und zugleich die Intention des Sprechers. Der ‚Murmelnde‘ wendet sich nicht an ein Gegenüber, sondern spricht für sich.<sup>62</sup> Die ‚Gegenrede‘ ist also nicht die Fortführung – oder genauer: die Eröffnung – eines Dialogs, sondern ein zweiter Monolog. Der/das unbestimmte Andere antwortet nicht der Rede des Ich, sondern entspricht ihr. Diese Entsprechung erfolgt wiederum im deutlichen Kontrast zur Äußerung des Ich: Gestaltete sich diese als ein lautes Rufen, erfolgt die zweite Äußerung möglichst leise, beinahe unhörbar. Die Parallelität der Oktaven und die Gegenüberstellung von hohen und tiefen Tönen der Instrumente schreibt sich in der parallelen Personenrede („neben mir“) also mit einem Kontrast der Lautstärke fort.

Verwünschtes Schicksal! schon wieder ein Oktavenjäger!

<sup>58</sup> *Adelung*, Bd. 1, Sp. 89, s.v. Abscheu.

<sup>59</sup> *DtWb*, Bd. 1, Sp. 98, s.v. Abscheu.

<sup>60</sup> *Adelung*, Bd. 3, Sp. 321, s.v. murmeln.

<sup>61</sup> Vgl. *DtWb*, Bd. 12, Sp. 2721, s.v. murmeln.

<sup>62</sup> Etwas abgeschwächt und sprechakttheoretisch gefaßt: Der Andere wendet sich perlokutiv mit seiner Äußerung in der Weise und mit der Absicht an das Ich, daß dieses dessen Rede als unverständlich und als Rede ‚für sich‘ wahrnimmt.

Was neben dem Ich gemurmelt wird, greift im ersten Teil direkt und indirekt Inhalte der Erzählrede auf: ‚verwünscht‘ zitiert das abschätzige und verfluchende Urteil über das Trio und die darin möglicherweise mitgemeinte Konnotation als phantastisch, ‚Schicksal‘ nimmt als Bezeichnung von „Begebenheiten und Veränderungen eines Dinges, welche nicht in dessen Willkür stehen“<sup>63</sup> auf die ‚unwillkürliche‘ Reaktion des Ich Bezug. Kann diese Entlehnung und Zitierung vorangehender Rede so verstanden werden, daß der Andere keine eigene oder eigenständige Sprache besitzt und sich nur insofern äußern kann, als er bereits Gesagtes rekombiniert?<sup>64</sup> Oder umgekehrt: Betont das ‚Murmeln‘, daß das Ich nicht den Anderen, sondern anlässlich dessen undeutlicher Artikulation lediglich sich *selbst* hört? Spricht der Andere gar nicht an sich ‚unselbständig‘, sondern nur in der Wahrnehmung des Ich? – Was ferner gegen die Möglichkeit einer klaren Konturierung und Absetzung der Rede des *Ich* von der des Anderen spricht, ist das Ausrufezeichen nach „Schicksal“ und schließlich auch nach „Oktavenjäger“. Ein *signum exclamationis* widerspricht einem leisen und undeutlichen Murmeln und steht vielmehr für die Fortführung des Ausrufs des Ich – insbesondere auch angesichts des parallelen(!) syntaktischen Aufbaus.

Der zweite Teil der Aussage des Anderen „schon wieder ein Oktavenjäger!“ reagiert nun auf die vorangehende Abwertung der Oktaven in der Ich-Rede. Kennzeichnend für diese ‚Antwort‘ ist jedoch, daß auch sie sich nicht explizit an das Ich richtet, der Andere sich dem Ich nicht direkt zuzuwenden scheint, sondern noch immer lediglich für sich (oder vor sich hin) spricht und dabei dem Ich eine bestimmte Rolle zuschreibt – genauer: Der Andere ordnet das Ich einer Gruppe zu (den ‚Oktavenjägern‘) und behauptet mit „schon wieder“, daß er mit deren Vertretern des öfteren konfrontiert ist. Der Andere bestimmt das Ich damit lediglich als ‚einen unter vielen‘ und spricht ihm damit gerade das ab, was die Erzählung von Beginn an problematisiert: Individualität, Singularität und Distinktion.

