Swantje Rehfeld

„... seltsames Knistern unter Bindestrichen“

Franz Fühmanns produktive Rezeption E.T.A. Hoffmanns

Andreas Ackermann, Lothar Bluhm, Jan Hollm,
Stephan Merten, Michael Meyer, Anja Ohmer (Hg.)

KOLA

Koblenz-Landauer Studien zu Geistes-, Kultur- und Bildungswissenschaften

Band 1

Swantje Rehfeld

„... seltsames Knistern unter Bindestrichen“

Franz Fühmanns produktive Rezeption E.T.A. Hoffmanns

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier

Rehfeld, Swantje:
„... seltsames Knistern unter Bindestrichen“.
Franz Fühmanns produktive Rezeption E.T.A. Hoffmanns /
Swantje Rehfeld. -
Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007
(Koblenz-Landauer Studien; Bd. 1)
(Diss., TU Chemnitz, 2006)
ISBN 978-3-88476-986-7

Umschlagbild:
Franz Fühmann: Handskizze „Parna“.
Akademie der Künste, Berlin, Franz-Fühmann-Archiv,
Sign. 80, Umschlag;
Porträt Franz Fühmann, Berlin-Friedrichshain, 1981.
Photographie von Roger Melis, Schiller-Nationalmuseum,
Marbach am Neckar

Umschlaggestaltung: Brigitta Disseldorf

© WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007
ISBN 978-3-88476-986-7

Alle Rechte vorbehalten
Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit
ausdrücklicher Genehmigung des Verlags

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier
Bergstraße 27, 54295 Trier
Postfach 4005, 54230 Trier
Tel.: (0651) 41503
Fax: (0651) 41504
Internet: http://www.wvttrier.de
E-Mail: wvt@wvttrier.de

Dank

Am Zustandekommen dieser Arbeit waren viele Stimmen beteiligt, die hier namenlos bedankt seien. Mein besonderer Dank gilt jedoch Frau Barbara Heinze, Herrn Dr. Jörg Petzel sowie Annette Zemke für vielfältige (logistische wie kommunikative) Unterstützung, die ich in Berlin stets und getreulich erfahren habe. Sehr zu danken habe ich meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Bernd Leistner, für kritisch-konstruktive Gespräche, bei denen nicht nur einmal das Manuskript „unter Wasser“ stand. Schließlich danke ich an dieser finalen Stelle herzlichst für Ermutigungen jeglicher Art, die mir ermöglicht und mich veranlasst haben, diese Arbeit abzuschließen: DLG Dr. Hendrik Thoß, meiner Steinbacher Familie und insbesondere: meinem Mann Jens.

Gewidmet ist diese Arbeit allen Fühmann-Freunden in Ost und West, die sich in windigster Zeit auf die Wahrhaftigkeit seines literarischen Werkes stützen konnten und können.

Swantje Rehfeld

Offenburg, den 13.08.2007

Inhaltsverzeichnis

0 Einleitung – Thema, Gegenstand, Methode(n) und Forschungsstand 1
0.1 Gegenstand und Methoden der Untersuchung 7
0.2 Forschungsstand 11

Teil A: Rezeptionsgeschichtliche und werkpoetische Kontextualisierung

1 E.T.A. Hoffmann in der DDR 20
1.1 Aspekte der Romantikrezeption in der DDR 20
1.2 Literaturwissenschaftliche Hoffmann-Forschung und literarische Rezeption 31
1.2.1 Romantik-Konzeptionen in der Literaturwissenschaft der DDR ... 31
1.2.2 Literarische Rezeption 51

2 Wege zum Essay – Gattungspoetische und werkgeschichtliche Konstellationen 58
2.1 Der Essay in der DDR-Literatur – Gattungsentwicklungen in den 1960er und 70er Jahren 58
2.1.1 Strukturwandel in der DDR-Literatur 62
2.1.2 Inhaltliche und formale Essaykorrespondenzen 73
2.2 Zwischen Leitartikel und Essay: Zur Entwicklung der Essayistik Franz Fühmanns bis Mitte der 1970er Jahre 76
2.2.1 1950er Jahre: Publizistische Phase 86
2.2.2 1960er Jahre: Essay als Probestück 100
2.2.3 1970er Jahre: Dialektische Essays 108
2.2.4 Zusammenfassung 111
2.3 Überlegungen zu einer „methodisch unmethodischen" Betrachtung der Essayistik Franz Fühmanns 112

Teil B: Franz Fühmanns Auseinandersetzung mit Leben und Werk E.T.A. Hoffmanns in den 1970er Jahren

3 E.T.A. Hoffmann für den Film: *Möglichkeiten einer filmischen Aneignung von Werk und Leben E.T.A. Hoffmanns* 114
3.1 Symbolische Filmdichtung 120
3.2 Zwischen Innovation und Pragmatismus – Vorschläge für eine Filmadaption 129
3.3 „Summe" 136

4 Vom Thesen- zum Themenessay?
Die Hoffmann-Essays im Feld der schriftstellerischen Produktion 139
4.1 *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann*.
Rede in der Akademie der Künste der DDR 143
4.1.1 Qualitativer kontra quantitativer Erbebegriff 150
4.1.2 Romantik als Ausgangspunkt moderner Literatur 152
4.1.3 Fühmanns Modellbegriff 158
4.1.4 Ästhetische Lesart des Gespenstischen bei Hoffmann 161
4.1.5 Essayistische Thesen 165
4.2 *Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann*. Ein Rundfunkvortrag 168
4.2.1 Lektüremodelle I: Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* als Beispiel einer vereindeutigenden Rezeptionsgeschichte 177
4.2.2 Lektüremodelle II: Hoffmanns Erzählung *Rat Krespel* – philosophische und poetologische Dimension des Essays 181
4.3 *Klein Zaches genannt Zinnober*. Ein Nachwort 211
4.4 *Erfahrungen mit dem Serapiontischen Prinzip* [Fragment] 238
4.5 *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann* und *Anhang: Ignaz Denner* 262
4.5.1 Der Rahmen – *Der goldne Topf* und *Die Genesung* 274
4.5.2 Die Binnenstücke – E.T.A. Hoffmanns *Vampirgeschichte* und *Sebastian und Ptolomäus* 288
4.5.3 Der „Anhang“ – *Ignaz Denner* 296

5 Abschweifender Ausblick: *Parna* – Eine „hoffmannsche“ Erzählung? 310

6 Literaturverzeichnis 322

0 Einleitung – Thema, Gegenstand, Methode(n) und Forschungsstand

> Je dichter die Menschen, was anders ist als der subjektive Geist, mit dem kategorialen Netz übersponnen haben, desto gründlicher haben sie das Staunen über jenes Andere sich abgewöhnt, mit steigender Vertrautheit ums Fremde sich betrogen.[1]

Dem Lyriker, Erzähler, Essayisten Franz Fühmann derzeit eine besondere Aktualität zuzuerkennen, mag auf den ersten Blick verwundern. Zu sehr ist der Autor – ungeachtet der einen oder anderen (überraschenden) Neuedition seiner Texte[2] – dem allgemeinen Vergessen anheimgefallen, ist er als Vertreter jener in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts geborenen „Autoren der zweiten Generation“[3], zu der auch Christa Wolf, Heiner Müller oder Günter de Bruyn gezählt werden, Teil der DDR-Literaturgeschichte, deren unmittelbares Bezugsobjekt nunmehr als historisches Phänomen abhanden gekommen ist und deren Zeugnisse Anfang der 1990er Jahre im deutsch-deutschen Literaturstreit unter dem Stichwort der „Gesinnungsästhetik“[4] künstlerisch diskreditiert wurden. Zu sehr wird Fühmann hinsichtlich dieser Orts- und

1 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. In: Ders. Gesammelte Schriften. Bd. 7. Frankfurt/M. 1970, S. 191.

2 Zuletzt erschien z.B. das fragmentarische Tagebuch seiner in den Jahren 1967 und 1968 unternommenen Wanderungen durch das märkische Land mit dem Titel *Das Ruppiner Tagebuch. Auf den Spuren Theodor Fontanes* (Hrsg. von Barbara Heinze und Peter Dehmel. Rostock 2005). Zu erwähnen sind auch die audiophonen Publikationen Fühmannscher Texte für Kinder, insbesondere die von Elke Heidenreich gelesenen *Märchen auf Bestellung* (Rostock 2004) sowie die Neueditionen des Sprachspielbuches *Die dampfenden Hälse der Pferde im Turmbau von Babel* (Rostock 2005) und der Nibelungenadaption *Das Nibelungenlied. Neu erzählt von Franz Fühmann* (München 2006). Die verhältnismäßig große Zahl der in den letzten Jahren erschienenen Einzelpublikationen kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß eine historisch-kritische Ausgabe der Werke Fühmanns Desiderat geblieben ist – eine Tatsache, die sich auf die Fühmann-Forschung erschwerend auswirkt, indem sie immer wieder zu Redundanzen führt. Auf dieses editorische Defizit verwies auch Henk de Wild in seiner Bibliographie der Sekundärliteratur zu Franz Fühmann (Frankfurt/M. 2003, S. 7).

3 Wolfgang Emmerich: Die Risiken des Dafürseins. Optionen und Illusionen der ostdeutschen literarischen Intelligenz 1945-1990. In: Schriftsteller als Intellektuelle. Politik und Literatur im Kalten Krieg. Hrsg. von Sven Hanuschek, Therese Hörnigk und Christine Malende. Tübingen 2000, S. 269-284, hier S. 275.

4 Ulrich Greiner: Die deutsche Gesinnungsästhetik. In: Die Zeit, 02.11.1990. Zitiert nach: „Es geht nicht um Christa Wolf“. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland. Hrsg. von Thomas Anz. München 1991, S. 208-216.

Zeitgebundenheit seines Werkes als wortgewaltiger, mahnender Kritiker allein des ostdeutschen Gesellschaftssystems, als Vertreter einer „reformsozialistischen Literatur“[5] gehandelt, als daß man noch seine aufschreckende und aufregende, erstaunlich aktuelle Kultur- und Ideologiekritik wahrnehmen könnte oder wollte, die gerade in seiner produktiven Bezugnahme auf E.T.A. Hoffmann zum Ausdruck kommt.

Dabei kann im Falle Fühmanns von einer tendenziellen Fehllektüre als gesamtdeutschem Phänomen gesprochen werden. Denn ebensowenig wie man in der DDR-Literaturkritik den bitteren Einsichten seiner Geschichts- und Gesellschaftsanalyse in ihrer Radikalität folgen wollte, seine dringlichen Hinweise auf schauerliche Entwicklungsprozesse im eigenen Gesellschaftssystem vielmehr als Zeichen von „Symptom-Kritik“ deklarierte und durch den Verweis auf das „historisch-ästhetische Wesen“[6] romantischer Traditionsbezüge zu entkräften suchte, verharrte die westdeutsche Rezeption in politisch-moralischen Urteilen: Westliche Verstehensschwierigkeiten kulminieren schließlich im Verdacht, daß die kulturpessimistischen und zivilisationskritischen Einsichten dieses Autors auf eine Beerbung kulturkonservativer Ideen von Theodor Lessing über Oswald Spengler bis zu Martin Heidegger angelegt sein könnten und somit der westdeutsche Leser einen „problematische[n] Fluchtort“[7] gewiesen bekäme, einen „antiwestliche[n] deutsche[n] Sonderweg des Irrationalismus, der Technikverdammung und des Demokratieverdachts“[8].

Die „Furcht vor Franz Fühmann“[9], der als „Schmerzensmann“[10] und „Dichter der Krise“[11] apostrophiert wird und gemeinhin als schwieriger Autor gilt, läßt sich schließlich darauf zurückführen, daß er den Leser mit Selbsteinsichten und -erkenntnissen der eigenen Andersartigkeit, mit einer – im Hegelschen Sinne – universalen Negativität als existentieller Kategorie konfrontiert, indem er Grunderfahrungen wie „Grauen“, „Schaudern“ oder „Erschrecken“ als vergessene und verdrängte menschliche Werte ins Bewußtsein hebt. Von dieser das eigene konventionalisierte Selbstbild unterlaufenden anthropologisch-lebensphilosophischen Dimension wurde indes in den

---

5 Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig 1996, S. 13.

6 Hans-Georg Werner: Romantische Traditionen in epischen Werken der neueren DDR-Literatur. Franz Fühmann und Christa Wolf. In: Zeitschrift für Germanistik (1980), H. 4, S. 398-416, hier S. 403 u. 399.

7 Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR (wie Anm. 5), S. 522.

8 Wolfgang Emmerich: Für eine andere Wahrnehmung der DDR-Literatur. Neue Kontexte, neue Paradigmen, ein neuer Kanon. In: Klaus Städtke / Wolfgang Emmerich: DDR-Literatur und Literaturwissenschaft in der DDR. Zwei kritische Bilanzen. Bremen 1992, S. 15-30, hier S. 29.

9 Uwe Kolbe: Die Furcht vor Franz Fühmann. In: NdL 41 (1993), H. 4, S. 156-161.

10 Sigrid Damm: Zum Geleit. In: Franz Fühmann. Eine Biographie in Bildern, Dokumenten und Briefen. Hrsg. von Barbara Heinze. Rostock 1998, S. 6 (künftig zitiert als: BB).

11 Gunnar Decker: Der Dichter und der Schmerz. Vor zwanzig Jahren starb Franz Fühmann. In: Neues Deutschland vom 08.07.2004.

meist politischen Lesarten seines Werkes erfolgreich abgelenkt – mit der Konsequenz, daß seine Texte nicht als Literatur gelesen wurden, sondern – wie Wolfgang Emmerich für den Umgang mit DDR-Literatur generell festhielt – „weit häufiger als Widerspiegelung gesellschaftlich-politischer Verhältnisse – oder umgekehrt [...]: als Protest gegen sie“[12]. Diese Interpretationspraxis verfestigte sich in jener tendenziösen Betrachtungsweise Fühmannscher Texte, in der die Qualität des Literarischen an der Abweichung von der geltenden ästhetischen Doktrin gemessen wurde, wonach „Fühmann Bedeutendes erst gelungen zu sein scheint, sobald er gegenüber seinem Staat kritischere Töne anschlug“[13], und damit eine Übergewichtung des „Spätwerkes“ erfolgte.[14] Dieser faktizistischen Vermessung seiner literarischen Textur, in der sich – paradigmatisch für seine mit der Auschwitz-Schuld beladene Generation – ein existentielles Leiden „an Ideologien und Konfessionen“[15] offenbarte, bleibt allerdings jene ästhetische Wirkungsmöglichkeit der Differenzerfahrung, des befreienden Staunens und Erschreckens über das Fremde bzw. das fremde Ich, versperrt, deren aufklärender Analyse und Darstellung sich Fühmanns literarisches Schaffen seit den 1970er Jahren verschrieben hatte.

Wolfgang Hilbig, der schon Anfang der 1980er Jahre daran zweifelte, ob die Romantik-Rezeption in der DDR überhaupt in ihrer existentiellen Dimension verstanden bzw. produktiv rezipiert worden sei, verwies erstmals auf diesen ontologischen Aspekt des Fühmannschen Romantik- bzw. Hoffmann-Bezugs, der sich als Rückeroberung eines mythischen Schreibantriebs bezeichnen lasse: Fühmanns Werk sei neu zu lesen und zu verstehen als Teil jener Gedächtnisliteratur, in der die „alte und befreiende Idee, daß die Stimmen der Kunst über die Zeiten hinweg sich das Wort erteilen“[16], wirksam werde. Gegenüber politischen Interpretationsversuchen müsse die Bedeutung seines Werkes darin gesehen werden, daß er über seine Auseinanderset-

12 Wolfgang Emmerich: Versungen und vertan? Rückblicke auf 40 Jahre DDR-Literatur und Geschichtsschreibung der DDR-Literatur. In: Oxford German Studies 27 (1998), S. 141-168, S. 148.

13 Helmuth Mojem: Die Vertreibung aus dem Paradies. Antisemitismus und Sexualität in Franz Fühmanns Erzählung *Das Judenauto*. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 41 (1997), S. 460-480, hier S. 461.

14 In diesem Sinne kritisch zu beurteilen ist z.B. Hans-Jürgen Schmitts Feststellung, daß Franz Fühmann „seine besten Bücher zwischen fünfzig und sechzig geschrieben“ habe. (Vgl. Hans-Jürgen Schmitt: Nachwort. In: Franz Fühmann: Briefe 1950-1984. Eine Auswahl. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. Rostock, 1994 [künftig zitiert als: B], S. 545-562, hier S. 554 f.)

15 Wieland Förster: Franz Fühmann zu Ehren. In: Franz Fühmann: „Es bleibt nichts anderes als das Werk“. Katalog zur Ausstellung der Stiftung Archiv der Akademie der Künste in der Akademie-Galerie im Marstall vom 18. März bis 25. April 1993, bearbeitet von Barbara Heinze. Berlin 1993, S. 5.

16 Wolfgang Hilbig: Der Mythos ist irdisch. Für Franz Fühmann zum 60. Geburtstag. In: Ders.: zwischen den paradiesen. Prosa, Lyrik. Mit einem Essay von Adolf Endler. Leipzig 1992, S. 202-211, hier S. 205.

zung sowohl mit dem Mythos als auch mit romantischen Kunstkonzeptionen, die sich dem Ungesagten, den Grenzphänomenen der menschlichen Existenz zuwenden, den „erste[n] Antrieb des Erzählens überhaupt“ freigelegt habe: Schreiben, um „die Potenz des Geistes zu erklären oder gar zu erschöpfen – das Bewußtsein zu erweitern“[17]. Diese mythische, emanzipierende Idee vom Schöpfungs- oder Erneuerungspotential des poetischen Wortes sei in Fühmanns Prosa selbst befreit, im theoretischen Werk schließlich „begründet und verschärft worden“[18]. Sein „Schreibenmüssen“ ist, folgt man Hilbigs Einsichten in Fühmanns poetisches Konzept, demzufolge nicht als manisch-eskapistische Flucht oder Rückzugsbewegung in ein unwirkliches Reich des Poetischen zu verstehen, sondern wird vielmehr als „mythopoetische Handlung“[19] kenntlich, in der es darum geht, über aktives „Sich-Erinnern [..] vergessen zu können“: „Die Vergangenheit, an die ich mich erinnern kann, habe ich bewältigt, sie ist dadurch Erfahrung geworden; die andere Vergangenheit ist mir entfremdet und kann mich überwältigen (immer wieder: Das unheimliche Haus [sic!]“[20]. Wenn überhaupt, dann ließe sich hier ein politischer Maßstab an Fühmanns Werk anlegen: Seine Berufung auf einen mythischen Impuls des Schreibens ist insofern als ein ideologiekritisches Projekt zu verstehen, als es jeglicher Normierung bzw. Reglementierung des produktiven und rezeptiven Kunstprozesses zuwiderläuft und versucht, der Literatur ihre mythisch-mnemotechnische Begründung zurückzugewinnen.

Mit E.T.A. Hoffmann begegnete dem Autor Anfang der 1970er Jahre schließlich sein „Meister“ und Gewährsmann dieser ästhetisch-emanzipatorischen Arbeit am „Mythos vom Gedächtnis“[21], in dessen poetischem Werk das Verdrängte, das „flatternde“[22], immaterielle Erinnern zur Sprache gebracht worden war, d.h. sich als zeichenhaft repräsentierbar erwiesen hatte. So berichtete er seinem Lektor Kurt Batt am 29. August 1973 enthusiastisch:

> [I]ch glaube, ich glaube, hier habe ich nun den Meister gefunden, dessen treuer Knappe ich sein könnte. Bei all denen, mit denen ich mich beschäftigt habe: Barlach, Jean Paul, Flaubert, Hesiod, sogar Th. Mann – es war nie ganz *das*, es war immer so etwas wie Pflichtaufgabe damit verbunden, oder es stand die Sprache dazwischen, der ich nicht mächtig war. Aber ETAH [sic!] – das wäre ein Banner und ein Dienst![23]

17 Ebd., S. 206.

18 Ebd., S. 205.

19 Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt/M. 1990, S. 383.