Wie sehr es E.T.A. Hoffmann darauf anlegt, die Grenze zwischen dem Ich und dem Anderen zu verwischen, beweist der letzte Absatz der eröffnenden Passage des Ritter Gluck:

Ich sehe auf und werde nun erst gewahr, dass,  
von mir unbemerkt, an demselben Tische ein Mann  
Platz genommen hat,

Nach der kurzen Dialogpassage kehrt die Erzählung wieder in die Erzählrede des Ich zurück. Daß das Ich ‚aufsieht‘, ist zunächst so zu verstehen, daß es mit einer Gegenrede – welcher Art auch immer – nicht gerechnet hat. Sei es, daß es

<sup>63</sup> *Adelung*, Bd. 3, Sp. 1439, s.v. Schicksal.

<sup>64</sup> Liest man dieses ‚Uneigen(tlich)e‘ noch stärker, kann gar an der autonomen Existenz des Anderen gezweifelt und dieser so verstanden werden, daß es ihn nur in der Vorstellung des Ich gibt, als eine weitere ‚befreundete Gestalt‘ seiner Phantasie bzw. daß er durch die Rede des Ich ‚erzeugt‘ wurde und es ihn nur in und mit ihr gibt.

mit seinem Ausruf gar nicht darauf aus war, ein Gespräch zu eröffnen und dieser tatsächlich eine rein ‚unwillkürlicher‘ Exklamation bedeutete – sei es, daß sich das Ich, wie im folgenden behauptet wird, völlig allein wähnte und keinen Rezipienten vermutete. Über diese Deutung hinaus kann der Satzbeginn aber auch so gelesen werden, daß die Äußerung „Verwünschtes Schicksal! schon wieder ein Oktavenjäger!“ (s)ein ‚Aufsehen‘ erregte, also eine besondere Aufmerksamkeit und Beachtung einforderte. Die Rede des Anderen wird durch die ihr entsprechende körperliche Reaktion des Ich als ‚aufsehenerregend‘ und damit als ‚ungewöhnlich‘ bestimmt<sup>65</sup> – als etwas, das die Gewohnheit und Erwartung durchbricht, aus dem Kontinuierlichen ‚hervortritt‘.

Daß das Ich ‚aufsieht‘, ist darüber hinaus auf die Frage hin interessant, wer diesen ‚aufsehenerregenden‘ Satz zuvor aussprach. Wieder wird man mit einer merkwürdigen Vertauschung konfrontiert: Es ist höchst ungewöhnlich, daß jemand von ‚brennendem Schmerz ergriffen‘ ausruft und dabei den Kopf *gesenkt* hält – die Artikulation, die dieser Körperhaltung weit mehr entspricht, ist die des Murmelns, des ‚vor sich hin‘-Sprechens des *Anderen*. Dies läßt mehrere Interpretationen zu: Zum einen kann auch die Rede des Anderen als die des Ich verstanden werden; was besagen kann, daß das Ich ‚anstelle‘ des Anderen spricht oder es den Anderen (an sich, als eigenständige Person) gar nicht gibt. Für den letzten Fall könnte dies auch bedeuten, daß das Ich (wortwörtlich) ‚neben sich steht‘ bzw. sitzt, das Ich nicht ‚(ganz) bei sich‘ ist und sich selbst als Anderen wahrnimmt im Sinne einer Ich-Spaltung oder Depersonalisation. Zum anderen kann die vertauschte Haltung als Spiegelung gelesen werden: Das Ich ‚erkennt‘ sich im (durchaus real existierenden) Anderen und dessen Rede selbst – die *eigene* Rede des *Anderen* ist dann zugleich die *andere* Rede des *Eigenen*.

Das ‚Aufsehen‘ ist für das Ich überdies mit einer Veränderung bzw. Erweiterung seiner Wahrnehmung verbunden: Es sieht und erkennt etwas, richtet seine Aufmerksamkeit auf etwas,<sup>66</sup> das es bislang nicht ‚bemerkt‘. Wichtig ist dabei die besondere Zeitlichkeit dieser neuen Wahrnehmung. Durch das Aufsehen wird das Ich „nun“ des Unbemerkten gewahr, also in einem ‚Augenblick‘ – die Partikel verbindet Modus und Tempus des Sehens. Ist man durch den ‚Wortwechsel‘ im vorigen Absatz und die körperliche Reaktion des Ich grundsätzlich für das Verhältnis von Sprache und Wahrnehmung sensibilisiert, wird auch das auf den ersten Blick unscheinbare Satzkolon „von mir unbemerkt“ sprechend: Der Mann, von dem kurz danach die Rede ist, wurde vom Ich bislang nicht nur nicht gesehen, sondern auch nicht erwähnt – so verstanden, daß er schon früher hätte in die Erzählung eingeführt werden können oder gar müssen. Der Einschub „von mir unbemerkt“ sagt somit etwas über das erzählte *und* das erzählende Ich.

Warum der Mann bislang „an demselben Tische“ ungesehen und unerwähnt blieb, kann einmal so erklärt werden, daß das Ich vornehmlich nur um sich selbst

<sup>65</sup> Paul: *Deutsches Wörterbuch*, a.a.O., S. 109a, s.v. aufsehen.

<sup>66</sup> Vgl. *DtWb*, Bd. 6, Sp. 4767, s.v. gewahr.

bekümmert war: zunächst im Rahmen des von ihm selbst gewählten und initiierten ‚Spiels seiner Phantasie‘ und im zweiten Schritt damit befaßt, den gewaltsamen Austritt dieser Traumwelt zu verwinden respektive sich über das Trio zu empören, das es dafür verantwortlich macht. Eine zweite Deutung, warum sich der Mann bisher außerhalb von Wahrnehmung und Rede des Ich aufhielt, wird dann möglich, wenn man sich an die ‚Einführung‘ des Ich in die Erzählung erinnert: Konnte das ‚Sich-selbst-Setzen‘ des Ich als ‚poetische Tathandlung‘ gelesen werden, wird jetzt sprechend, daß der Mann ebenfalls *selbst* „Platz genommen hat“ – sein Eintritt in die Erzählung wird also (vom Ich!) als etwas beschrieben, das sich nicht in der Verantwortung oder unter der Kontrolle des Ich befindet. Und zwar weder unter der Kontrolle des erzählten noch des erzählenden Ich. Zieht man die murmelnde Gegenrede der kurzen Gesprächspassage hinzu, hat dies poetologische Konsequenzen: In der Rede des Ich hat sich etwas ‚verselbstständig‘ bzw. (umgekehrt) in die Rede des Ich ist etwas ‚eingetreten‘, das Raum („Platz“) ‚für sich‘ beansprucht.

der seinen Blick starr auf mich richtet und von dem  
nun mein Auge nicht wieder los kommen kann.