20 Franz Fühmann: Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens. In: WA 3, S. 462.

21 Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur (wie Anm. 19), S. 208.

22 In Fühmanns Hörspiel *Die Schatten* (1983) erscheint „das Erinnern“ subjektiviert als das flatternde, riechende, heulende Erinnern etc. (Vgl. Franz Fühmann: Die Schatten. Ein Hörspiel. Rostock 1986, S. 23)

23 Franz Fühmann an Kurt Batt, Brief vom 29.08.1973. In: B, S. 123 f.

Der Weg zu einer neuen, „produktiven Art des Schreibens“[24], damit zu einer Emanzipation seines künstlerischen Selbstverständnisses von den in der DDR etablierten heteronomieästhetischen Leitvorstellungen führte Franz Fühmann direkt über seine Begegnung und intensive Auseinandersetzung mit E.T.A. Hoffmann, der als Schlüsselfigur seines in den 1970er Jahren vollzogenen poetischen Paradigmenwechsels zu betrachten ist: „Wer Künstler geworden ist, dem ist nicht mehr zu helfen.“[25]

E.T.A. Hoffmanns Erzählungen und Romane, insbesondere die *Elixiere des Teufels* und *Der Sandmann*, gehörten, neben den Märchen von „Grimm, Bechstein und Andersen“[26], den klassischen Sagen Gustav Schwabs und dem „ungeheuer phantastische[n] Reich“[27] des Goetheschen *Faust*, zu den intensivsten Lektüreerlebnissen seiner böhmischen Kindheit. Auf dieses Residuum seiner „‚alten‘ Subjektivität“[28] sollte Fühmann aber erst in den 1970er Jahren zurückgreifen – und das aus einem prinzipiell veränderten, nunmehr ästhetischen Blickwinkel. In seinem Ungarn-Tagebuch *Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens* (1974), in dem er sich als Schriftsteller Rechenschaft über ein halbes literarisches Leben, für Geschriebenes wie „fürs Ungeschriebne“[29], gab, findet sich jenes für seine poetische Entwicklung bedeutsame Bekenntnis des Autors, in dem die Wiederentdeckung und Neulektüre Hoffmanns antizipiert wird:

> Aus meiner Haut werde ich nicht mehr können und konnte ich nie. Aber in ihr steckend: das Möglichste daraus machen, den Mut zu allen ihren Möglichkeiten haben, und das wäre bei meinem böhmischen Erbe der Mut zum Schießenlassen der Phantasie, der Mut zum Barocken, der Mut zum Traum und Paradoxen
>
> Aber ist jene Teilfunktion, die ich versorgen muß, dem allem nicht entgegengesetzt, kommt es da nicht gerade auf Präzision der Übereinstimmung mit der Realität, auf Sachlichkeit, Faktentreue, plausible Wahrhaftigkeit an
>
> *Doch* aus seiner Haut herausfahren können[30]

Sowohl Beweggründe als auch poetische Konstellationen der Affinität Franz Fühmanns zu E.T.A. Hofmann werden bereits in dieser Sequenz seines Tagebuch-Textes, mit dem er bekanntermaßen seinen „eigentlichen Eintritt in die Literatur“[31] datiert hat-

---

24 Hans-Joachim Müller, Michael Engelhardt und Britta Wannie im Gespräch mit Franz Fühmann. [1984, Butzbacher Interview] In: B, S. 572-595, hier S. 592.

25 Franz Fühmann: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Rede in der Akademie der Künste der DDR. In: WA 6, S. 237.

26 Josef-Hermann Sauter: Interview mit Franz Fühmann. In: WB 17 (1971), H. 1, S. 41.

27 Hans-Georg Soldat im Gespräch mit Franz Fühmann [1979]. In: SuF 50 (1998), H. 6, S. 844-854, hier S. 844.

28 Kurt Batt an Franz Fühmann, Brief vom 12.02.1971. In: B, S. 567.

29 Franz Fühmann: Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens. In: WA 3, S. 501.

30 Ebd., S. 468.

31 Wilfried F. Schoeller im Gespräch mit Franz Fühmann. In: Ders.: Den Katzenartigen wollten wir verbrennen. Ein Lesebuch. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. Hamburg 1983, S. 350-384, hier S. 363.

te, genau markiert. Es ist eine von unzähligen Textstellen in Fühmanns Werk, in denen sein zentrales Thema der Wandlung, vielfältig verstanden als „Augenblick des Sprungs“[32], als „Weltensturz“[33] oder Umschlag etc., sprachlich erfaßt bzw. reflektiert wird; hier verweist sie allerdings präzise auf den Übergang zu E.T.A. Hoffmann und damit zu einer Form des mythisch-vielschichtigen Erzählens, auf die seine kunstkonzeptionelle „Umorientierung“[34] vom Märchen zum Mythos hinauslief.

Nachdem Fühmann in seinem bisherigen Werk lediglich das „Zuvor“ und „Danach“ seines Wandlungsprozesses geschildert hatte, nicht aber das intermediäre „Phänomen des Knotenpunktes“[35] selbst erfassen oder gar darstellen konnte, stieß er in seiner Lektüre E.T.A. Hoffmanns auf eine paradigmatische Ambivalenzpoetik, in deren mythischen Modellen der Autor sein Problem der erzählerischen Gestaltung des Übergangs sprachlich und epistemologisch erfahren konnte und deren ästhetischer Mittel er sich in Hinsicht einer Modifikation seines Erzählens vergewisserte. Daß es ihm in seinem Anknüpfen an Hoffmann gerade nicht um ein von allen formalen und sozialen Bindungen befreites Fabulieren, um eine formentgrenzende Phantastik gegangen ist, die das von Friedrich Schlegel in seinem 116. Athenäums-Fragment aufgestellte frühromantische Postulat poetischer Gesetzlosigkeit erfüllt hätte, sondern ganz im Gegenteil um Hoffmanns konkrete erzählerische Vermittlungen der „Duplizität des Seins“[36], um die in seiner serapiontischen Poetik umgesetzten phantastisch-realistischen Konjunktionen, ist in den bislang vorliegenden erzähltheoretischen Untersuchungen zu Fühmanns Werk nur unzulänglich hervorgearbeitet worden. Lediglich Joseph Pischel ließ in einer Rezension zu Fühmanns mythischen Erzählungen anklingen, daß sich seine Neigung zum Barocken, zum Paradoxen, zum Romantischen durchaus mit einer streng disziplinierten, mit einer „einfachen, durchsichtigen Sprache“[37] verband, ohne allerdings das direkte Vorbild dieser sprachlich-erzählerischen Verdichtung zu erwähnen. Verzerrt und ungenügend erfaßt wurde die poetologische Qualität des Fühmannschen Romantik- respektive Hoffmann-Bezugs auch dadurch, daß das Ungarn-Tagebuch generalisierend als sein „unordentliches, [...] romantisches Buch“[38] firmierte – was bereits insofern fehlgeht, als dieses Werk, Kurt Batts Urteil

32 Franz Fühmann: Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht. In: WA 7, S. 32.

33 Kurt Batt an Franz Fühmann, Brief vom 12.02.1971. In: B, S. 568.

34 Hans-Georg Soldat im Gespräch mit Franz Fühmann (wie Anm. 27), S. 844.

35 Franz Fühmann an Kurt Batt, Brief vom 09.09.1971. In: B, S. 105.

36 Wulf Segebrecht: Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns. Stuttgart 1967, S. 185.

37 Joseph Pischel: Über den produktiven Umgang mit Mythen. [Rez. zu:] Franz Fühmann: Irrfahrt und Heimkehr des Odysseus. Prometheus. Der Geliebte der Morgenröte und andere Erzählungen. Rostock. In: NdL 29 (1981), H. 7, S. 147-154, hier S. 152.

38 Werner Jung: Klassiker und Romantiker, oder Rainer Kirsch und Franz Fühmann. In: Rückblicke auf die Literatur der DDR. Hrsg. von Hans-Christian Stillmark, unter Mitarbeit von Christoph Lehker. Amsterdam; New York 2002, S. 179-190, hier S. 184.

zufolge, nur „scheinbar zwanglos, in Wahrheit aber streng komponiert“ ist, indem es im Rückgriff auf Erzählerisches, Essayistisches und Aphoristisches „eine Fülle von Welt einvernimmt“[39].

Dieser unspezifischen, irreführenden Bestimmung des Hoffmann-Bezugs in Fühmanns Werk versucht die vorliegende Arbeit entgegenzuwirken, indem es in ihr vor allem darum geht, den produktiven, poetologisch relevanten Aspekt des künstlerischen Rezeptionsverhältnisses zu erhellen. Damit widmet sie sich gerade jenem produktions- bzw. werkästhetischen Stellenwert der Fühmannschen Hoffmann-Rezeption, der sowohl in den wirkungsgeschichtlichen Untersuchungen der Hoffmann-Forschung, die den Blick naturgemäß auf das Werk des Spätromantikers gerichtet halten, als auch in den kulturpolitisch orientierten Forschungsbeiträgen zum Thema weitgehend vernachlässigt wurde. Feststellen läßt sich jedoch eine ganz offensichtliche Diskrepanz zwischen der ebenso zahlenmäßig beachtlichen wie positiven Bewertung des Fühmannschen Beitrags zur Wirkungsgeschichte E.T.A. Hoffmanns und dem mangelnden Interesse an den ästhetischen und politischen Implikationen seines forschungsgeschichtlich innovativen Interpretationsansatzes. Fühmann wurde, so lautet folglich die Grundannahme dieser Untersuchung, zum Anwalt E.T.A. Hoffmanns *in eigener Sache*: Erst dieser hier zu thematisierenden poetologischen Dimension des Rezeptionsbezugs verdankt sich die außerordentliche Bedeutung und Wirksamkeit seines „neuen H[offmann]-Bildes“[40] – nicht nur für die Wirkungsgeschichte des Spätromantikers, sondern darüber hinaus auch für den literaturtheoretischen und -politischen Diskurs im literarischen Feld DDR.

0.1 Gegenstand und Methoden der Untersuchung

Die vorliegende Arbeit wurde im wesentlichen angeregt von den literaturtheoretischen Diskursen zur *produktiven Rezeption* sowie zur *Intertextualität* und deren analytischen Instrumentarien. Insofern hier von einem produktiven Rezeptionsvorgang ausgegangen

39 Kurt Batt: Realität und Phantasie. In: Ders.: Schriftsteller, Poetisches und wirkliches Blau. Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Franz Fühmann und Konrad Reich. Hamburg 1980, S. 308-326, hier S. 325.

40 Gerhard R. Kaiser: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart 1988, S. 203. – Die wirkungsgeschichtliche Rezeption der Hoffmann-Essays Franz Fühmanns ist entsprechend vielfältiger ausgeprägt und läßt das Mißverhältnis hinsichtlich der produktionsästhetischen Bedeutung dieses Rezeptionsverhältnisses nur noch deutlicher hervortreten. Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang folgende Arbeiten der Hoffmann-Forschung, die sich direkt auf Fühmanns Texte beziehen: Hartmut Mangold: Gerechtigkeit durch Poesie. Rechtliche Konfliktsituationen und ihre literarische Gestaltung bei E.T.A. Hoffmann. Wiesbaden 1989; Hans-Walter Schmidt: Der Kinderfresser. Ein Motiv in E.T.A. Hoffmanns *Ignaz Denner* und sein Kontext. In: MHG 29 (1983), S. 17-30; Jun Imada: Funktion und Rolle der Familien in E.T.A. Hoffmanns Novelle *Ignaz Denner*. In: Hjb 5 (1997), S. 47-53; Wulf Segebrecht: Hoffmann, erzählt. Sein Ich und sein Werk im Vervielfältigungsglas neuerer Prosa. In: Hjb 1 (1992/93), S. 184-198.

wird, der, nach Gunter Grimm, als „gesamte[r] durch Rezeption entweder veranlaßte[r] oder stark beeinflußte[r] Produktionsprozeß eines Werkes“[41] zu verstehen ist, wird der Blick grundsätzlich auf den literarischen Text bzw. auf den Werkprozeß gelenkt. Im Zentrum meiner Untersuchung stehen Dokumentation, Analyse und Interpretation der direkten Zeugnisse dieses Rezeptionsbezugs, d.h. der in den 1970er Jahren entstandenen essayistischen Texten über E.T.A. Hoffmann. Von dieser Detailuntersuchung der Essays ausgehend werden kursorisch, d.h. ohne Anspruch auf Umfassendheit sowie begrenzt auf den Entstehungszeitraum der essayistischen Arbeiten (1974 bis 1979), jene indirekten Belege dieses poetologisch relevanten Lektüreerlebnisses gesichtet, die sich als Formen „referentieller“ und „typologischer“ Intertextualität[42] im Erzählwerk Fühmanns erkennen und beschreiben lassen. Hier interessieren vor allem der Autor Fühmann und seine in der wechselvollen Auseinandersetzung mit E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk gewonnenen, produktiv vermittelten kunstkonzeptionellen Veränderungen, also die vom Rezeptionsvorgang ausgehende produktionsästhetische Orientierung. Damit werden rezeptionsästhetische Überlegungen zum Werk-Leser-Verhältnis ebenso marginal behandelt, wie gleichzeitig auch der wirkungsgeschichtliche Beitrag Fühmanns zur Hoffmann-Forschung eine nachgeordnete Rolle spielt. Obwohl beide Rezeptionskomplexe kaum zu trennen sind, weil es sich hier sowohl um einen Lektüre- als auch um einen Schreibprozeß handelt, akzentuiert die Arbeit eine produktionsästhetische Perspektive: Sie versteht sich vordergründig als Beitrag zum Verständnis des Autors Fühmann und seines Werkes.

Dabei ist nicht immer und vollständig nachzuvollziehen, inwieweit Fühmann erzählpraktischen Gewinn aus der Kenntnisnahme von Hoffmanns Erzählmodellen wie aus der Erfahrung seiner Poetik gezogen hat. Gerade die dichtungsphilosophische und erkenntnistheoretische Dimension dieser poetologischen Begegnung wird im Vorgang der Textproduktion schließlich ausgeblendet, was zur Folge hat, daß sich der impulsgebende Dialog zwischen Hoffmann und Fühmann nicht vollständig im Text rekonstruieren läßt. Es ist vielmehr davon auszugehen, daß sich der Hoffmann-Bezug, verstanden als „Absorption und Transformation“[43] ästhetischer Erfahrung, als referentiel-

---

41 Gunter Grimm: Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie. München 1977, S. 148.

42 Ich beziehe mich hier und im Folgenden auf die von Susanne Holthuis zur Bezeichnung intertextueller Relationen gebrauchte Terminologie, ohne allerdings ihrem Ansatz einer rezeptionsorientierten Konzeption von Intertextualität apodiktisch zu folgen. Bevorzugt wird für die Betrachtung der Fühmannschen Essays und Erzählungen vielmehr eine erweiterte, lektüresemiotische Konzeption von Intertextualität, die auch das produktive Verhältnis zwischen den Texten betont, ohne daß die erkenntnisvermittelnde Leistung eines Lesers dazwischengeschaltet sein müßte, wie das von Holthuis postuliert wurde: „Intertextualität als Relation zwischen Texten [konstituiert sich] erst im Kontinuum der Rezeption [...]“. (Vgl. Susanne Holthuis: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen 1993, S. 31)

43 Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. (1967) In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band 3: Zur linguistischen Ba-

ler Modus, als Erfahrung der „poetischen Alterität“[44], in der „das Verstehen selbst [...] verfremdet“[45] wird, seinen poetischen Texten eingeschrieben hat. Referentialität – als immanenter Bezug des Sprachlichen und Poetischen auf das Andere, Differente – wird zu einer wesentlichen Qualität seiner Texte, der mit wissenschaftlichen Erkenntnismitteln nur unzureichend zu begegnen ist.

Angesichts dieses hermeneutischen Problems der Konkretisierbarkeit von emphatisch-künstlerischer Dichtungserfahrung greift die vorliegende Untersuchung auf jene materialen Zeugnisse des Lektüre- und Schreibprozesses der Hoffmann-Essays zurück, die die Autorproduktivität am intensivsten ausweisen: Mit der Dokumentation und Auswertung der vielfältigen handschriftlichen und typographischen Arbeitsunterlagen aus Fühmanns Nachlaß geht es darum, die „produktionsästhetisch relevanten intertextuellen Bezüge zwischen einem Werk, seinen allein als Anregung dienenden Quellen und seinen verschiedenen Fassungen“[46] zu ermitteln. Erst aus diesem mehr oder weniger rekonstruierbaren umfangreichen Beziehungskomplex lassen sich jene Signale der Transformation ästhetischer Erfahrung erkennen, die auf eine Veränderung der poetischen Konzeption hinweisen. Hier kann es also nicht um empirische Fakten dieser Rezeption oder um Rekonstruktionsleistungen des Lesers gehen, die zu erschließen wären, sondern um die Signaturen der wesentlich durch die Erfahrung Hoffmanns vermittelten Änderung seines Schreibverfahrens.

Geleitet wird die vorliegende Analyse des produktiven Rezeptionsbezugs folglich von der Hypothese, daß hier ein schöpferischer Dialog des Autors und Interpreten Franz Fühmann mit E.T.A. Hoffmann stattgefunden hat, in dessen ‚Gesprächs-Zwischenraum‘ sich ein autonomes künstlerisches Selbstverständnis und neue poetische Verfahrensweisen ausprägten. Fühmann selbst hatte seine Auseinandersetzung mit Hoffmanns Poetik des „serapiontischen Prinzips“ als eine Art „Wechselwirkung“[47] beschrieben, die sich in einem Prozeß des widerspruchsvollen Annäherns, des Überprüfens und Korrigierens der eigenen Schreibstrategien, vollzogen habe und in dem er nicht nur ein „bißchen Schreiben“[48] lernte, sondern schließlich zu einer fun-

---

sis der Literaturwissenschaft, II. Hrsg. von Jens Ihwe. Frankfurt/M. 1972, S. 345-375, hier S. 348.

44 Damit greife ich zurück auf einen Begriff Norbert Mecklenburgs in seiner Studie über die *Poetik der Alterität*. In: Begegnung mit dem „Fremden“: Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990. Hrsg. von Eijiro Iwasaki. München 1991, S. 20-26, hier S. 24.

45 Ebd., S. 23.

46 Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 24.

47 Luise Köpp: Gespräch mit Franz Fühmann über seine schriftstellerische Auseinandersetzung mit dem Werk E.T.A. Hoffmanns [...]. Radio DDR II, 24.09.1977. Aufnahme des DRA, Berlin, ungedruckt.

48 Ebd.

damentalen Modifikation seiner Erzählkonzeption gelangt sei. Die Bezugnahme auf Hoffmanns Poetik ist somit nicht als eindimensionale, statische Beziehung zu denken, sondern konstituiert sich vielmehr als dynamischer, unabgeschlossener Lektüre- und Schreibprozeß, der die Aneignung des Vergangenen aus den gegenwärtigen – politischen, sozialen, ästhetischen – Kontexten vermittelt, so daß hier von einer Form des Dialogs zu sprechen wäre. Darunter ist jene intertextuelle Beziehung zu verstehen, die – nach Julia Kristeva – zugleich „Lektüre des vorangegangenen literarischen Korpus" als auch „*Schreibweise* (ecriture) [ist], in der man den *anderen* liest"[49].

Um diese wechselseitige Textbeziehung angemessen zu beschreiben, bedient sich die Untersuchung des theoretischen Konzepts der *Dialogizität*, wie es – unter Rückgriff auf Dialogizitäts- und Intertextualitätstheorien Michail Bachtins und Julia Kristevas – z.B. von Renate Lachmann in Hinsicht seiner strukturalistischen Hand-habbarkeit weiterentwickelt wurde. Lachmann, die sich auf Kristevas Arbeit über Bachtin bezogen hat, versteht unter Dialogizität jene Ambivalenz oder „Doppelfunktion des Textes als ‚Schreibweise' und als ‚Lektüre des vorausgegangenen literarischen Korpus'"[50], in der die Sinnkonstitution des Textes unabgeschlossen bleibt bzw. „sich im Bezug auf den fremden Text erst herausarbeiten kann"[51]. Dieses bewußt wechselseitig angenommene Verständnis einer dialogischen Qualität des Rezeptionsbezugs prägt die methodische Vorgehensweise der Arbeit, der es angelegen sein wird, nicht binäre Standpunkte zu referieren, sondern die Offenheit und Polyperspektivität dieser poetologischen Begegnung in den essayistischen Texten zu dokumentieren. Hier ist somit nicht von einem prädominanten Einfluß Hoffmanns auf Fühmanns Werk zu reden, sondern von der sukzessiven Aufnahme literarischer Impulse, die das Traditionsverhältnis als dynamisches, veränderbares intertextuelles Bezugssystem qualifizieren, in das schließlich multiple Lektüre- und Schreiberfahrungen einfließen.

Dabei wird der Akzent dieser Untersuchung auf der Analyse der Essays liegen, deren inter- bzw. intratextuelle Bezüge herauszuarbeiten sind. Hier fällt zunächst auf, daß in literaturwissenschaftlichen Beiträgen, die sich in den letzten Jahren mit Fühmanns essayistischen Texten beschäftigt hatten, der gattungstypologische Diskurs kaum eine Rolle spielte – und das, obwohl der Essay neben der Erzählung zu den bevorzugten Kunstformen des Autors zählte. Außer den noch in den 1980er Jahren entstandenen Studien von Jürgen Krätzer[52] und Hans Richter[53] sowie den von Ulrich von Bülow[54] im Rahmen seiner Arbeit zum Essay *Das mythische Element in der Literatur*

49 Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman (wie Anm. 43), S. 351.

50 Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur (wie Anm. 19), S. 73.

51 Ebd.

52 Jürgen Krätzer: Versuch: Essay als Medium der Selbstfindung. Ein Beitrag zur Untersuchung der Poetologie Franz Fühmanns. In: WB 35 (1989), H. 10, S. 1619-1639.

53 Hans Richter: Bruchstücke einer offenen Konzeption. Zu Franz Fühmanns Essayistik. In: DDR-Literatur `83 im Gespräch. Hrsg. von Siegfried Rönisch. Berlin [Ost] 1984.

54 Ulrich von Bülow: Die Poetik Franz Fühmanns. Vom geschichtsphilosophischen Märchen zum anthropologischen Mythos. Neuried 2001.

(1974) hinzugewonnenen konstruktiven Einsichten bleibt nach wie vor eine umfassende Untersuchung zu Entwicklung und Stellenwert von Essay und Essayismus in Fühmanns Werk vakant. Damit einher geht das Problem, daß auch die Analysemittel jener Arbeiten, die sich mehr oder weniger direkt den Fühmannschen Essays widmeten, methodologisch unreflektiert geblieben sind. Es erscheint deshalb sinnvoll, sich in einem ersten Schritt dieser Untersuchung zunächst über die Entwicklung der Fühmannschen Essayistik, ihre werkgeschichtlichen Ausprägungen und gattungspoetischen Signaturen, zu verständigen und diese singuläre Essaygeschichte in den Kontext der Gattungsentwicklungen in der DDR-Literatur einzubinden, um schließlich Kriterien der Textualität seiner essayistischen Texte abzuleiten. Indem sich die vorliegende Untersuchung auf gattungsgeschichtliche und -typologische Aspekte, also auf das „Gemachtsein" des Essays und damit auf produktionsästhetische, innerliterarische Rezeptionsvorgänge kapriziert, wird sie die häufig vernachlässigte ästhetische Differenz der essayistischen Texte berücksichtigen.

0.2 Forschungsstand

Der zentrale Stellenwert E.T.A. Hoffmanns für das Werk Franz Fühmanns ist keine neue Entdeckung, er zählt vielmehr zu den (wenig reflektierten) Allgemeinplätzen der Fühmann-Forschung.[55] Die pauschalisierende Rede von Fühmann als exemplarischem „Romantiker"[56] unter den DDR-Autoren nivelliert und generalisiert jedoch zum einen die ästhetischen Eigentümlichkeiten und unterschiedlichen Beweggründe eines übergreifenden Rezeptionsvorgangs in Texten der DDR-Literatur in den 1970er Jahren, zum anderen verstellt sie den speziellen poetologischen Ansatz der Fühmannschen Bezugnahme auf E.T.A. Hoffmann, die (neben Anknüpfungen an Novalis, Tieck oder Eichendorff) als Kernstück seiner Romantikrezeption anzusehen ist.

Trotz unterschiedlicher Ansätze und Erkenntnisinteressen stimmen die meisten der in der DDR entstandenen Rezensionen und Forschungsbeiträge in dem Hinweis überein, daß Fühmann mit seiner Deutung E.T.A. Hoffmanns keine „rein historisch motivierte Untersuchung"[57] vorgelegt, sondern auf der Folie des Traditionsbezugs

55 Obwohl z.B. Uwe Wittstock Fühmanns Versuche über E.T.A. Hoffmann, neben den Essays *Das mythische Element in der Literatur* (1974) und *Der Sturz des Engels. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht* (1982), zu seinen „substantiellste[n] theoretische[n] Arbeit[en]" zählte, bleibt dieser Teil des Werkes in der 1988 veröffentlichten Monographie unreflektiert. (Vgl. Uwe Wittstock: Franz Fühmann. München 1988, S. 63.) Auch Hans Richter spricht in seiner Fühmann-Biographie von „Hoffmann-Essays hohen Ranges", von einem „starken, ebenso tief wie nachhaltig wirksamen Hoffmann-Erlebnis", ohne sich weiter auf dieses Thema einzulassen (dafür auf andere mehr). (Vgl. Hans Richter: Franz Fühmann – Ein deutsches Dichterleben. Berlin 1992, S. 261, 296.)

56 Vgl. den Aufsatz von Werner Jung: Klassiker und Romantiker (wie Anm. 38).

57 Jürgen Engler: Literaturbetrachtung als Gespensterkunde. In: NdL 28 (1980), H. 2, S. 126-133, hier S. 131.

allgemeinmenschliche, übergeschichtliche Fragen thematisiert habe. Dem daraus resultierenden Problem der Enthistorisierung gesellschaftlicher Erscheinungen und Prozesse begegnete man mit der stereotypen Forderung nach einer „gerechteren", d.h. historisch-dialektischen Vermittlung dieser anthropologischen Positionen und verwies auf die vereinseitigenden, geschichtsrelativierenden Züge des Fühmannschen Romantik- bzw. Hoffmannbildes. Fühmanns Hoffmann-Essays wurden immer wieder mit dem Vorwurf konfrontiert, „das Verhältnis Individuum-Gesellschaft einseitig von der Position des Individuums aus betrachte[t] und nicht auch in gleichem Maße die Belange der sozialistischen Gesellschaft berücksichtig[t]"[58] zu haben, wobei man ihm eine Tendenz zur Autonomisierung der Kunst unterstellte. Er habe aus Hoffmanns poetischen Alltagsbildern eine kontemplative Betroffenheitsästhetik abgezogen, mit der er der eigenen Wehrlosigkeit und Desillusionierung Ausdruck verleihen konnte, die aber (im Gegensatz zu Brechts operativer Verfremdungsästhetik) am „Gestaltenwollen dieses Alltags"[59] nicht interessiert zu sein schien. In diesem ideologischen Interpretationsschema erschienen die in Hoffmanns Erzählmodellen erfahrenen eigenen und gesellschaftlichen Ängste und Bedrängnisse des Autors als Ausdruck seiner begrenzten subjektiven Weltsicht, „seine[r] großen Ängste" vor den „aus der Vergangenheit wirkende[n] Kräfte[n] der nationalgeschichtlichen Tradition", die er nun aber „von dem gesellschaftlichen Boden her, auf dem er lebt, zu rationalisieren"[60] gesucht habe. Die in ihrer distanzierenden Grundtendenz übereinstimmenden Reaktionen der literaturwissenschaftlichen Kritik zeigen zum einen den Affekt der offiziellen Kunstdoktrin der DDR gegen subjektive Kunstkonzeptionen in romantischer Tradition, zum anderen verdeutlichen sie den stets latenten weltanschaulichen Vorbehalt gegenüber dem Dichter bürgerlicher Herkunft und Prägung, der lange Zeit die „Loyalitätsfalle"[61] Antifaschismus verinnerlicht hatte.[62] Auch wenn vereinzelt gefordert wurde, über Fühmanns

58 Gerhard Meier: Zur Produktivität der Romantik-Rezeption in der DDR-Literatur. In: Zu einigen Positionen der Romantik-Forschung in der DDR und zur Rezeption der Romantik in der DDR-Literatur. Materialien einer Konferenz der Pädagogischen Hochschule „Karl Liebknecht" Potsdam. Hrsg. von Horst Hartmann. Potsdam 1980, S. 147-166, hier S. 164.

59 Vgl. Stenographisches Protokoll der Diskussion zu E.T.A. Hoffmann am 21. Januar 1976 in Berlin (Ost). [Typoskript], FFA, Sign. 278, S. 12.

60 Hans-Georg Werner: Romantische Traditionen in epischen Werken der neueren DDR-Literatur (wie Anm. 6), S. 406.

61 Annette Simon: Antifaschismus als Loyalitätsfalle. Ich und sie: Ein Versuch, mir und anderen meine ostdeutsche Moral zu erklären. In: FAZ, 01.02.1993, Nr. 26, S. 27.

62 Besonders deutlich geht dieser ideologische Vorbehalt aus einem Brief Alexander Abuschs hervor, in dem er Fühmanns Vorschlag ablehnte, Peter Weiss für den Lion-Feuchtwanger-Preis zu nominieren: „Was die Meinung von Franz Fühmann in Angelegenheiten des Buches von Peter Weiß betrifft, so bin ich der Meinung, daß Herr Fühmann, dessen ehrliche Wandlung [vom Faschisten zum Sozialisten – S. R.] ich nie bezweifelt und den ich persönlich mehrfach besonders gefördert habe, [...] keinerlei Voraussetzungen besitzt für ein literarisch-politisches Urteil in Dingen, welche die Entwicklung

Aktualisierungsversuche Hoffmanns zu diskutieren, „und nicht nur über das ‚Medium' Hoffmann"[63], blieb es bei einer „scheinbare[n] Auseinandersetzung"[64].

Die fundierteste Einschätzung der Hoffmann-Rezeption Franz Fühmanns stammt aus der Feder des Hallenser Literaturprofessors und Hoffmann-Spezialisten Hans-Georg Werner. Er löste die Forderung nach diskursiver Einschätzung des vergegenwärtigenden Rezeptionsvorgangs in weiten Teilen ein, insofern er in den romantischen Traditionsbeziehungen der neueren DDR-Literatur „mehr als ein politisch-ideologisches Phänomen"[65] erkennen wollte und sich dafür einsetzte, das „historisch-ästhetische Wesen"[66] dieser romantischen Traditionswahl des DDR-Schriftstellers auszuloten. Geschärft wurde sein Blick für die ästhetische Dimension des Fühmannschen Traditionsbezugs im Zusammenspiel von profunder Kenntnis des Hoffmannschen Werkes und wirkungsästhetischer Analyse dieses Rezeptionsvorgangs. So vermerkte Werner einen auf Hoffmann rekurrierenden Gebrauch „neue[r] poetische[r] Mittel"[67] in Fühmanns seit Mitte der 1970er Jahre entstehenden Erzählungen und analysierte diese erzähltechnische Volte am Beispiel der Erzählungen *Strelch*, *Drei nackte Männer*, *Spiegelgeschichte* und *Die Ohnmacht*. Aber auch Werner verwies auf die im anthropologischen Ansatz der Fühmannschen Hoffmann-Lektüren angelegte Gefahr, „daß die sozialen Strategien des Autors und die Wirkungsstrategien der Werke aus ihrem politischen Rahmen herausfallen"[68], gestand dem Autor aber zu, daß es sich hier nicht um eine pessimistische Geschichtsphilosophie oder um „Gesellschaftskritik im Sinne von Kritik an einem Gesellschaftsmodell" handele, sondern um „Symptom-Kritik, die beunruhigen soll und nützliche Reaktionen hervorrufen soll"[69].

Darüber hinaus sind einzelne strukturanalytische Arbeiten von DDR-Germanistinnen hervorzuheben, die sich punktuell mit der Aufnahme romantischer Verfahrensweisen und Techniken in Fühmanns Erzählwerk beschäftigten.[70] Zu erwähnen ist an

---

der Kommunistischen Partei besonders in ihrem Kampf gegen den Hitlerfaschismus betreffen." (Alexander Abusch an Günther Rücker, Brief vom 22.11.1976. In: Zwischen Diskussion und Disziplin. Dokumente zur Geschichte der Akademie der Künste [Ost]. 1945/50-1993. Hrsg. von der Stiftung Archiv der Akademie der Künste. In Zusammenarbeit mit Inge Jens ausgewählt und kommentiert von Ulrich Dietzel und Gudrun Geißler. Berlin 1997, S. 306)

63 Jürgen Engler: Literaturbetrachtung als Gespensterkunde (wie Anm. 57), S. 133.

64 Jörg Petzel: Über Franz Fühmann. In: MHG 39 (1989), S. 113-115, hier 114.

65 Hans-Georg Werner: Romantische Traditionen in epischen Werken der neueren DDR-Literatur (wie Anm. 6), S. 398.

66 Ebd., S. 399.

67 Ebd., S. 403.

68 Ebd., S. 403.

69 Ebd., S. 403.

70 Vgl. Brigitte Krüger und Gisela Tempelmann: „Es war sechs Minuten nach neun". Beobachtungen zum Umgang mit der Zeit in der *Spiegelgeschichte* von Franz Fühmann. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der PH „Karl Liebknecht" Potsdam 30 (1986), H. 2, S.

dieser Stelle auch die motivgeschichtliche Studie von Dieter Heise, die die produktiven Spuren der Hoffmann-Rezeption in Fühmanns Werk untersuchte, in einer werkgeschichtlich undifferenzierten Sichtweise jedoch zu fatalen Einsichten gelangte.[71] Wie der in der vorliegenden Untersuchung erstmals herangezogene fragmentarische Essay *Erfahrungen mit dem Serapiontischen Prinzip* (1977) belegt, bedarf es aber gerade einer werkgenetisch-vergleichenden Darstellung dieses dialogisch angelegten Rezeptionsvorgangs, in dem Fühmann mit der Veränderung seiner poetischen Praxis eine zunehmende Rezeptivität für Hoffmanns „phantastischen Realismus" entwickelt hatte.

Auch in der westdeutschen Rezeption versperrte die Befangenheit der DDR-Forschung in einer politisierenden Interpretation den Blick für die poetologische, produktionsgerichtete Relevanz dieser dialogischen Dichterbeziehung. Eberhard Mannacks im Jahre 1986 erschienene Studie *Franz Fühmann als Interpret Hoffmannscher Erzählungen*[72] kann hier eher noch als Ausnahme gelten; sie ist, indem sie sich Fühmann als Leser und Autor widmete, vieldeutig angelegt und somit auch heute noch lesens- wie bedenkenswert. Zwar beharrte auch Mannack darauf, daß Fühmann E.T.A. Hoffmanns Dichtung einer materialistischen Deutungsweise unterzogen habe; zugleich aber verwies der Interpret auf die universelle Tendenz der Fühmannschen Versuche über Hoffmann, wonach „sich in manchen Formulierungen Fühmanns zugleich eine Kritik an Zuständen [angedeutet habe], die – unabhängig vom gesellschaftlichen System – das Leben der modernen Welt überhaupt jetzt und in Zukunft prägen"[73]. Fühmann habe das Phänomen des „Verdrängens[s] der Vergangenheit" „schon früh als ein Stigma unserer Zeit"[74] erkannt. Mit seinem Verweis auf die Aktualität des romantischen Rezeptionsbezugs lenkte Mannack zugleich auf die unterschiedlichen Bedeutungsschichten des Textes. Dafür spricht u.a. sein Versuch, Fühmanns Deutung der Figur Veronika Paulmann aus Hoffmanns Märchen *Der goldne Topf* in ihrer sinnbildlichen Anlage zu lesen („an ihrem Schicksal wie an ihrem Handeln [könne] das Wesen oder Allgemeine einer neuen Gesellschaft abgelesen werden"[75]), womit er weiter reichte, als dies die späteren, vornehmlich aus weiblicher Rezeptionsperspektive geführten Interpretationsversuche leisteten, die Fühmanns „Angriff" auf Veronika mit

---

248-254; Gabriele Lindner: Erzähler und Erzähltes. Zu drei Geschichten von Franz Fühmann. In: WB 26 (1980), H. 2, S. 162-168.

71 Dieter Heise: Die Bedeutung literaturhistorischer Zusammenhänge für die Analyse und Interpretation literarischer Werke, dargestellt am Schaffen Franz Fühmanns. Erfurt/ Mühlhausen 1981.

72 Eberhard Mannack: Franz Fühmann als Interpret Hoffmannscher Erzählungen. In: Dialektik des Anfangs. Spiele des Lachens, Literaturpolitik in Bibliotheken. Über Texte von: Heiner Müller, Franz Fühmann, Stefan Heym. Hrsg. von Paul Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr. Bonn 1986, S. 129-141.

73 Ebd., S. 136.

74 Ebd., S. 135.

75 Ebd., S. 133.

dem Vorwurf der Einseitigkeit bedachten.[76] Zudem zweifelte er an der Berechtigung, „Fühmanns Analysen als wissenschaftliche Deutungen zu betrachten und an einzelnen Beispielen zu messen“[77], insofern dieser künstlerische Lektüreversuch erst aus seinem gegenwartsbezogenen, poetologischen Blickwinkel auf den historischen Text neue, aktualisierende Sinnbezüge erschlossen habe, die „in dieser Schärfe vorher nicht formuliert worden sind“[78].

1988 legte Sigrid Kohlhof eine Untersuchung mit dem Titel *Franz Fühmann und E.T.A. Hoffmann. Romantikrezeption und Kulturkritik in der DDR* vor, auf die sich die Arbeit aufgrund prinzipiell divergierender erkenntnistheoretischer und methodischer Voraussetzungen nur sehr eingeschränkt stützen kann, mit deren Ergebnissen und Urteilen sie sich im Einzelnen und an entsprechender Stelle kritisch auseinandersetzen wird. Gleichgelagert ist das vorliegende Projekt mit Kohlhofs Studie insofern, als mit Franz Fühmanns Hoffmann-Essays ein identischer Gegenstand in den Blick genommen wird – das jedoch mit gänzlich anderem Erkenntnisinteresse und in veränderter Forschungssituation, in der die für eine detaillierte Darstellung erforderlichen Materialien und Nachlaßbestände archivtechnisch bearbeitet und weitgehend zugänglich sind. Kohlhofs rezeptionsorientierte Arbeit folgt einem eminent textfernen Anliegen, indem sie darauf zielt, im „Dialog zwischen den weltanschaulich antagonistischen Lagern einen wichtigen Beitrag zu leisten“[79], oder, weniger hypertroph formuliert, „sich in der Auseinandersetzung mit dem ideologisch antagonistischen Gesellschaftssystem der eigenen Identität zu vergewissern“[80]. Mit ihrem „politisch-ideologischen Erkenntnisinteresse“ dient Kohlhofs Betrachtung der Fühmannschen Hoffmann-Essays als Medium für andere, außerliterarische Zwecke, erfüllt eine mit der eigenen Verstehensproblematik (die Rede ist ausdrücklich vom Problem einer „gnoseologischen Entmündigung“ des westdeutschen Rezipienten angesichts der Literatur aus der DDR[81]) aufgeladene Substitutionsfunktion, was sich immer wieder darin zeigt, in welcher Weise die Essays „analysiert“ werden. Kohlhofs Arbeit ist jener von Karl Robert Mandelkow Anfang der 1970er Jahre exponierten soziohistorischen „Regelkreis-Theorie“ verpflichtet, die für die Autorin „[i]n Bezug auf Fühmanns essayistische Texte, wo die Auseinandersetzung mit der marxistisch-leninistischen Kulturtheorie stattfindet, [...]