Der Wahrnehmung des Ich wird ‚nun‘ eine besondere und eigene Wahrnehmung des Mannes ‚gegenübersetzt‘. Diese zeichnet sich durch Persistenz, Stabilität, Unbeweglichkeit und Unveränderlichkeit aus und steht damit im starken Kontrast zur dynamisch sich erweiternden und zeitlich auf das Jetzt („nun“) angelegten Wahrnehmung des Ich. Dabei ist nicht gesagt, daß es sich beim „starrten Blick“ des Mannes um eine ruhige Betrachtung handelt; vielmehr ist der Starrblick vornehmlich mit „spannung, verwunderung, entsetzen[!] oder ähnlicher gefühlserregung“<sup>67</sup> konnotiert – Emotionen, die wiederum vor allem dem Ich zukommen, das sich selbst als empört und überrascht charakterisiert. Eine Entsprechung in der körperlichen Reaktion findet daraufhin tatsächlich statt: Auch das Auge des Ich ‚erstarrt‘ und bleibt an den Blick des Mannes gebunden. Die Wiederholung des Wortes „nun“ ist dabei nicht einfach als Re-Markierung des ‚selben Augenblicks‘ zu verstehen, in dem das Ich aufsieht. Auch die Semantik von ‚nun‘ wird hier erweitert und ist als „jetzt und fortwährend“<sup>68</sup> zu lesen; damit entspricht es dem ‚Blick‘, dem „plötzlich darauf hinsehen, ohne eben so geschwinde wieder wegzusehen“<sup>69</sup>. Offen bleibt bei all dem, ob der Mann seinerseits erst jetzt („nun“) das Ich anstarrt, der Blickkontakt der beiden also zeitlich korreliert, oder ob der Mann diese Wahrnehmung bereits vor dem Aufsehen des Ich besaß; mit der Nebenbedeutung, daß er die Reaktion des Ich bereits vorwegnahm und diese ‚voraussah‘.

<sup>67</sup> *DtWb*, Bd. 17, Sp. 917, s.v. starr.

<sup>68</sup> *DtWb*, Bd. 17, Sp. 917, s.v. starr.

<sup>69</sup> *Adelung*, Bd. 1, Sp. 1074, s.v. Blick.

Ich beende meine Lektüre an dieser Stelle – und möchte meine Beobachtungen kurz zusammenfassen. In der Eröffnung des *Ritter Gluck* werden verschiedene Verhältnisse thematisiert: das Verhältnis des Gewöhnlichen und Ungewöhnlichen, des Allgemeinen und Besonderen, des Abstrakten und Konkreten, das Verhältnis von Regel und Ausnahme, von Vielheit und Einheit, Ganzem und Teil, Kontinuität und Diskontinuität. Auffällig ist dabei, daß in der Thematisierung dieser Verhältnisse stets *eine* Seite betont wird. Die Texteröffnung scheint mir von der Frage geleitet zu sein, wie das *Ungewöhnliche* im Gewöhnlichen gesehen, ein *Besonderes* gegenüber und im Rahmen eines Allgemeinen gedacht werden kann, wie und wann man von der *Ausnahme* einer Regel, der *Abweichung* von einer Regelmäßigkeit sprechen kann oder wie ein *Einzelnes* aus einem Ganzen ‚hervortritt‘ und sichtbar wird. Im Verlauf der ersten Seite von Hoffmanns Text versuchte ich nachzuzeichnen, daß all diese Verhältnisse und der Fokus auf das Ungewöhnliche, Besondere, die Ausnahme und das Einzelne konsequent entfaltet und um weitere Verhältnisse komplex erweitert werden: um das Verhältnis von Phantasie und Wirklichkeit, Fiktion und Realität, Eigenem und Fremdem, Gegenwärtigem und Vergangenen.

Entscheidend ist, daß dieses poetische Bedeuten des *Ritter Gluck* nur nachvollzogen werden kann, wenn man den Text auf seinen ‚internen Bestimmung- und Begründungszusammenhang‘ hin untersucht. Rückblickend und auf den theoretischen Rahmen des Aufsatzes und bezogen auf die Frage nach der ‚Rationalität der Literatur‘ hat meine Interpretation damit zeigen können, warum ich von meinen drei Leitfragen ausgehe. An dem gewählten Textstück wurde deutlich, daß nahezu jedes Wort in einer spezifischen funktionslogischen Beziehung zu den anderen Worten steht und nur aus der Gesamtheit dieser funktionslogischen Beziehungen seine Bedeutung erschlossen werden kann.