---

76 Vgl. Sigrid Kohlhof: Franz Fühmann und E.T.A. Hoffmann. Romantikrezeption und Kulturkritik in der DDR. Frankfurt/M. [u. a.], 1988, S. 109; dies.: Franz Fühmann und E.T.A. Hoffmann. In: Hjb 1 (1992/93), S. 199-208, hier S. 206 ff.; sowie Elena Nährlich-Slatewa: „Was bannt mich da?“ Franz Fühmanns Rezeption von E.T.A. Hoffmann. In: Wirkendes Wort 45 (1995), H. 1, S. 151-166, hier S. 156.

77 Eberhard Mannack: Franz Fühmann als Interpret Hoffmannscher Erzählungen (wie Anm. 72), S. 140.

78 Ebd., S. 141.

79 Sigrid Kohlhof: Franz Fühmann und Franz Fühmann (wie Anm. 76), S. 29.

80 Ebd., S. 15.

81 Ebd., S. 50.

an Bedeutung“[82] gewinnt. Mit dem Hinweis auf fehlende „theoretische Voraussetzungen“ verzichtet die Interpretin darauf, die Essays im Rahmen gattungstheoretischer wie werkgeschichtlicher Fragestellungen zu betrachten, sie konstatiert lediglich, daß „Fühmanns Hoffmann-Essays in ihrer kunstvollen Konzeption eine eindrucksvolle Bereicherung dieses literarischen Genres“[83] darstellen. Dieser mangelnden theoretischen Grundlegung der Untersuchung entspricht auch jenes empirische Beschreibungsverfahren, in dem ausschließlich Standpunkte der Essays gesammelt werden, ohne sie deskriptiv-analytisch auszuwerten, d.h. ohne sich der auf rhetorisch-stilistischer Ebene zu verzeichnenden Eigenheiten dieser literarisch-philosophischen Gattung und damit seiner ästhetischen Verfahrensweisen zu vergewissern, die ihn mit anderen literarischen Texten allgemein vergleichbar machen. Indem Fühmanns Hoffmann-Rezeption in dieser Studie auf kulturpolitische Aspekte reduziert und Kulturkritik auf Systemkritik herabgestutzt wird, bleibt die Dissertation hinter ihrem Anspruch, die kulturkritischen Züge dieses Fühmannschen Romantikrekurses zu erhellen, weit zurück.

Selbst anläßlich einer nach den politischen Umbrüchen von 1989 erfolgten Neuaufnahme[84] ihres Themas, zu einer Zeit also, in der mit der Öffnung von Verlags-, Rundfunk- und Personenarchiven eine Fülle neuen Quellenmaterials in Form von Briefen, Rundfunkprotokollen oder unveröffentlichten Arbeitspapieren zugänglich geworden war, intendierte Kohlhofs Betrachtung erneut eine Sinnkonstitution ausschließlich aus der Sicht der Rezipientin, die der *intentio operis* zuwider läuft. Das äußerte sich in dem Kuriosum, daß nach der offenbar historischen Entwertung der „polemisch verschlüsselte Hoffmann-Lesart“[85] und ihres kulturkritischen „Zeitpotentials“ nun kurzerhand eine Umbewertung des Fühmannschen Hoffmann-Bezugs erfolgte, in deren Ergebnis nicht mehr die Kulturpolitik der DDR im Spiegel ihrer Literatur, sondern nun der „einzigartig differenzierte Blick Fühmanns auf einen deutschen Schriftsteller“[86] interessierte. Auskünfte und Aufklärungen zur Qualität der universellen, ästhetischen Dimension dieses Essaykomplexes, der Fühmanns vieldeutiges und wirkungsmächtiges Hoffmannbild schließlich entspringt, ist die Interpretin dem Leser schuldig geblieben, so daß eine Umakzentuierung und Neubewertung des essayistischen Hoffmann-Komplexes in Fühmanns Werk als nach wie vor unbewältigte, dringliche Aufgabe der Forschung erscheint.

---

82 Ebd., S. 47.

83 Ebd., S. 52.

84 Vgl. Sigrid Kohlhof: Franz Fühmann, der Mythos und die Geschichte. Versuch über die Selbstverantwortung des Bürgers. RIAS I, Sendung vom 28.07.1991 in der Reihe *Kultur und Zeitgeschichte – Literatur*; Dies.: Franz Fühmann und E.T.A. Hoffmann. In: Hjb 1 (1992/93), S. 199-208; Dies.: Franz Fühmanns Essays zu E.T.A. Hoffmann. In: „Jeder hat seinen Fühmann“. Herkunft – Prägung – Habitus. Zugänge zu Poetologie und Werk Franz Fühmanns. Hrsg. von Brigitte Krüger, Margrid Bircken und Helmut John. Frankfurt/M.; Berlin; New York [u.a.] 1998 (künftig zitiert als: JF), S. 149-166.

85 Sigrid Kohlhof: Franz Fühmanns Essays zu E.T.A. Hoffmann. In: JF, S. 149.

86 Ebd.

Mit Beginn der 1990er Jahre erfuhr die literaturkritische Sicht auf Fühmanns Werk signifikante methodische Erweiterungen, die sich zunächst in einer Vielzahl biographisch-inhaltlicher Erkundungen bemerkbar machten.[87] Nur sehr zögerlich setzte gegen Ende der 1990er Jahre dann eine Beschäftigung mit den ästhetischen Eigenheiten seines vielschichtigen Werks ein. Das hatte vor allem damit zu tun, daß in einer Reihe von Publikationen aus dem Nachlaß und der Veröffentlichung unbekannten autobiographischen und zeitgeschichtlichen Materials der „ganze Fühmann" mit der Zeit sichtbarer geworden war und ebenso das Literatursystem der DDR durch neuere wissenschaftliche Untersuchungen Transparenz erhielt. Zu vermerken war folglich eine inhaltliche wie methodische Anreicherung der Interpretationspraxis, so daß in diskurs- und strukturanalytischen Untersuchungen nunmehr die ästhetische Textur im Zentrum der Aufmerksamkeit stand und demzufolge Interpretationen mit politisch-biographischem Ansatz zurückgedrängt wurden. Umfassende Bestandsaufnahmen sowie neue Ansätze und Sichtweisen lieferten in dieser Hinsicht die Diskussionsbeiträge der Potsdamer Konferenz[88] über Fühmann im Jahre 1997 sowie die Beiträge des anschließenden Symposiums[89] von 2002, die von Barbara Heinze herausgegebene große Material-Biographie[90] und darüber hinaus einzelne wissenschaftlichen Studien zum Werk des Autors (von Ihmku Kim[91], Veit Laser[92] und Ulrich von Bülow[93]). Dem speziellen Gegenstand dieser Untersuchung widmeten sich in den letzten Jahren gewinnbringend vor allem Elena Nährlich-Slatewa und Jörg Petzel, auf deren Ergebnisse ich näher eingehen möchte.

Hervorzuheben ist die komparatistische Arbeit Elena Nährlich-Slatewas, die maßgebliche Impulse hinsichtlich einer methodischen und inhaltlichen Erweiterung des Untersuchungsrahmens vermittelte. Sie regte an, die Hoffmann-Essays im „Kontext der gelungenen und der mißlungenen, der poetischen und der dichtungstheoreti-

87 Eine Auswahl der wichtigsten Publikationen: Hans Richter: Franz Fühmann – Ein deutsches Dichterleben. Berlin 1992; Franz Fühmann: Im Berg. Bericht eines Scheiterns. Hrsg. von Ingrid Prignitz. Rostock 1993; Franz Fühmann: „Es bleibt nichts anderes als das Werk". Katalog zur Ausstellung der Stiftung Archiv der Akademie der Künste in der Akademie-Galerie im Marstall vom 18. März bis 25.April 1993, bearbeitet von Barbara Heinze. Berlin 1993; Franz Fühmann: Briefe 1950-1984. Eine Auswahl. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. Rostock 1994.

88 „Jeder hat seinen Fühmann". Herkunft – Prägung – Habitus. Zugänge zu Poetologie und Werk Franz Fühmanns. Hrsg. von Brigitte Krüger, Margrid Bircken und Helmut John. Frankfurt/M.; Berlin; New York [u.a.] 1998.

89 „Dichter sein heißt aufs Ganze aus sein". Zugänge zu Poetologie und Werk Franz Fühmanns. Hrsg. von Brigitte Krüger. Frankfurt/M.; Berlin; Bern [u.a.] 2002.

90 Franz Fühmann. Eine Biographie in Bildern, Dokumenten und Briefen. Hrsg. von Barbara Heinze. Rostock 1998.

91 Ihmku Kim: Franz Fühmann – Dichter des „Lebens". Zum potentialgeschichtlichen Wandel in seinen Texten. Frankfurt/M.; Berlin; Bern [u.a.] 1996.

92 Veit Laser: Die theologische Relevanz der Poetologie Franz Fühmanns. Marburg 2000.

93 Wie Anm. 54.

schen Äußerungen, Entwürfe und Werke [...] zu betrachten, zu beschreiben und zu bewerten“[94], und skizzierte damit die werkgeschichtliche Spannweite einer Untersuchung, die sich mit der produktiven Rezeption Hoffmanns in Fühmanns literarischem Werk beschäftigt. Nährlich-Slatewas Überlegung, daß sich Fühmanns poetische Textur im ständigen Austausch mit eigenen und darüber hinaus mit fremden Texten entwikkelt habe, gab erste Anstöße dazu, sich über die textkonstitutive Funktion von Intertextualität in Fühmanns Werk zu verständigen, ohne dabei den Autor selbst aus dem Blick zu verlieren. In dem von ihr vorgestellten Paradigma eines „dialogische[n] Kunstkonzept[s]“[95] erscheinen die Hoffmann-Essays eingebunden in „unterschiedliche und vielfach verflochtene Argumentationsketten“[96], die von Marx und Lukács zu C.G. Jung, Freud und Karl Kerényi reichen. In ihrem exemplarisch angelegten Versuch, die thematisch-inhaltliche Vielfalt der Hoffmann-Essays zu rekapitulieren und dabei zugleich Fühmanns Beiträge für die Hoffmann-Forschung zu würdigen, wird allerdings dieser dialogisch-produktionsästhetische Impuls der Essays, auf den die Autorin eingangs verwiesen hatte, nur unspezifisch beschrieben, zudem bleibt ausdrücklich die künstlerische Erzählprosa ausgeklammert. Wichtig aber erscheint für die hier anknüpfende Untersuchung die methodische Ausweitung der Interpretation, der es darum geht, „Fühmanns Lektüre und Denkangebote aus dem engen Horizont der damaligen DDR herauszuführen“[97].

Essentielle Anregungen bezog diese Studie schließlich aus Jörg Petzels erster Einblicknahme in Franz Fühmanns ca. 17.000 Bände umfassende Arbeitsbibliothek, insbesondere in den darin enthaltenen Bestand an „Hoffmanniana“. Seinem kenntnisreichen Urteil zufolge besaß Fühmann „mit Ausnahme der von Walter Müller-Seidel herausgegebenen, fünfbändigen Winkler-Dünndruckausgabe (1960-1965), so gut wie sämtliche wichtige Gesamtausgaben E.T.A. Hoffmanns“[98], die er für die Arbeit an den Hoffmann-Essays in unterschiedlichem Maße benutzt hatte. Übereinstimmend mit Elena Nährlich-Slatewas Forderung nach einer werkvernetzten, dialogischen Beschreibung der Hoffmann-Essays verwies Jörg Petzel auf die darin zahlreich vorhandenen Arbeitsspuren in Form von Textmarkierungen, Einsteckzetteln und Randbemerkungen, die seiner Ansicht nach „größtenteils [...] mit den Studien und Vorstufen seiner Essays zu E.T.A. Hoffmann innerhalb des Fühmann-Nachlasses“[99] vernetzt sein müßten. Am Beispiel der Fühmannschen Lesespuren zu Hoffmanns Nachtstück *Jesuiterkirche in G.* demonstrierte Petzel, wie eng die „Verbindung von benutzter Lektüre, handschriftli-

94 Elena Nährlich-Slatewa: „Was bannt mich da?“ (wie Anm. 76), S. 154.

95 Ebd., S. 163.

96 Ebd., S. 162.

97 Ebd., S. 154.

98 Jörg Petzel: Im bibliomanischen Labyrinth. Die Arbeitsbibliothek Franz Fühmanns. In: Marginalien 1999, H. 154, S. 68-78, hier S. 71/74.

99 Ebd., S. 74.

chem Nachlaß und gedrucktem Gesamtwerk“[100] zu denken ist; seine exemplarische Analyse zeigt, welche enormen Anforderungen hinsichtlich einer methodischen Handhabung dieses Untersuchungsgegenstandes zu stellen sind. Die vorliegende Untersuchung schließt an diese Vorüberlegungen und -arbeiten an, indem sie beabsichtigt, die intertextuell markierten Bezüge zwischen den Essays, den Manuskripten und den Arbeitsspuren in seiner Bibliothek aufzudecken sowie den davon ausgehenden Schreibimpulsen (im weitesten, Poetik und Hermeneutik erfassenden Sinne) zu folgen, die sich sowohl als einzeltext- wie als systemreferentielle Formen von Intertextualität in dem seit den 70er Jahren entstehenden Erzählwerk manifestieren. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem dialogisch angelegten, künstlerischen Rezeptionsvorgang geschieht im Bewußtsein dessen, daß auch hier wiederum nur ein Bruchteil jener sich als Erkenntnis- und Schreibprozesses vollziehenden ästhetischen Entwicklung des Autors Fühmann erfaßt, analysiert und beschrieben werden kann, in dem die Hoffmann-Rezeption eingebettet ist.

100 Ebd., S. 76.

Teil A:
Rezeptionsgeschichtliche und werkpoetische Kontextualisierung

1 E.T.A. Hoffmann in der DDR

1.1 Aspekte der Romantikrezeption in der DDR

Mit der Errichtung einer antifaschistisch-demokratischen Ordnung nach 1945 in der SBZ und späteren DDR und des damit einhergehenden kulturellen Wiederaufbaus kam der Weimarer Klassik eine außerordentliche kulturpolitische Bedeutung und Funktion zu. Indem sie zum „ideologischen Vor- und Leitbild“[1] avancierte, diente sie vor allem der „moralische[n] Aufrüstung und idealistische[n] Kompensation“[2] einer demoralisierten, orientierungs- und bindungslosen Nachkriegsgesellschaft. Nach dem Vorbild der deutschen Volksfrontbewegung der dreißiger Jahre, in der sich verschiedene linksdemokratische Kräfte und Parteien gegen den Einfluß von Faschismus und Nationalsozialismus zu einer Wahl- und Regierungskoalition zusammengeschlossen hatten, verfolgte die kulturpolitische Ausrichtung an der Klassik die Absicht, die humanistischen und demokratischen Kräfte unterschiedlichster Gesellschaftsschichten für den Aufbau einer antifaschistischen Ordnung zu bündeln, in der die Arbeiterklasse als Vollstreckerin dieses „unerledigt Gebliebene[n]“[3] des klassischen humanistischen Menschheitsentwurfs reklamiert wurde. In diesem politischen Funktionszusammenhang ist hinsichtlich des Rezeptionsbezugs auf die klassische Literatur von Goethe, Schiller, Herder oder Heine von einer „Klassik-Ideologie“[4] zu sprechen, deren politischer Geltungsbereich bis Anfang der 1970er Jahre reichte[5] und differenziertere, kritische Betrachtungen einzelner klassischer Texte und Autoren verhinderte:

---

1 Jürgen Scharfschwerdt: Die Klassik-Ideologie in Kultur-, Wissenschafts- und Literaturpolitik. In: Einführung in Theorie, Geschichte und Funktion der DDR-Literatur. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. Stuttgart 1975, S. 109-163, S. 116.

2 Gunther Mai: Sozialistische Nation und Nationalkultur. In: Lothar Ehrlich, Gunther Mai (Hrsg.): Weimarer Klassik in der Ära Honecker. Köln; Weimar; Wien 2001, S. 29-76, hier S. 68.

3 Gudrun Klatt: „Modebuch“ und Diskussion „über das Leben selbst“. Ulrich Plenzdorfs Die neuen Leiden des jungen W. In: Werke und Wirkungen. DDR-Literatur in der Diskussion. Leipzig 1987, S. 361-397, hier S. 371. – Der Vollstreckergedanke wurde zuerst von Johannes R. Becher formuliert (vgl. dazu Bernd Leistner: Unruhe um einen Klassiker. Zum Goethe-Bezug in der neueren DDR-Literatur. Halle; Leipzig 1978, S. 29).

4 Jürgen Scharfschwerdt: Die Klassik-Ideologie in Kultur-, Wissenschafts- und Literaturpolitik (wie Anm. 1).

5 Im Rahmen der vorliegenden Überblicksdarstellung zum Klassik-Diskurs in der DDR kann dieser gesellschaftliche Kommunikationszusammenhang nur verallgemeinert skizziert werden. Wie Lothar Ehrlich in einem Bremer Symposiumsbeitrag von 1988 konstatierte, ist jedoch davon auszugehen, daß auch dieser Rezeptionsvorgang – insbesondere seit dem VI. Parteitag der SED 1963 – Wandlungen erfahren hatte: „Bei der An-

> Die deutsche Klassik hatte damit – im Rahmen der gesamten kulturellen Erneuerungsbewegung seit 1933 – einen so entschieden ideologischen Vor- und Leitbildcharakter gewonnen, daß immer weniger das konkrete geistige und literarische Werk dieser Klassik in seinen komplexen historischen Intentionen und Abhängigkeiten angesprochen als vielmehr nur ein allgemeiner, höchst verschwommener Humanismusgedanke gemeint war, in dem alles Gute, Wahre und Schöne der Vergangenheit, ‚alles Hohe und Schöne des deutschen Geisteslebens' zusammengefaßt erschien, der in seiner abstrakt-sterilen Idealität nun für die gesamte, äußerst diffuse kulturelle Regeneration des Volkes eingesetzt werden konnte.[6]

Dieses idealisierte Klassikbild wurde normativ auf alle Gesellschaftsbereiche übertragen. Das gilt insbesondere für die Bildungs- und Kulturpolitik der DDR in den 1950er und 60er Jahren, die die humanistischen Grundsätze der klassischen Literatur zum bildungspolitischen Leitbild und gleichzeitig zur ästhetischen Norm der sozialistischen Literaturentwicklung erklärte.

Seit Ende der sechziger Jahre häuften sich die Anzeichen dafür, daß das „politisch-kulturelle Konstrukt ‚Klassik'"[7] seine sakrosankte Dominanz in der Kulturpolitik der SED einbüßte. Der Streit um den Umgang mit der Klassik als dogmatischer Kultur- und Kunstvorstellung der „Ulbricht-Ära" entzündete sich insbesondere an neuen Inszenierungen klassischer Bühnenwerke, wie z.B. an der Aufführung von *Nathan der Weise* 1966 in der Regie von Friedo Solter und insbesondere an der „Faust"-Inszenierung von Wolfgang Heinz und Adolf Dresen 1968 am Deutschen Theater in Berlin. Aber auch schon Werner Mittenzweis Aufsatz *Die Brecht-Lukács-Debatte* (1967)[8] lieferte den Stoff für ein Neuaufleben der Diskussion um den Realismusbegriff in der sozialistischen Literatur, wie sie bereits in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts als „Expressionismusdebatte" in der Exilzeitschrift „Das Wort" geführt wurde.[9] Am Beispiel der gegensätzlichen ästhetischen Konzeptionen von Georg Lukács

---

eignung des Erbes der klassischen deutschen Literatur im weiteren Sinne existiert zwar eine bestimmte Kontinuität, die aber in ihren einzelnen Phasen durch Brüche, Korrekturen und Neuansätze geprägt ist." Für diese Diskontinuitäten verwies er exemplarisch auf die unterschiedlichen Begrifflichkeiten von deutscher Klassik bei Hans-Georg Werner und Wolfgang Heise. (Vgl. Lothar Ehrlich: Aspekte des Klassik-Diskurses in Weimar seit dem Goethe-Jahr 1949. In: Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde. Ein Bremer Symposium. Hrsg. von Thomas Metscher und Christian Marzahn. Köln; Weimar; Wien 1991, S. 393-409, hier S. 394)

6 Jürgen Scharfschwerdt: Die Klassik-Ideologie in Kultur-, Wissenschafts- und Literaturpolitik (wie Anm. 1), S. 116.

7 Dietrich Mühlberg: Ostdeutsche Kulturwissenschaft und Weimarer Klassik. In: Lothar Ehrlich, Gunther Mai (Hrsg.). Weimarer Klassik in der Ära Honecker. Köln; Weimar; Wien 2001, S. 77-108, hier S. 77.

8 Vgl. Werner Mittenzwei: Die Brecht-Lukács-Debatte. In: SuF 19 (1967), H. 1, S. 235-269.

9 Vgl. dazu weiterführend: Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Hrsg. von H.-J. Schmitt. Frankfurt/M. 1973; Sozialistische

und Bertolt Brecht thematisierte Mittenzweis Beitrag literaturtheoretische Fragen der sozialistischen Gegenwartsliteratur. In den folgenden Jahren initiierte er eine marxistische Brecht-Forschung, die sich kritisch-produktiv zu Goethe ins Verhältnis setzte.[10] Bestärkt wurden diese Ansätze, das normative Klassikverständnis in der DDR zu entgrenzen und für neue Erbeperspektiven zu öffnen, durch den 1971 vollzogenen Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker, mit dem eine politische Neuorientierung der Partei- und Gesellschaftspolitik einherging. Erich Honeckers Rede auf dem VIII. Parteitag der SED 1971, in der er die Schriftsteller zu einer ‚Literatur ohne Tabus' ermunterte, sowie Kurt Hagers[11] Referat auf dem 6. Plenum des ZK der SED 1972 markierten in dieser Entwicklung der „Liberalisierung des kulturellen und insbesondere des literarischen Lebens"[12] die äußeren kulturpolitischen Schnittpunkte. Entsprechend den veränderten gesellschaftlich-politischen Bedingungen und den innen- und außenpolitischen Konsolidierungsabsichten der DDR seit Anfang der 1970er Jahre prägte Hager einen „weiten" Kulturbegriff, der nun weniger der Legitimation eines angestrebten sozialistischen Gesellschaftsideals diente, sondern vielmehr auf eine Stärkung der Alltags- bzw. Arbeitskultur zielte:

> Wir wollen die sozialistische Kultur in allen Lebensbereichen entwickeln, wir brauchen sie in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft in ihrer ganzen Breite und Tiefe. Wenn wir die Kultur in diesem weiten Sinne verstehen und organisieren, sind tatsächlich alle Werktätigen an der Entwicklung und Verbreitung unserer Kultur beteiligt: als Produzenten und Konsumenten der von ihnen geschaffenen materiellen Güter, als Gestalter der von den Idealen der Arbeiterklasse geprägten sozialistischen Lebensweise.[13]

Angesichts dieses „Wandel[s] der parteioffiziellen Kulturauffassung"[14], in der der Bezug auf die Weimarer Klassik sukzessive an Bedeutung verlor, entschärften sich auch die ideologischen Auseinandersetzungen im Umgang mit den klassischen Texten, was sich z.B. im Falle der Anfang 1971 aufgeführten Inszenierung von Schillers *Die Räuber* durch Manfred Karge und Matthias Langhoff zeigte. Der Ende der 1960er Jahre eröffnete Disput um die Aneignungsweisen des klassischen Erbes fand seine Fortset-

---

Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller. Hrsg. von H.-J. Schmitt und G. Schramm. Frankfurt/M. 1974.

10 Vgl. Werner Mittenzwei: Brechts Verhältnis zur Tradition. Berlin [Ost] 1972; Ders.: Brecht und die Probleme der deutschen Klassik. In: SuF 25 (1973), H. 1, S. 135-168.

11 Kurt Hager (1912-1998) war seit 1963 Mitglied des Politbüros der SED und leitete dessen Ideologische Kommission (vgl. weiterführend Helmut Müller-Enbergs / Jan Wieglohs / Dieter Hoffmann [Hrsg.]: Wer war wer in der DDR? Ein biographisches Lexikon. Bonn 2000, S. 303 f.).

12 Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig 1996, S. 240.

13 Kurt Hager: Zu Fragen der Kulturpolitik der SED. Referat auf der 6. Tagung des ZK der SED, 6. Juli 1972. In: Ders.: Beiträge zur Kulturpolitik. Reden und Aufsätze 1972 bis 1981, Bd. 1. Berlin (Ost): Dietz, ²1982, S. 7-77, hier S. 16.

14 Dietrich Mühlberg: Ostdeutsche Kulturwissenschaft und Weimarer Klassik (wie Anm. 7), S. 89.

zung in den zwischen 1971 und 1975 in der Akademiezeitschrift „Sinn und Form“ unter der Leitung von Wilhelm Girnus geführten Debatten. Vor allem in den Auseinandersetzungen um Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* (1972)[15] und um Wolfgang Harichs Pamphlet *Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß* (1973)[16] gegen Heiner Müllers Macbeth-Bearbeitung zeigte sich nun ein souveränerer, weitgehend entdogmatisierter Umgang von Literaturpolitikern und -wissenschaftlern mit der Erbethematik.

Die Ende der 1960er Jahre einsetzende Rezeption der Romantik trug wesentlich zu dieser „kritischen Relativierung des klassischen Erbes“[17] bei. Nachdem erste Ansätze einer literaturtheoretischen Revision des Erbebegriffes in den 1960er Jahren zu verzeichnen waren, auf die im Folgenden zurückgekommen wird, ging eine öffentlichkeitswirksame „Wiederentdeckung der Romantik“[18] dann zunächst von DDR-Autoren wie z.B. Anna Seghers[19], Christa Wolf, Gerhard Wolf[20] oder Stephan Hermlin[21] aus, bevor sich – auch im Gefolge der politischen Freigabe des Klassikvorbilds und einer theoretisch-methodischen Dynamisierung der literaturwissenschaftlichen Praxis – erneut Literaturwissenschaftler und -kritiker in stärkerem Maße als bisher daran beteiligten.

Diesem verstärkten Rückbezug „auf Autoren und auch auf Werke der Goethezeit“[22], die als geschichtliche und existentielle Außenseiter galten, ging eine durch Georg Lukács’ (1885-1971) literaturtheoretische und -historische Festlegungen weitgehend eingeschränkte Rezeptionsphase romantischer Texte voraus. In seinem Aufsatz *Die Romantik als Wendung in der deutschen Literatur* (1947) bezeichnete Lukács die

15 Ulrich Plenzdorf: Die neuen Leiden des jungen W. In: SuF 24 (1972), H. 2, S. 254-310. – Die in Sinn und Form veröffentlichte Prosafassung geht auf ein Filmszenarium zurück, das 1968 von der DEFA abgelehnt wurde. 1973 erschien die hier angegebene Fassung in Buchform beim Hinstorff-Verlag Rostock, als Theaterstück zuerst 1972 in Halle inszeniert.

16 Wolfgang Harich: Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß. In: SuF 25 (1973), H. 1, S. 189-218. – Auf Harichs Polemik reagierten: Jürgen Holtz: Der Dingo in der Flasche. In: SuF 25 (1973), H. 3, S. 828-847; Friedrich Dieckmann: Lesart zu ‚Macbeth‘. In: SuF 25 (1973), H. 4, S. 677-680; Helmut Holtzhauer: Ohne Glacéhandschuhe. In: SuF 25 (1973), H. 4, S. 687 f.

17 Gunther Mai: Sozialistische Nation und Nationalkultur (wie Anm. 2), S. 67.

18 Patricia Herminghouse: Die Wiederentdeckung der Romantik. Zur Funktion der Dichterfiguren in der neueren DDR-Literatur. In: DDR-Roman und Literaturgesellschaft. Hrsg. von J. Hoogeveen und G. Labroisse. Amsterdam 1981, S. 217-248, hier S. 218.

19 Anna Seghers: Das wirkliche Blau. In: NdL 15 (1967), H. 9, S. 3-65; Anna Seghers: Die Reisebegegnung. In: Dies.: Sonderbare Begegnungen. Berlin und Weimar 1973.

20 Gerhard Wolf: Der arme Hölderlin. Berlin 1972.

21 Stephan Hermlin: Scardanelli. Ein Hörspiel. Leipzig 1971 [1967 entstanden].

22 Bernd Leistner: Neuere DDR-Literatur und klassisch-romantische Tradition. In: Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde. Ein Bremer Symposium. Hrsg. von Thomas Metscher und Christian Marzahn. Köln; Weimar; Wien 1991, S. 413.

Romantik als das „umstrittenste Gebiet der deutschen Literatur“[23], deren ideologisches Hauptanliegen der „Bruch mit der Aufklärung“[24] gewesen sei:

> Indem sie sich ideologisch findet als Reaktion gegen die Französische Revolution, wird ihre Feindschaft zur Aufklärung verständlich, erscheint ihre notwendige Abkehr von der deutschen Klassik ebenfalls als Ausdruck ihres Wesens.[25]

Aufgrund ihres sozialen Wesens habe die Romantik „einen politisch und sozial reaktionären Kapitalismus [erstrebt], der die feudalen Überreste ‚organisch‘ in sich aufnimmt und so aufbewahrt“[26]. In der Romantik sah Lukács die illusionäre Gefahr einer Hypertrophierung der Subjektivität, eines nach den Enttäuschungen der Französischen Revolution „schrankenlose[n] Kultus des vollständig befreiten, allein auf sich gestellten Individuums“[27], in dessen geistigem Aktionsradius „das große politisch-soziale Kulturproblem [...] zu einem zirkelhaften Bildungsproblem“[28] schrumpfe. Folglich lautete sein abwertendes Fazit: „Der romantische Kampf gegen den ordinären Philister erzeugt den überspannten Philister.“[29] Vor allem im Werk Friedrich Schlegels seien „Haupttendenzen der Dekadenz der bürgerlichen Literatur“ vorweggenommen, wie z.B. „jene ‚Modernisierung‘ der Vergangenheit [...], die dann mit der Barbarisierung der Antike (durch Entwicklung spätromantischer Bestrebungen über Nietzsche) im Faschismus gipfelt“[30]. Lukács’ Abwertung der Romantik ist zum einen vor dem Hintergrund geistesgeschichtlicher Abwege der Romantikforschung in den 20er und 30er Jahren des vergangenen Jahrhunderts zu verstehen, in der das dichterische Anliegen der Romantiker hinsichtlich einer nationalistischen Aussage überhöht und im Sinne einer faschistischen Ideologie politisch instrumentalisiert wurde. Zum anderen entsprach dieses negativ wertende Romantikbild den zeitbedingten politischen und literaturpolitischen Forderungen der Phase des antifaschistisch-demokratischen Neuaufbaus nach 1945, in der es darum ging, die geistigen Wurzeln des Faschismus freizulegen. Bereits Werner Krauss hatte 1962 darauf hingewiesen, daß Lukács’ „grob antithetische[s] Verfahren“ wohl am besten geeignet gewesen sei, um „dem Bedürfnis der ersten Stunde gerecht [zu] werden“[31].

---

23 Georg Lukács: Die Romantik als Wendung in der deutschen Literatur. In: Heide Hess / Peter Liebers (Hrsg.): Arbeiten mit der Romantik heute. Akademie der Künste der DDR, Arbeitsheft 26. Berlin (Ost) 1978, S. 136-141, hier S. 136. Erstdruck in: Lukács: Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur. Berlin 1947.

24 Ebd., S. 137.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 136.

27 Ebd., S. 138.

28 Ebd., S. 139.

29 Ebd.

30 Beide Zitate: Ebd., S. 137.

31 Werner Krauss: Französische Aufklärung und deutsche Romantik. In: Zu Fragen der Romantikforschung. Materialien einer wissenschaftlichen Tagung am Institut für Deut-

Bedingt durch Lukács' ästhetisch und literaturhistorisch richtungweisendes Romantikverdikt läßt sich in den 1950er und 60er Jahren ein nur geringes Interesse der literaturwissenschaftlichen Forschung an der Romantik vermerken. Es kann jedoch nicht davon gesprochen werden, daß infolge des „Klassik-Zentrismus"[32] in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung „die Romantik überhaupt nicht in der DDR diskutiert [wurde]"[33]. Wichtigstes Signal für einen sich von Lukács' Verurteilung der Romantik emanzipierenden Umgang mit romantischer Literatur in der DDR war die von Hans Mayer (1907-2001) einberufene Leipziger Romantik-Konferenz Anfang Juli 1962. In Vorträgen z.B. von Mayer, Werner Krauss oder Siegfried Streller wurden Perspektiven und Anregungen für eine Neubewertung der Romantik gegeben, denen es vor allem um die Revision des ideologisch verengten Romantikbildes in der Literaturwissenschaft der DDR ging. Mayer konstatierte, „daß die Forschung die Romantik als Gesamtleistung noch nicht bewältigt habe"[34], und forderte, die Positionen Lukács' zu überprüfen: zum einen „seinen Realismusbegriff, den er aus einer Interpretation Goethes ableitete", zum anderen „seine historische Grundposition, wonach sich bis 1848/49 die bürgerliche Philosophie in aufsteigender Richtung bewegt habe, nur die romantische Schule sei innerhalb dieser Bewegung eine antibürgerliche, feudalistische Rückwärtsbewegung gewesen"[35]. Mayers Anstrengungen in Hinsicht auf eine Neubelebung der Romantikdiskussion in der DDR zielten darauf, die Romantik als europäisches Phänomen in ihrer widersprüchlichen Entwicklung zu erfassen sowie den Begriff der „romantischen Schule" in dieser grenz- und epochenüberschreitenden Sichtweise zu differenzieren. Anhand einer literaturhistorischen Skizze bisheriger geistesgeschichtlicher und marxistischer Interpretationsansätze verdeutlichte er, „wie sehr der Wechsel der Urteile mit einem Wechsel der geschichtlichen Position zusammenhängt"[36], und legitimierte somit den Neuansatz marxistischer Romantikforschung auch aus gesellschaftspolitischer Sicht.

Auch Werner Krauss stellte in seinem einflußreichen Konferenzbeitrag *Französische Aufklärung und deutsche Romantik* die deutsche Romantik in das Bezugsfeld der

---

sche Literaturgeschichte (2.-4. Juli 1962). Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität 12 (1963), H. 2, S. 496-501, hier S. 501.

32 Lothar Ehrlich: Aspekte des Klassik-Diskurses in Weimar seit dem Goethe-Jahr 1949. In: Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde. Ein Bremer Symposium. Hrsg. von Thomas Metscher und Christian Marzahn. Köln; Weimar; Wien 1991, S. 393-409, hier S. 396.

33 Peter F. Teupe: Christa Wolfs Kein Ort. Nirgends als Paradigma der DDR-Literatur der siebziger Jahre. Frankfurt/M. [u.a.] 1992, S. 204.

34 Hans Mayer: Zur Lage der Romantikforschung. In: Zu Fragen der Romantikforschung. Materialien einer wissenschaftlichen Tagung am Institut für Deutsche Literaturgeschichte (2.-4. Juli 1962). Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität 12 (1963), H. 2, S. 493-496, hier S. 493.

35 Ebd., S. 495.

36 Ebd., S. 493.

europäischen Geistesentwicklung nach dem Ausgang der Französischen Revolution. Mittels eines Exkurses zum historischen und literaturgeschichtlichen Mittelalterbezug der französischen und spanischen Aufklärung entkräftete er den pauschalen Vorwurf der marxistischen Literaturkritik, die Romantik zeige einen reaktionären Charakter, der in der Lukácsschen Klassik-Romantik-Antithese wie auch in der kulturpolitischen Polemik Andrej Shdanows[37] eine zentrale Rolle spielte. Krauss stellte fest, daß „die moderne Beschäftigung mit dem Mittelalter [...] weder das Erzeugnis einer ‚präromantischen' Geisteshaltung noch der romantischen Rückzugsbewegung zu einer idealisierten Vorzeit [sei] – sie gründet vielmehr mit allen ihren Wurzeln im geschichtlichen Weltbild der Aufklärungsepoche"[38]. Im Kontext der Revolutionsepoche betrachtet sei die deutsche Romantik als „ein Erzeugnis der Revolution" zu bewerten, deren fortschrittlich-revolutionäre Aspekte die Romantiker literarisch umgesetzt hätten. Mit seiner Auffassung, daß sich das bürgerlich emanzipierte Individuum in der Kunstrevolution verwirklichte, indem es „die Revolution auf das Gebiet der Literatur übertragen" habe, widersprach Krauss Lukács' dichotomem Romantikverständnis. Während Georg Lukács den in der romantischen Universalpoesie transzendierten künstlerischen Individualismus als Wegmarke der faschistischen Ideologie brandmarkte, verwies Krauss auf den dialektischen Charakter dieser subjektivistischen Entwicklung: Romantischer Individualismus habe sich in einer historisch-konkreten Spannweite von „quietistische[r] Anpassung an alles Gegebene" und „politische[m] Rebellentum"[39] geäußert.

In den „Weimarer Beiträgen" wurden die Vorstöße dieser frühen Romantikkonferenz mit dem Hinweis auf eine vermeintliche Einseitigkeit bzw. Subjektivität der Betrachtungsweisen zurückgewiesen:

> Der Versuch Mayers, die Romantik einseitig von den positiven Aspekten her zu sehen, konnte nicht überzeugen. Die echte historische Durchdringung des Problems der Romantik hätte erfordert, den Nachweis des Reaktionären in dieser Bewegung schon in die Konzeption der Tagung einzubeziehen.[40]

Und doch wurde, so Dietrich Löffler, durch die Anregungen der Romantikkonferenz für eine Neubewertung der Romantik „das Tor aufgestoßen"[41], selbst wenn eine externe literaturwissenschaftliche Diskussion über die Romantik und die Grundlagen ihrer theoretischen und methodischen Aneignung erst Mitte der 1970er Jahre einsetzte:

---

37 Andrej Alexandrowitsch Shdanow: Referat über die Zeitschriften „Swesda" und „Leningrad" (1946). In: Ders.: Über Kunst und Wissenschaft. Berlin 1951, S. 13-45.

38 Werner Krauss: Französische Aufklärung und deutsche Romantik (wie Anm. 31), S. 499.

39 Ebd., S. 501.

40 Klaus Hammer, Henri Poschmann, Hans-Ulrich Schnuchel: Fragen der Romantikforschung (Zur Arbeitstagung in Leipzig vom 2. bis 4. Juli 1962). In: WB 9 (1963), H. 1, S. 173-182, hier S. 181.

41 Dietrich Löffler: Die Romantik-Konferenz 1962 – ein Auftakt. In: Hans Mayers Leipziger Jahre. Beiträge des 3. Walter-Markov-Kolloquiums. Hrsg. von Alfred Klein, Manfred Neuhaus und Klaus Pezold. Leipzig 1997, S. 75-76, hier S. 76.

> Die Notwendigkeit der Neubewertung war kein Thema mehr, es ging nun um die Ausarbeitung differenzierter Sichtweisen.[42]

Diese zeigten sich z.B. in Arbeiten von Günther Mieth[43], Siegfried Streller[44] oder Günter Hartung, die sich mit Autoren der klassisch-romantischen Epoche, genauer: ihren Außenseitern wie Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist oder Johann Friedrich Reichardt, aus einem neuen Blickwinkel beschäftigten. Schließlich konnte, darauf verwies wiederum Löffler, auch die künstlerische Romantik-Rezeption „an das anknüpfen, was 1962 vorbereitet wurde“[45].

Wie einschlägige Untersuchungen zum Thema der Romantikrezeption in der DDR gezeigt haben,[46] ist davon auszugehen, daß sich die literaturwissenschaftliche Forschung und die literarische Rezeption asymmetrisch und mit unterschiedlichem Erkenntnisinteresse, jedoch nicht unabhängig voneinander entwickelt haben. Franziska Meyer bemerkte diesbezüglich, daß „das Eigentümliche der Romantikrezeption in der DDR [...] darin [gelegen habe], daß Literaturwissenschaft und Kritik nachträglich Fragen aufnahmen, die Autorinnen und Autoren bereits wesentlich früher literarisch bearbeitet hatten“[47]. Allerdings wurden diese Fragestellungen jeweils anders akzentuiert, denn während die Autoren vornehmlich „ästhetisch emanzipatorische Beweggründe“[48] für ihre romantischen Bezugnahmen geltend machten (vgl. exemplarisch dazu Christa Wolfs Äußerungen im Gespräch mit Frauke Meyer-Gosau[49]), ging es der Literaturwissenschaft der DDR um eine literaturhistorische Revision ihrer ideologisch verengten, methodologisch unproduktiven Romantikauffassung. Auf diese unterschiedlichen Interpretationsansätze ist schließlich jenes systematische Mißverstehen zwischen Wissenschaftlern und Schriftstellern zurückzuführen, das sich noch Ende der 1980er Jahre im Vorwurf der Fachwissenschaft äußerte, der künstlerische Rekurs auf die Romantik sei von

---

42 Ebd.

43 Günther Mieth: Zu Hölderlins ästhetischen Anschauungen. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, 12 (1963), S. 516 ff.; Ders.: Friedrich Hölderlin. Dichter der bürgerlich-demokratischen Revolution. Berlin 1978.

44 Siegfried Streller: Das dramatische Werk Heinrich von Kleists. Berlin 1966.

45 Dietrich Löffler: Die Romantik-Konferenz 1962 (wie Anm. 41), S. 76.

46 Patricia Herminghouse: Die Wiederentdeckung der Romantik (wie Anm. 18); Sonja Hilzinger: ‚Avantgarde ohne Hinterland‘. Zur Wiederentdeckung des Romantischen in Prosa und Essayistik der DDR. In: TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband: Literatur in der DDR. Rückblicke. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1991, S. 93-100; Franziska Meyer: Avantgarde im Hinterland. Caroline Schlegel-Schelling in der DDR-Literatur. Frankfurt/M. 1999.

47 Franziska Meyer: Avantgarde im Hinterland (wie Anm. 46), S. 6.

48 Bernd Leistner: Neuere DDR-Literatur und klassisch-romantische Tradition (wie Anm. 22), S. 413.

49 Projektionsraum Romantik. Christa Wolf im Gespräch mit Frauke Meyer-Gosau. In: Christa Wolf: Werke. Band 8: Essays / Gespräche / Reden / Briefe 1975-1986. Hrsg. von Sonja Hilzinger. München 2000, S. 236-255.

„eine[m] deutlichen Zug zur historischen Polemik gegen das ‚Klassische'"[50] geprägt gewesen. Erklärtermaßen aber ging es den DDR-Autoren nicht um eine historische Kritik an Goethe oder an der Klassik als Periode der deutschen Nationalliteratur, nicht also um eine literaturhistorische Korrektur des kanonisierten romantisch-klassischen Epochenbildes, so daß der stereotyp verlautete „Vorwurf ungeschichtlichen Denkens"[51] seiner Voraussetzungen entbehrte. Ihre Distanzierung vom weimarischen Goethe hatte, darauf verwies Bernd Leistner, „[...] in erster Linie mit der Abwehr einer in Dienst genommenen Autorität zu tun, deren einschüchternde Kraft aus einem sehr aktuellen Anlaß gebrochen werden mußte"[52], und war – indem Goethe als „legitimierendes wie verpflichtendes Vorbild"[53] des proklamierten humanistischen Gesellschaftsentwurfs getroffen wurde – insofern ideologiekritisch intendiert. Der verstärkte Rückgriff vieler Autoren auf romantische Gestaltungsmuster und Themen resultierte schließlich aus einem gesellschaftlichen Utopie- bzw. Identitätsverlust, der sich insbesondere nach der kulturpolitischen Zäsur der Biermann-Ausbürgerung 1976 befestigte. Über das emanzipatorische Projekt der literarischen Romantikrezeption in der DDR äußerte Christa Wolf rückblickend:

> [I]n den siebziger Jahren gab es eine starke Romantik-Rezeption, die ja bis heute ein bißchen unter falscher Flagge läuft: es ging uns nicht um die Romantiker, es ging uns um die frühbürgerlichen Autoren, die nach der Französischen Revolution in eine Lage kamen, in der wir uns sahen, nämlich: ein Gesellschaftsideal war gescheitert.[54]

Claus Trägers programmatischer Aufsatz über *Ursprünge und Stellung der Romantik* (1975)[55] markierte einen Wendepunkt in der wissenschaftlichen marxistischen Romantiksicht. Er begründete jenen Kurswechsel, in dessen Folge der „Weg zu einer differenzierteren Betrachtung der Romantik"[56] freigegeben wurde. Deutliche Hinweise auf einen Paradigmenwechsel in der wissenschaftlichen Romantikrezeption gab Träger schon in einem Vortrag, den er 1967 auf dem AILC-Kongreß[57] in Belgrad gehalten

---

50 Hans-Georg Werner: Über die Modernität der literarischen Romantik in Deutschland. In: Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde. Ein Bremer Symposium. Hrsg. von Thomas Metscher und Christian Marzahn. Köln 1991, S. 66.

51 Bernd Leistner: Neuere DDR-Literatur und klassisch-romantische Tradition (wie Anm. 22), S. 417.

52 Ebd., S. 416.

53 Bernd Leistner: Zum Goethe-Bezug in der neueren DDR-Literatur. Beobachtungen und Überlegungen. In: WB 23 (1977), H. 5, S. 86-120, hier S. 112.

54 Die Dauerspannung beim Schreiben. Ein Gespräch mit Christa Wolf über Selbstverwirklichung und Subjektivität. Frankfurter Rundschau v. 22. März 2000, Literaturbeilage, S. 2.

55 Claus Träger: Ursprünge und Stellung der Romantik. In: Weimarer Beiträge 21 (1975), H. 2, S. 37-73. – Dieser Aufsatz wurde zuerst publiziert als Vorwort der Ausgabe: Novalis. Dichtungen und Prosa. Leipzig 1975.

56 Klaus Peter: Einleitung. In: Romantikforschung seit 1945. Hrsg. und eingeleitet von Klaus Peter. Königstein/Ts. 1980, S. 1-39, hier S. 26.

57 Der AILC-Kongreß (Anales del Instituto de Linguistica de la Universidad Nacional de Cuyo) fand vom 30.08.-05.09.1967 statt.

hatte. Wie wenige Jahre vor ihm Hans Mayer räumte auch er ein, daß die Romantik „noch nicht wissenschaftlich angeeignet“[58] sei, und kritisierte die beiden konventionellen Interpretationsrichtungen: zum einen die „radikal-liberale bis demokratisch-revolutionäre“ von Heine bis Georg Lukács, zum anderen die „konservativ-apologetische“[59] von Dilthey bis zu den geistesgeschichtlichen Präromantiktheorien. Es war dies der (nach Werner Krauss) erste Versuch eines Literaturwissenschaftlers der DDR, das bis dahin geltende antinomische Deutungsmuster von Aufklärung und Romantik bzw. Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literaturgeschichte mittels einer materialistisch-dialektischen Perspektive auf die „geschichtliche Grundnatur“ ästhetischer und weltanschaulicher Fragen der Romantik zu unterminieren. Die mit Trägers Aufsatz von 1975 begründete wissenschaftliche Rehabilitierung der Romantik erfolgte in einer Phase der kulturpolitischen Liberalisierung der DDR, in der die Neubestimmung des eigenen gesellschaftlichen Standortes in der Phase einer entwickelten sozialistischen Gesellschaft auch über eine „Neubestimmung des Verhältnisses zum Vergangenen“[60] vermittelt wurde und somit eine „gerechtere“, d. h. historisch-dialektisch differenzierende Sicht der romantischen Literaturepoche möglich und notwendig geworden war.

In kritischer Abgrenzung zu Lukács’ undialektischer Spaltung der Literaturgeschichte in eine progressive und eine reaktionäre Entwicklungslinie wies Träger der deutschen Romantik einen geschichtlichen Ort zu, von dem aus ihre konkreten Leistungen im sozialgeschichtlichen Kontext differenziert betrachtet und analysiert werden konnten. Die Romantik erschien in dieser Betrachtungsweise nunmehr als Wegbereiterin nicht nur des nachfolgenden bürgerlichen Realismus, sondern sie „entdeckte [...], gerade indem sie die unmenschliche Vereinzelung der Individuen als äußerlich irreversibel begriff, die differenzierte interne Welt des humanen Individuums als eine Voraussetzung für die volle Ausgestaltung des Menschenmöglichen in der ganzen modernen Literatur – bis hinein in die des sozialistischen Realismus“[61]. Dieser literaturgeschichtlichen Nobilitierung korrespondierte eine politische Aufwertung der von Lukács diskreditierten Romantik, indem Träger ihre antikapitalistischen Züge als gemeinsame Grundlage der literarischen Epoche explizierte:

> Man muß diesen positiven, kritischen Ansatz ins Auge fassen, der allem progressiven, humanistischen Denken der Zeit gemeinsam gewesen ist, um damit zugleich das antibourgeoise, bürgerlich-humanistische Wesen der Romantik freizulegen.[62]

Mit dieser an Werner Krauss’ Überlegungen zur Verflechtung von Aufklärung und Romantik anschließenden historisch-dialektischen Sichtweise der romantischen Epo-

58 Claus Träger: Ideen der französischen Aufklärung in der deutschen Romantik. In: WB 14 (1968), H. 1, S. 175-186.

59 Beide Zitate: Ebd., S. 176.

60 Wolfgang Heise: Bemerkungen zum „Erbe“. In: WB 20 (1974), H. 10, S. 156-169, hier S. 156.

61 Claus Träger: Ursprünge und Stellung der Romantik (wie Anm. 55), S. 65 f.

62 Ebd., S. 42.

che gelangte Träger zu einem neuartigen Erbeverständnis, dessen ideologische und methodologische Parameter er für die folgende Romantik-Rezeption programmatisch formulierte:

> Das Erbe ist solange nicht angeeignet, solange nicht jedes seiner Teile begriffen, dialektisch bemeistert, kritisch und souverän bewältigt, dem sich fortentwickelnden Bewußtsein anverwandelt und in ihm aufgehoben ist.[63]

Der im Anschluß an Trägers wissenschaftliche Neuorientierung der Romantikdiskussion eröffnete literaturwissenschaftliche Diskurs, der sich z.B. in der Kontroverse zwischen Günter Hartung[64] und Hans-Jürgen Geerdts[65] in den „Weimarer Beiträgen" oder in dem seit 1978 erscheinenden Periodikum „Impulse" entwickelt hatte, offenbarte in seiner oftmals polemischen Gerichtetheit die ideelle Brisanz der neugewonnenen ästhetischen Positionsgewinne. Von offizieller Seite wurden folglich diese literarischen Aktualisierungstendenzen kritisch betrachtet, man bezweifelte die Leistungsfähigkeit romantischer Konzeptionen für die sozialistische Gegenwartsliteratur, wie das aus einem Potsdamer Konferenzbericht zur Romantik-Forschung von 1979 deutlich hervorgeht:

> Wir halten diese Auffassung von heutiger Leistungsfähigkeit der Romantik auch deshalb für bedenklich, weil mit der These von der „Freiheit des Erzählens [...] in [...] der weiten Spanne zwischen Ideal und Wirklichkeit" das Literaturmachen auf Widerspruchsräume zwischen Ideal und Wirklichkeit eingeengt wird. So ließen sich alle jene individuellen Autorenkonzeptionen stützen, die mit Vereinzelung, „Mißverhältnissen" zwischen Individuum und Gesellschaft, resignativem Rückzug usw. zu tun haben.[66]

Indem auch Trägers interpretatorischer Neuansatz davon ausging, daß „die Romantik vor allem vermittelt, nicht direkt beerbt"[67] werden könne, blieb er notwendigerweise in den ideologischen Deutungsgrenzen der historisch-materialistischen Literaturgeschichtsschreibung befangen. Das romantische Erbe entäußere, so Träger in seinem programmatischen Aufsatz, seine Produktivität erst durch „wirkliche Gesetzeserkenntnis, in der das individuelle Dasein nur als repräsentativer Durchgangspunkt weitgespannter geschichtlicher Tendenzen erscheint": „Es kommt deshalb darauf an, die Methode der materialistischen Dialektik auch in der Romantik analytisch zu bewähren; mit ihrer Hilfe das Ephemere, Vergängliche vom Beständigen, Unvergänglichen zu

63 Ebd., S. 71.

64 Günter Hartung: Zum Bild der deutschen Romantik in der Literaturwissenschaft der DDR. In: WB 22 (1976), H. 11, S. 167-176.

65 Hans-Jürgen Geerdts: Romantik und Romantikforschung in der Diskussion. In: WB 23 (1977), H. 2, S. 151-153.

66 Dietrich Grohnert: Einige Positionen der gegenwärtigen Romantik-Forschung in der DDR. In: Zu einigen Positionen der Romantikforschung in der DDR und zur Rezeption der Romantik in der DDR-Literatur. Materialien einer Konferenz der Wissenschaftsbereiche Literaturwissenschaft, der Sektion Germanistik / Geschichte / Musikerziehung der PH „Karl Liebknecht" Potsdam (Gesellschaftswissenschaftliche Reihe; H. 39), S. 23.

67 Claus Träger: Ursprünge und Stellung der Romantik (wie Anm. 55), S. 67.

sondern, das Ganze der Erscheinung in seiner geschichtlich notwendigen Widersprüchlichkeit zu enträtseln“[68]. Die gegenwärtige Diskussion um das aktuelle Romantikverhältnis könne, so Claus Träger wenige Monate später über die ideologische Funktion des dialektisch aufgewerteten Romantikbezugs, zum Bewährungsfeld „bei der Anwendung unserer wissenschaftlichen Welt- und Geschichtsauffassung werden“[69]. Damit blieb die Romantik für die Literaturwissenschaft der DDR „im wesentlichen eine vergangene, jedenfalls nicht mehr zu aktualisierende Epoche“[70].

Alternierend zu diesem literaturhistorischen und methodologischen Erkenntnisinteresse der literaturwissenschaftlichen Romantikforschung ging es in den unterschiedlich akzentuierten künstlerischen Rezeptionsvorgängen um die unverstellte Kenntnisnahme der individuellen Schicksale romantischer Außenseiterfiguren wie Karoline von Günterrode, Kleist oder Hölderlin, deren subjektiven Erfahrungsmustern und poetischen Konzepten man in identifikatorischer Absicht und in sehr emotionaler Weise begegnete. Unabhängig von der historischen Differenz der Schreibenden und ihren jeweiligen Schaffensbedingungen vollzog sich hier eine „literarische Vergegenwärtigung“[71] romantischer Schreib- und Erfahrungsmodelle, die der Analyse allgemeinmenschlicher Entwicklungszusammenhänge im Gegenwärtigen galt und somit gesellschafts- wie zivilisationskritische Einstellungen artikulierte.

1.2 Literaturwissenschaftliche Hoffmann-Forschung und literarische Rezeption

1.2.1 Romantik-Konzeptionen in der Literaturwissenschaft der DDR

Im Unterschied zur polemisch zugespitzten Auseinandersetzung um die bislang in der DDR-Germanistik vernachlässigten Autoren der klassisch-romantischen Epoche wie Novalis, Friedrich Schlegel, Kleist, Hölderlin und auch Jean Paul[72] erschien eine Beschäftigung mit dem Werk E.T.A. Hoffmanns in der DDR auf den ersten Blick unreglementiert und geradezu selbstverständlich, so als hätte Hoffmann eigentlich keine

68 Alle Zitate: Ebd., S. 39.

69 Diskussion zu E.T.A. Hoffmann am 21.01.1976 in Berlin [Akademie der Künste der DDR]. Stenografisches Protokoll nach Tonbandaufzeichnung, SAdK, Berlin, FFA, Sign. 278, S. 8.

70 Peter Uwe Hohendahl: Theorie und Praxis des Erbens. Untersuchungen zum Problem der literarischen Tradition in der DDR. In: Literatur der DDR in den siebziger Jahren. Hrsg. von P. U. Hohendahl und P. Herminghouse. Frankfurt/M. 1983, S. 34.

71 Bernd Leistner: Neuere DDR-Literatur und klassisch-romantische Tradition (wie Anm. 22), S. 417.

72 Zu Jean Paul vgl. weiterführend: Dorothea Böck: Jean Paul als „geheimer Lehrer“. Aspekte und Probleme der Jean-Paul-Rezeption in der DDR. In: WB 36 (1990), H. 1, S. 52-73.

Rehabilitierung benötigt. Dennoch läßt sich, wie der folgende Ausblick[73] auf unterschiedliche Konzeptionen dieses Diskursfeldes belegen soll, nicht davon sprechen, daß „E.T.A. Hoffmann mehr als jeder andere Dichter der Romantik Gegenstand wissenschaftlicher Studien war“[74]; das Interesse der DDR-Germanistik richtete sich in einem weitaus stärkeren Maße auf solche Autoren wie Novalis oder Kleist. Auch die konjunkturelle Beschäftigung mit E.T.A. Hoffmann und seinem künstlerischen Gesamtschaffen anläßlich seines 200. Geburtstagsjubiläums 1976 gibt Hinweise auf Defizite dieses Traditionsbezugs, darauf, daß der Spätromantiker und sein zwischen Realistik und Phantastik changierendes Erzählwerk in der DDR als ästhetisch prekär bewertet wurde und bislang unbestritten der einen oder anderen ideologischen Sichtweise zugeschlagen wurde. Unter dem dogmatisch wirkenden Protektorat Lukács', der ihm eine Sonderstellung in der klassisch-romantischen Literaturperiode eingeräumt hatte, blieb E.T.A. Hoffmann ein literaturhistorisches Standbild; sein Werk wurde in Binäroppositionen rezipiert: Auf der einen Seite wurden jene Texte des „Phantasten“ und „Gespenster-Hoffmann“ (wie z.B. *Die Elixiere des Teufels*, *Der Sandmann* oder *Das Majorat*) der mangelnden gesellschaftlichen Bewußtheit des Autors zugeschrieben und damit zugleich ästhetisch diskreditiert; auf der anderen Seite jene Textgruppe, in der Hoffmann als „realistischer Autor“ vereinnahmt werden konnte (dazu zählen insbesondere *Das Fräulein von Scuderi*, *Meister Martin*, *Des Vetters Eckfenster* und *Klein Zaches genannt Zinnober*), übermäßig fokussiert, was wiederum den Blick auf diese Texte verengte. Nachdem schon Hans Mayer in seinem Hoffmann-Essay von 1958, auf den wie auch auf Lukács' Schriften im Folgenden zurückgekommen wird, darauf hingewiesen hatte, daß gerade die Rezeption des Autors als „Gespenster-Hoffmann“ „unheimlich fruchtbar geworden“[75] war und demgegenüber seine Auseinandersetzung mit den „Randgestalten des Lebens, den seelischen Sonderfällen, den Grenzlagen aller

73 An dieser Stelle ist keine Gesamtdarstellung der marxistischen resp. materialistischen E.T.A.-Hoffmann-Forschung in der DDR zu erwarten. Um allerdings Eigentümlichkeiten und Konvergenzen des Fühmannschen Rezeptionsbezugs zu verdeutlichen, werden die wichtigsten, bis Ende der 1970er Jahre in der DDR erschienenen wissenschaftlichen Publikationen dokumentiert und vergleichend beschrieben. Einzuräumen ist dabei, daß diese Überblicksdarstellung mit Rücksicht auf die eingeschränkte Publikationssituation nur die Oberfläche eines tieferreichenden, von zahlreichen inner- und außerliterarischen Faktoren beeinflußten Rezeptionsvorgangs erfassen kann, so daß lediglich jenes in der Öffentlichkeit sich darbietende Hoffmannbild reflektiert wird. Desiderat bleibt nach wie vor eine interdisziplinär und intermedial angelegte Studie zur wissenschaftlichen Hoffmann-Rezeption in der DDR, die vor dem Hintergrund westdeutscher bzw. internationaler Forschungspositionen auf unterschiedliche Ansätze der einzelnen universitären Fachbereiche, auf ein internes Diskussionsfeld der DDR-Literaturwissenschaft, einzugehen hätte.

74 Patricia Herminghouse: Die Wiederentdeckung der Romantik (wie Anm. 18), S. 242.

75 Hans Mayer: Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns. In: Romantikforschung seit 1945. Hrsg. von Klaus Peter. Königstein/Taunus 1980, S. 116-144, hier S. 142.

Art“[76] kaum wahrgenommen wurde, war es erst Fühmann im Jahr 1976, der diese Problematik der verkürzten Rezeption mit ihren Versäumnissen und Mißverständnissen erneut aufgegriffen und in sämtlichen essayistischen Arbeiten über Hoffmann reflektiert hatte. In der Akademierede zum 200. Geburtstag des Spätromantikers betonte er, daß Hoffmanns Werk bisher „nur in Auswahl“ wahrgenommen worden sei, und wies auf die unheimlichen Züge dieser Teil-Rezeptionen hin: „Man kann Hoffmann ohne Hoffmann schlecht haben, man umarmte sonst eine Chimäre [...]“[77]. Fühmanns Kritik an der partiellen Hoffmann-Rezeption gipfelte schließlich im prophetischen, auf die kulturpolitische wie literaturtheoretische Erbepraxis in der DDR anspielenden Wort: „Man wird Erbe nie verfügbar besitzen, wenn man es auf das Genehme beschränkt.“[78]

Das rezeptionsgeschichtliche Mißverhältnis, das hier zunächst nur angedeutet werden sollte, läßt sich nicht zuletzt in der Editionsgeschichte E.T.A. Hoffmanns in der DDR wiedererkennen. Hinsichtlich der Einzelpublikationen bzw. Veröffentlichungen in Sammelwerken zeigt sich ein Übergewicht jener Erzähltexte des Spätromantikers, in denen seine Entwicklung zum bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts herausgestellt werden konnte: In den 50er Jahren publizierte man vor allem die sogenannten „historischen Dichtungen“[79]: die Erzählung *Meister Martin der Küfner und seine Gesellen*[80], die – so Fühmann – „in Wahrheit ja gar nicht erbaulich“[81] sei, sowie das Kriminalstück *Das Fräulein von Scuderi*[82]. In den Folgejahren erschienen als Einzelpublikationen die Märchenerzählungen *Klein Zaches genannt Zinnober* und *Meister Floh*, hingegen blieben die Prosastücke aus seinen Erzählzyklen *Die Serapions-Brüder* (1819-21) oder *Nachtstücke* (1816/17) unterrepräsentiert.

Substantielle Grundlage für eine dennoch breite Wirkung Hoffmanns in der DDR war zweifellos die zwischen 1958 und 1963 erschienene sechsbändige Ausgabe der *Poetischen Werke*[83] im Aufbau-Verlag, die sich zwar auch in Fühmanns Besitz be-

76 Ebd.

77 Franz Fühmann: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Rede in der Akademie der Künste. In: WA 6, S. 218.

78 Ebd.

79 Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Siebenter Band: 1789-1830. Von Autorenkollektiven erarbeitet. Leitung und Gesamtbearbeitung Hans-Dietrich Dahnke (1789-1806) und Thomas Höhle in Zusammenarbeit mit Hans-Georg Werner (1806-1830). Berlin [Ost] 1978, S. 826.

80 E.T.A. Hoffmann: Meister Martin der Küfner und seine Gesellen / Der Feind. Mit einem Nachwort von Heinz Lüdecke und Illustrationen von Josef Hegenbarth. Berlin: Henschelverlag, 1956.

81 Franz Fühmann: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Rede in der Akademie der Künste. In: WA 6, S. 218.

82 E.T.A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi. Leipzig: Reclam, 1956 (Reclams Universal-Bibliothek; Nr. 25) ; E.T.A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi. Mit Illustrationen von Josef Hegenbarth. Leipzig: Reclam, 1957.

83 E.T.A. Hoffmann. Poetische Werke. Sechs Bände. Berlin 1958 ff.

fand, die er jedoch kaum als Arbeitsgrundlage nutzte. Für die wissenschaftliche Auseinandersetzung war diese populäre Leseausgabe aufgrund des fehlenden kritischen Apparats allerdings nur bedingt geeignet. Gleichwohl enthielt sie das für die Forschung in der DDR maßgebliche Vorwort Hans Mayers, das, neben den Schriften Lukács', als theoretisches Fundament Geltung erlangte. Daneben erschien 1963 die von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar herausgegebene Ausgabe *Hoffmanns Werke in drei Bänden*[84], die mit einer Einleitung von Gerhard Schneider versehen war. Erst 1976 erschien die verdienstvolle, von Klaus Günzel herausgegebene Dokumentation[85] zu Leben und Werk E.T.A. Hoffmanns, die Theo Pianas *Lebensbild*[86] erweiterte. Im gleichen Jahr startete die Publikation der in zwölf Bänden angelegten, dann aber nur in neun Bänden realisierten *Gesammelten Werke in Einzelausgaben*[87], einer von Hans-Joachim Kruse im Aufbau-Verlag herausgegebenen Ausgabe, in der ursprünglich auch eine Publikation der juristischen Schriften, der Tagebücher und Briefe Hoffmanns geplant war. Die Publikationssituation dieser literaturwissenschaftlichen Arbeitsgrundlagen, des autobiographischen und dokumentarischen Materials, blieb bis zum Ende der DDR defizitär; ausführliche bibliographische Angaben enthielt die 1962 erschienene Hoffmann-Monographie von Hans-Georg Werner (vgl. Anm. 106). Die Forschung mußte sich, wie der siebente Band der offiziellen *Geschichte der deutschen Literatur* zeigt, mit westdeutschen Publikationen behelfen: zum einen mit der sechsbändigen Gesamtausgabe des Winkler-Verlags (1960-1965) und zum anderen mit den von Friedrich Schnapp ebenfalls bei Winkler herausgegebenen Briefen und Tagebüchern (1967-1969 bzw. 1971).

In der marxistischen Hoffmann-Rezeption galt E.T.A. Hoffmann als „[d]er romantische Autor [...], dessen ‚Realismus' den Forderungen der am Realismus des 19. Jahrhunderts orientierten marxistischen Ästhetik am meisten entgegenzukommen schien und der deshalb auch schon bei Lukács stets positive Erwähnung fand"[88]. Georg Lukács hatte Hoffmann (wie einige wenige andere Autoren auch) von seinem Verdikt gegen die Romantik ausdrücklich ausgenommen. 1947 bezeichnete er in seiner Schrift *Die Romantik als Wendung in der deutschen Literatur* „[d]ie Erkenntnis und das Herausarbeiten von Hoffmanns Eigenart, das Aufzeigen dessen, was ihn von der eigentlichen deutschen Romantik trennt"[89], als vordringliche Aufgaben deutscher Li-

84 Hoffmanns Werke in drei Bänden. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Ausgewählt und eingeleitet von Gerhard Schneider. Berlin und Weimar 1963 (Bibliothek der Klassiker).

85 E.T.A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten. Hrsg. von Klaus Günzel. Berlin 1976.

86 Theo Piana: E.T.A. Hoffmann. Ein Lebensbild. Berlin [Ost] 1953.

87 Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Textrevision und Anmerkungen von Hans-Joachim Kruse. Berlin und Weimar 1976 ff.

88 Klaus Peter: Einleitung (wie Anm. 56), S. 24.

89 Georg Lukács: Die Romantik als Wendung in der deutschen Literatur (wie Anm. 23), S. 141.

teraturgeschichtsforschung. Lukács bewertete E.T.A. Hoffmann als einen „wirklich große[n] Realist[en]“[90], der „zwischen Goethe und Heine der einzige deutsche Schriftsteller [sei], dem eine internationale Wirkung zufiel“[91].

In dem 1950 entstandenen Aufsatz *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* ordnete Lukács E.T.A. Hoffmann erneut in die fortschrittliche Linie der deutschen Literaturgeschichte von Lessing bis Heine ein, die für ihn mit der Niederlage der bürgerlichen Revolution von 1848 endete. Für den Bruch in der deutschen progressiven Literaturentwicklung machte Lukács den „Anachronismus der deutschen Zustände“[92] verantwortlich. Hoffmanns Werk blieb jedoch in Lukács literaturhistorischer Studie ein Abbild dieser gesellschaftlichen Zustände des ökonomisch und sozial zurückgebliebenen Deutschland, so daß sein „Realismus [...] nur für provinziell abgeschlossene, gesellschaftlich und geistig beschränkte Lebensausschnitte“[93] Geltung erhielt.

Hans Mayers Essay von 1958 mit dem Titel *Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns*, dem sich nicht zuletzt Franz Fühmann „dankbar respektvoll verpflichtet fühl[t]e“ (AR, 237), bereitete den Weg für unterschiedliche Forschungsansätze zum Werk E.T.A. Hoffmanns in der DDR. Mayer widersprach Lukács in seiner Auffassung, Hoffmanns Realismus zeige provinziellen Charakter. Demgegenüber zeigte er Hoffmann als einen weitsichtigen, gesellschaftskritischen Autor der Restaurationszeit, dessen Dichtung „weltläufig“ geworden sei, indem sie den romantischen Weltentsagungsmodellen mythisch-poetische Realitäten entgegengesetzt habe:

> Hoffmanns Dichtung ist – besonders in ihren satirischen Bestandteilen – nicht bloß als Widerspiegelung damaliger Zustände zu verstehen, sondern auch als bemerkenswerte Vorwegnahme künftiger Zustände. Das Eigentümliche Hoffmannscher Gesellschaftskritik liegt überhaupt darin, daß er gesellschaftliche Übergangsformen, die er im damaligen deutschen Bereich erleben mußte, kraft seines Künstlertums, seiner Hellsicht und Reizbarkeit, bereits im Zustand der Überreife und Entartung sah, während sie in der Realität noch im Reifestadium standen.[94]

Mayer war vor allem am ‚Realisten‘ E.T.A. Hoffmann interessiert. Wie zuvor Georg Lukács löste auch er Hoffmann, der „in keinem Einzelbereich den romantischen Grundnormen in vollem Maße entsprochen“[95] habe, aus der Romantik heraus:

> Der epische Dualismus Hoffmanns ist nicht romantisch im Sinne von Novalis (trotz aller einzelnen romantischen Züge), sondern weit eher sentimentalisch im Sinne von Schillers berühmter Definition.[96]

---

90 Ebd.

91 Ebd.

92 Georg Lukács: Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts. In: Georg Lukács. Werke. Band 7: Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. Neuwied und Berlin 1964, S. 187.

93 Ebd., S. 192.

94 Hans Mayer: Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns (wie Anm. 75), S. 143.

95 Ebd., S. 137.

96 Ebd., S. 123.

Mayer verwies auf die Unverwechselbarkeit der Hoffmannschen Erzählkunst, die sich einer einfachen Zuordnung literaturhistorischer Begrifflichkeiten entziehe. Mit seiner dualistischen Wirklichkeitsauffassung habe der spätromantische Autor nicht etwa auf eine „Entwesung der Wirklichkeit“[97] gezielt, sondern vielmehr danach gestrebt, „innere und äußere Vision“[98] in Einklang zu bringen: „Auch die innere Anschauung vom Darzustellenden will er niemals gegen die äußere Welt und ihre Rechte ausspielen.“[99] Hier stellte Mayer schließlich Lukács' Methode in Frage, „Begriffe wie Romantik und Realismus schlechthin als Antithese zu setzen“[100]. Für verfehlt hielt er jene Interpretationspraxis, die darauf zielte, „aus der offenkundig stark romantischen Teilsubstanz seiner Dichtung auf eine Abkehr Hoffmanns vom Realismus zu schließen“[101].

Zudem wirkte Mayers Arbeit der vorherrschenden biographistischen Rezeptionstradition entgegen, welche Hoffmanns Kunst als einen Reflex seines Lebens interpretierte und derart das beharrlich sich festsetzende Bild vom „Geisterseher“ mitprägte[102]; er räumte jedoch ein, daß das Biographische „Ergänzungen für die Deutung der Realitätsauffassung“[103] geben könne. Die Spezifik der Hoffmannschen Dichtung erkannte Mayer darin, daß es hier „zwei Wirklichkeiten“[104] gebe: eine „genau konturierte Wirklichkeit damaliger Zeit *und* die raum- und zeitlose Mythenwelt“[105]. Beide Bereiche seien „stets unmittelbar miteinander und nebeneinander“[106] vorhanden, woraus das „Beunruhigende, nicht Aufzulösende“[107] der Hoffmannschen Erzählungen erwachse. Von diesem erweiterten, dichterischen Wirklichkeitsbegriff ausgehend stellte Hans Mayer fest, daß „[d]ie Welt Hoffmanns [...] nur in ihrer Dualität verstanden werden“[108] könne. Indem der Essayist diese uneindeutige, aus marxistischer Sicht problematische Wirklichkeitsauffassung an der Struktur eines einzelnen Erzähltextes, dem *Ritter* Gluck, verdeutlichte, orientierte er die Forschung auf ästhetische Gesichtspunkte der Hoffmannschen Erzählkunst, trug er wesentlich „zur Klärung der Frage bei, w i e Hoffmann erzählt“[109]. Hans Mayer bezog seine zentrale These, daß Hoffmanns Er-

97 Ebd.

98 Ebd., S. 138.

99 Ebd.

100 Ebd.

101 Ebd.

102 Vgl. dazu Wulf Segebrecht: Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns. Stuttgart 1967, S. 6.

103 Hans Mayer: Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns (wie Anm. 75), S. 124.

104 Ebd., S. 119.

105 Ebd., S. 120.

106 Ebd.

107 Ebd.

108 Ebd., S. 118

109 Lothar Köhn: Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes. Tübingen 1966, S. 5.

zählwerk nur in der Anerkennung zweier Realitäten ‚verstanden' werden könne, aus der Untersuchung des formalen Aufbaus, Sprache, Stil und Erzähltechnik repräsentativer Erzähltexte. Mit seinem richtungsweisenden Essay rückte nun auch in der marxistischen, stark soziologisch orientierten Forschung das dichterische Werk als fiktionale, relativ eigenständige Welt in den Vordergrund.

Gleichwohl blieb auch Mayers Position nicht unangefochten. So äußerte sich Hans-Georg Werner kurze Zeit später kritisch über Mayers Versuch, die realistischen Elemente im Schaffen des Dichters zu betonen, und wandte ein, daß „die enge Bindung des Dichters an die Romantik nicht unterschätzt werden"[110] dürfe. In diese Richtung zielte auch Günter Hartungs Ende der 70er Jahre verlautbarte relativierende Auffassung dieses Basistextes der marxistischen Hoffmann-Rezeption in der DDR, in dem er den „Ausdruck einer Situation" erkannte, „in welcher der Verfasser offenbar glaubte, daß Hoffmann nur vor dem Hintergrund einer durchaus negativen Romantik positiv profiliert werden könne und daß es zu diesem Zweck gut sei, von ihr keine nähere Kenntnis zu nehmen"[111].

In der bereits erwähnten, 1962 publizierten Dissertation Hans-Georg Werners mit dem Titel *E.T.A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk* rückte Hoffmanns Werk wieder in den Fokus der marxistischen Ästhetik und Geschichtsphilosophie. Klaus Kanzog hat darauf hingewiesen, daß Werner das Problem der literaturgeschichtlichen Einordnung nunmehr „vom marxistischen Standpunkt"[112] aufgefaßt und deshalb – im Widerspruch zu Lukács und Mayer – folgerichtig Wirklichkeit als ‚gesellschaftliche Wirklichkeit' betrachtet habe. So vertrat Hans-Georg Werner die Auffassung, daß „Hoffmanns Werk *in seiner Gesamtheit* [...] sicherlich nicht realistisch – im Sinne der materialistischen Widerspiegelungstheorie – genannt werden"[113] könne. Seiner Auffassung nach haben „Hoffmanns dualistisches Weltbild, seine mythische Deutung des Geschichtsverlaufes, seine fatalistischen Anschauungen, sein gelegentlicher Irrationalismus [...] jedoch einer realistischen Gestaltung menschlicher und gesellschaftlicher Schicksale entgegen[gewirkt]" und erst in seinen letzten Schaffensjahren sei eine Verstärkung „realistische[r] Tendenzen"[114] erkennbar geworden. Das demonstrierte er z.B. an Hoffmanns Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober*, in dem der Dichter deutlich von einer metaphysisch-irrationalen Deutung der Wirklichkeit abgerückt sei und „entscheidende Voraussetzungen zur

110 Hans-Georg Werner: E.T.A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. Weimar 1962, S. 27.

111 Günter Hartung: Anatomie des Sandmanns. In: WB 23 (1977), H. 9, S. 45-64, hier S. 65, Anm. 1.

112 Klaus Kanzog: Grundzüge der E.T.A.-Hoffmann-Forschung seit 1945. Mit einer Bibliographie. In: MHG 9 (1962), S. 1-30, hier S. 11.

113 Hans-Georg Werner: E.T.A. Hoffmann (wie Anm. 110), S. 192.

114 Beide Zitate: Ebd., S. 192 f.

überwiegend gesellschaftskritischen Darstellung geschaffen“[115] habe, wie auch am *Kater Murr* oder an *Des Vetters Eckfenster*. Hoffmann habe, so Werners Fazit, allerdings die sozialen Mißstände der Duodezgesellschaft nur aus seinem „dualistischen Weltbild“ heraus beurteilen können. Seine Kritik am Philistertum sei nicht erfolgt, „weil er für eine fortschrittliche, der allgemeinen geschichtlichen Entwicklung entsprechende Umgestaltung der sozialen, politischen und ideologischen Verhältnisse im damaligen Deutschland kämpfte“, sondern weil er die „Perspektive des Künstlers“ vertrat, dem es hauptsächlich darum gegangen sei, im verhaßten Philister den „kunstfeindlichen Menschen“[116] satirisch bloßzustellen. Werner, dessen Untersuchung sich auf dem ideologischen Fundament des dialektischen und historischen Materialismus gründete, ging – anders als Hans Mayer – von einem „philosophischen Wirklichkeitsbegriff“[117] aus, der keine zwei gleichberechtigten dichterischen Wahrheiten anerkannte. Daher kritisierte er vehement jene Versuche, E.T.A. Hoffmann als einen politischen Autor[118] wahrzunehmen. Wulf Segebrecht äußerte im Hinblick darauf die Vermutung, daß Werner in seiner Studie den offensichtlichen Zusammenhang von Verstand und Phantasie (wie er sich z.B. im Einwand des Serapionsbruders Lothar in bezug auf das phantastische Schaffensprinzip des Einsiedlers Serapion zeigte) in Hoffmanns Dichtung systematisch mißverstanden habe:

> Die marxistische Literaturbetrachtung, der Werner unkritisch verpflichtet ist, sieht in der deutschen Romantik eine Epoche, die es versäumt habe, aus der Französischen Revolution die gesellschaftlich notwendigen Schlüsse gezogen zu haben. In dieses Geschichtsbild werden die Dichter mehr oder weniger gewaltsam eingefügt, auch wenn sich der Wortlaut ihrer Dichtungen, wie im Falle Hoffmanns, dagegen sträubt.[119]

Dieses ideologisch motivierte Mißverstehen in Hans-Georg Werners Studie läßt sich auch in der Frage der Einschätzung des Phantastischen nachvollziehen. Entscheidend ist, daß Werner das Gespenstische in Hoffmanns Dichtung als einen „ideologische[n] Reflex seiner realen Lebensbedingungen“[120], als Ausdruck seiner Lebensangst bewertete und damit nicht als bewußt eingesetztes Erkenntnismittel seines Erzählens wahrnehmen konnte. Der für Erscheinungen des Magnetismus sensibilisierte Autor Hoffmann sei insbesondere für Dämonisches, Gespenstisches erregbar gewesen, was in

115 Ebd., S. 152.

116 Alle Zitate: Hans-Georg Werner: E.T.A. Hoffmann (wie Anm. 110), S. 192.

117 Ebd., S. 7.

118 Ebd., S. 202, Anm. 143. – Wulf Segebrecht widerlegte schließlich in seiner Studie über Autobiographie und Dichtung anhand neu aufgefundener Zeugnisse aus Hoffmanns juristischer Tätigkeit die These des marxistischen Hoffmann-Forschers, wonach der Spätromantiker „am politischen Geschehen wenig interessiert war und keine rationale Geschichtskonzeption besaß“ (vgl. W. Segebrecht: Autobiographie und Dichtung [wie Anm. 103], S. 138). Den Aspekt des Politischen betonte später auch Fühmann (insbesondere in der Rundfunkrede), worauf zurückzukommen sein wird.

119 Wulf Segebrecht: Autobiographie und Dichtung (wie Anm. 102), S. 137.

120 Hans-Georg Werner: E.T.A. Hoffmann (wie Anm. 110), S. 184.

seinem phantastischen Werk Abbildung gefunden habe. Hoffmann seien, so Werner, die realen gesellschaftlichen Widersprüche „in seinem Bewußtsein verzerrt als metaphysische Widersprüche erschienen“[121], so daß er sie wiederum “in gespenstischer Verzerrung“[122] gestaltet habe, „weil er sich unfähig fühlte, sie zu beherrschen“[123]: „Die gespenstische Verzerrung der Wirklichkeit in manchen Erzählungen Hoffmanns spiegelt also den Widerwillen des Dichters gegenüber einzelnen Symptomen seiner Zeit.“[124] Hier bleibt zu konstatieren, daß Hans-Georg Werners äußerst detailreiche Untersuchung einer ideologisch funktionalisierten Romantikauffassung verpflichtet blieb, in der das Irrationale ausschließlich als Indikator einer „Romantisierung der Welt“, d. h. unter dem Aspekt der Wirklichkeitsentwertung erfaßt werden konnte.

Etwa im selben Zeitraum bemühte sich Gerhard Schneider in seinem einleitenden Essay zur dreibändigen Hoffmann-Ausgabe des Weimarer Volksverlags (in der Reihe Bibliothek Deutscher Klassiker erschienen) um eine Vermittlung der unterschiedlichen literaturhistorischen Bewertungen und legitimierte die Wertungspluralität der Hoffmannschen Dichtung. Er räumte ein, daß E.T.A. Hoffmann vor allem in seinem ersten Erzähltext, dem Fantasiestück *Ritter Gluck*, das „Sein nur als Bewußtsein“[125] anerkannt habe und in seiner Darstellung des überspannten, eskapistischen Philisters der durch Novalis, Tieck und Achim von Brentano repräsentierten Tradition der romantischen Schule gefolgt sei. Jedoch gibt er nun auch zu bedenken, daß Hoffmann als ein „große[r] Ironiker“[126] zu verstehen sei und daß vor allem sein Spätwerk im Zeichen einer satirischen Gesellschaftskritik gestanden habe. So stellte er fest: „Erst in seinem späteren Werk dringt Hoffmann wesentlich über romantische Positionen hinaus, wird der Spießbürger als politisches und soziales Phänomen begriffen.“[127] Diese, in einer weltanschaulichen und ästhetischen Entwicklungsthese gegründete Deutung Hoffmanns akzentuiert deshalb gerade die späten Erzähltexte des spätromantischen Autors, wie das Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober* oder das Romanfragment *Kater Murr*, in denen erkennbar werde, daß Hoffmann „die ästhetenhaft-romantischen Vorbehalte hinter sich gelassen“[128] habe und „wesentlich über romantische Positionen hinaus[gedrungen]“[129] sei. Bis an sein Lebensende habe Hoffmann zwar „den aufklä-

121 Ebd., S. 180.

122 Ebd., S. 186.

123 Ebd., S. 119.

124 Ebd.

125 Gerhard Schneider: Einleitung. In: Hoffmanns Werke in drei Bänden. Ausgewählt und eingeleitet von Gerhard Schneider. Erster Band: Erzählungen und Märchen. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Weimar 1963, S. 5-58, hier S. 50.

126 Ebd., S. 51.

127 Ebd., S. 53.

128 Ebd., S. 54.

129 Ebd., S. 53.

rerisch-revolutionären Ideen des 18. Jahrhunderts fremd und feindlich gegenüber[ge]-stand[en] und die deutschen Zustände nicht als veränderlich erkannt", jedoch ließe seine realistische Schilderung des bürgerlichen Alltags erkennen, daß er diese deutsche Gesellschaftsmisere „verändert wünschte"[130]. Hier wird der Weg gebahnt, E.T.A. Hoffmann als künstlerisch bewußten und zugleich als politischen Autor wahrzunehmen, dessen Dichtung „so vielschichtig [sei], daß es diametrale Deutungen nicht bloß erlaubt, sondern geradezu provoziert"[131].

In der Reihe der marxistischen Hoffmann-Deutungen, die nach dem Vorbild Georg Lukács' und Hans Mayers den spätromantischen Autor einem kritischen bürgerlichen Realismus zurechneten, läßt sich auch Claus Friedrich Köpps 1966 veröffentlichte Studie mit dem richtungsweisenden Titel *Realismus in E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla"*[132] situieren. Köpp plädierte dafür, die realistischen Züge der kontrovers diskutierten, karnevalistischen Erzählung Hoffmanns, die als romantisches Kunstwerk schlechthin beurteilt wurde (u.a. von Hermann August Korff und Hans-Georg Werner), nicht in den historisch-konkreten Abbildern der politischen und sozialen Zeitverhältnisse zu suchen, sondern vielmehr in der „wirklichkeitsnahe[n] *Deutung* realer Zusammenhänge"[133] wahrzunehmen, so daß sich in dieser Untersuchung ein Interesse an der ästhetischen Signatur der Dichtung geltend machte. Köpp, der die *Prinzessin Brambilla* als „realistisch-romantische *Parabel*"[134] deutete und in diesem symbolischen Dichtungsverständnis die Komplexität von Handlungsgerüst und Figurenanlage als „ästhetisch akzeptabel"[135] bewertete, deduzierte eine bewußte Handhabung der künstlerischen Mittel. Gerade in dieser karnevalistischen, zwischen Komik und Groteske changierenden Märchenerzählung sei, so Köpp, die scheinbare Ziellosigkeit des Erzählten durch die „dominierende Perspektive des Kommentars zum erzählten Vorgang"[136] aufgehoben, der Erzähler Hoffmann „*beherrsch[e]* seine Figuren"[137]. So sei „nicht ‚Selbsttäuschung' [wie vordem Werner behauptet hatte – S. R.], sondern ‚Selbsterkenntnis' [...] das Ziel der Erzählung"[138] gewesen, in der die Hoffmannsche Doppelfigur Celionati / Fürst Bastianello de Pistoja eine progressive, gesellschaftskritische Rolle spiele: „Mit Hilfe der Celionati-Figur gestaltet Hoffmann also den Widerspruch zwischen Ich und Welt, das Verworrene, Verzerrte, Dunkle als

130 Ebd., S. 58.

131 Ebd., S. 7.

132 Claus Friedrich Köpp: Realismus in E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. In: WB 12 (1966), H. 1, S. 57-80.

133 Ebd., S. 58.

134 Ebd.

135 Ebd., S. 68.

136 Ebd., S. 69.

137 Ebd., S. 68.

138 Ebd., S. 74.

überwindbar durch Erkenntnis."[139] E.T.A. Hoffmanns Nähe zum kritischen Realismus sei, so Köpp, in der *Prinzessin Brambilla* über den gelenkten Einsatz des Marionettenmotivs deutlich bezeichnet:

> Während [...] die Bezeichnung „Maschinist" – „Marionette" bei Kleist zu einer Angelegenheit eines bloßen ästhetizistischen Mechanismus geworden ist, nimmt Hoffmann die vom Sturm und Drang unter sozialkritischen Vorzeichen verwendete Marionette wieder kritisch auf, nicht wie die Romantik lediglich die Undurchschaubarkeit sozialer Gesetze unterstreichend, sondern er unternimmt den Versuch, die Beziehung „Maschinist" – „Marionette" grotesk, unheimlich *und komisch lösbar*, d.h. aufhebbar darzustellen, womit er auf die Komödie „Leonce und Lena" (1836) von Georg Büchner vorausweist [...].[140]

Obwohl sich auch in dieser Untersuchung Tendenzen dafür zeigten, Hoffmanns realistische Überwindung der Romantik am Beispiel seines Capriccios gleichsam zu verifizieren und ihn damit als „unser[en] Dichter"[141] für ein modifiziertes Erbeverhältnis zu gewinnen, trug Claus Friedrich Köpp mit seiner Variante des ästhetischen und symbolischen Textverstehens im wesentlichen zur Differenzierung des historisierten Hoffmann-Bildes in der DDR-Literaturwissenschaft bei.

Der 1968 in den „Weimarer Beiträgen" erschienene Aufsatz des amerikanischen Literatur- und Kunstwissenschaftlers Horst S. Daemmrich *Zu E.T.A. Hoffmanns Bestimmung ästhetischer Fragen* rückte in Anlehnung an Hans Mayers Essay erneut das Kunstverständnis Hoffmanns in den Vordergrund des literaturwissenschaftlichen Interesses. Angeregt, sich aber zugleich absetzend von der zeitgenössischen Hoffmann-Forschung in der BRD und der DDR[142] zielte sein Beitrag darauf, ästhetische Fragestellungen aus den Bereichen „Künstlertum, künstlerische Prinzipien, Wesensbestimmung des Kunstwerkes und Wirkung der Kunst" zu thematisieren und damit „eine neue Perspektive"[143] auf Hoffmanns Werk zu eröffnen. Daemmrichs Interesse galt den kunsttheoretischen Implikationen des Hoffmannschen Erzählwerkes. In diesem Zusammenhang konstatierte er, daß „[d]er Künstler Hoffmann, der Bedeutendes zum Verständnis des Wesens der Kunst auszusagen hatte, [...] nahezu unbekannt"[144] sei. Er regte die Forschung an, den Zusammenhang von Hoffmanns kunsttheoretischen Erwägungen mit der Erzählstruktur seiner Texte zu untersuchen. In Hoffmanns Künstlerbild, dessen Grundzüge Daemmrich in den poetologisch relevanten Aussagen der Erzählungen *Kapellmeister Kreisler*, *Der Feind*, *Des Vetters Eckfenster*, *Seltsame Leiden*

---

139 Ebd., S. 73.

140 Ebd., S. 68 f.

141 Ebd., S. 58.

142 Auf der einen Seite bezog er sich auf die Arbeit von Lothar Köhn: Vieldeutige Welt (wie Anm. 109), auf der anderen Seite auf Hans-Georg Werners 1962 erschienen Monographie (vgl. Anm. 110).

143 Horst S. Daemmrich: Zu E.T.A. Hoffmanns Bestimmung ästhetischer Fragen. In: WB 14 (1968), H. 3, S. 640-663, hier S. 640.

144 Ebd.

eines Theater-Direktors und im Romanfragment *Kater Murr* reflektierte, entdeckte er „Berührungspunkte sowohl mit Schillers Begriffsbestimmung als auch mit romantischen und selbst modernen ästhetischen Theorien“[145]. Um die klischeehafte Vorstellung vom romantischen Künstler abzubauen, plädierte er für eine präzise Bestimmung der poetischen Positionen Hoffmanns. Damit rechnete auch Daemmrich, im Unterschied zu Hans-Georg Werner, E.T.A. Hoffmann nicht zur Romantik. Obwohl er der „bilderschaffenden Phantasie für das künstlerische Schaffen“ Hoffmanns große Bedeutung zumaß, habe die konkrete Wirklichkeit damit nicht gleichsam eine Entwertung erfahren: E.T.A. Hoffmann habe für den Künstler eine Verpflichtung zur „Objektivität in der Darstellung“[146] als zwingend angesehen. Der Künstler sei kein wirklichkeitsfremder Visionär, sondern könne „die Beschränkungen eines Kunstwerkes, die entweder durch seine eigenen subjektiven Empfindungen oder durch die Natur des behandelten Gegenstandes entstehen, nur durch eine objektive, formale Behandlung überwinden“[147]. Außer Frage steht bereits bei Daemmrich – Fühmann knüpfte hier an –, daß Hoffmanns Künstlertyp notwendig im Widerspruch zu seinem gesellschaftlichen Lebensumfeld stehen und daher eine ambivalente Position einnehmen müsse. Der hier thematisierte Problemkreis künstlerischer Individualität wird in aktualistischer Anspielung betont:

> Der Künstler ist [...] Kritiker in zweifacher Hinsicht: Kritiker des eigenen Werkes und Kritiker des Lebens, als solcher aber der Welt, die ihre Unvollkommenheit und Schwächen im Spiegel der Kunst angeprangert sieht, nie recht bequem. Es ist daher kaum verwunderlich, daß eine Gesellschaft, die für die Ideale des Künstlers kein Verständnis mehr aufbringt, ihm argwöhnisch, indifferent oder feindlich gegenübersteht. Und selbst dann, wenn die Gesellschaft den schöpferischen Menschen erhöht, und bewundert, sieht sie in ihm den Außenseiter, der akzeptierten Normen nicht entspricht.[148]

In der unbezeichneten Nachfolge Hans Mayers stehend, erkannte auch Daemmrich die Besonderheit der Hoffmannschen Poetik in der „Verschmelzung des Wirklichen mit dem Phantastischen, des Sichtbaren mit dem Geahnten“[149]: „Der Versuch, diese Komponenten in Hoffmanns Werken *gegeneinander* abzugrenzen, geht an ihrer Form vorbei.“[150] Mit Daemmrichs Studie über Hoffmanns kunsttheoretische Positionen läßt sich in der marxistischen Forschung der folgenden Jahre eine Orientierung des Rezeptionsinteresses auf werkästhetische Fragestellungen wahrnehmen.

Erst 1976 rückte E.T.A. Hoffmann anläßlich der Feierlichkeiten zu seinem 200. Geburtstag in den Fokus der literaturwissenschaftlichen Aufmerksamkeit. Diese späte Präsenz Hoffmanns im Wissenschaftsdiskurs der DDR dürfte damit zu erklären sein, daß sein Werk, das – nach Hans-Georg Werner – „nicht als Musterbeispiel romanti-

145 Ebd., S. 651.

146 Ebd., S. 650.

147 Ebd., S. 650.

148 Horst S. Daemmrich: Zu E.T.A. Hoffmanns Bestimmung ästhetischer Fragen (wie Anm. 143), S. 643.

149 Ebd., S. 657.

150 Ebd.

schen Dichtens dienen“[151] könne, als ungeeignet galt, um daran den literaturhistorischen Periodisierungsproblemen der marxistischen Literaturwissenschaft zur Klärung zu verhelfen. Das nun zu vermerkende, zum Teil emotional aufgeladene Engagement[152] für E.T.A. Hoffmann weist darauf hin, daß eine Beschäftigung mit dem spätromantischen Autor noch bis zu diesem Zeitpunkt eine prekäre Angelegenheit geblieben war und ihr Gegenstand – trotz nivellierender Einordnungsversuche – als umstritten galt. Obwohl nun eine weitaus intensivere, methodisch differenzierte wissenschaftliche Beschäftigung mit E.T.A. Hoffmann einsetzte, die sein Bild in der DDR nicht nur um Nuancen bereicherte, sondern auch neue Sichtweisen eröffnete, ist zu berücksichtigen, daß es – wie Wolfgang Heise das auf den Punkt brachte – mit der Neubelebung der Diskussion über ästhetische und politisch-soziale Positionen E.T.A. Hoffmanns „um mehr“ ging:

> Das Thema „E.T.A. Hoffmann“ weitet sich sofort zum Thema „Romantik“ aus, läßt die Frage nach den Realismus stellen; die Diskussion ums „Erbe“ liefert die historische Folie, Poesie und an der Poesie unser Wirklichkeitsverhältnis, unsere Wirklichkeitserfahrung und die Rolle poetischer Phantasie in ihrer Bewältigung zur Sprache zu bringen.[153]

Im Jubiläumsjahr 1976 unternahm auch Klaus Günzel den Versuch, „diesem einzigartigen Künstler Gerechtigkeit widerfahren [zu] lassen“[154], indem er Hoffmanns Grenzgängerposition zwischen Kunst und Leben sowie in literaturhistorischer Hinsicht seine ambivalente Stellung zwischen Romantik und kritischem Realismus des 19. Jahrhunderts anhand von Briefen, Tagebuchauszügen, Zeitdokumenten und Kommentaren verdeutlichte. Zudem verwies er erstmals auf die Bedeutung der Musik für die poetische Entwicklung E.T.A. Hoffmanns:

> Über die Musik ist Hoffmann zum Dichter geworden, sie ist die Conditio sine qua non für seine gesamte künstlerische Existenz geblieben. Es gehört zu den zahlreichen Mißverständnissen, denen sein dichterisches Schaffen später ausgesetzt war, daß man es verabsolutiert hat und nach rein literarischen Gesichtspunkten beurteilen und verstehen wollte, daß man völlig vergaß, hinter dem Schriftsteller den Musikanten zu entdekken.[155]

Wie Hans Mayer vertrat auch Günzel die Auffassung, daß „die deutsche Romantik durch Hoffmann weltläufig und zum europäischen Ereignis geworden“[156] sei. Sein Werk bezeichnete er als „faszinierende[s] Dokument einer Übergangszeit“, das „Anre-

151 Hans-Georg Werner: E.T.A. Hoffmann (wie Anm. 110), S. 26.

152 Vgl. die im Anschluß an Fühmanns Rede in der Akademie der Künste entstandene Diskussion über E.T.A. Hoffmann (im Einzelnen siehe Kap. 4.1).

153 Wolfgang Heise: Zur Diskussion über die ‚Romantik’. In: Arbeiten mit der Romantik heute. Hrsg. von Heide Hess und Peter Liebers. Berlin [Ost] 1978, S. 18-21, hier S. 18.

154 Klaus Günzel: Ein Leben zwischen Kunst und Wirklichkeit. Vorwort. In: E.T.A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten. Hrsg. von Klaus Günzel. Berlin 1976, S. 10.

155 Ebd., S. 11.

156 Ebd., S. 13.

gungen der deutschen Romantik rezipiert, krönt und weiterführt, ohne daß es rechtens mit dem Begriff ‚romantisch' ausreichend zu rezipieren wäre"[157]. Hoffmann sei in seinem Spätwerk „immer bewußter von [...] romantischen Positionen abgerückt", so daß man eine „unübersehbare Gewichtsverschiebung in der Entwicklung seines Schaffens"[158] erkennen könne. Günzel akzentuiert in seinem Vorwort folglich die späten Erzählwerke E.T.A. Hoffmanns, in denen – wie in der Verteidigungsschrift zum *Meister Floh* und in der Erzählung *Des Vetters Eckfenster* (beide 1822) – erst eine ästhetische Konzeption Gestalt gewonnen habe und in denen sich auch die „innere Synthese von künstlerischer Bestimmung und bürgerlichem Brotberuf"[159] manifestierte. Dieser Akzent eines bewußten Künstlertums wird auch hinsichtlich der ‚späten' *Prinzessin Brambilla* gesetzt, in der sich der Autor romantischer Ironie und Satire nicht bedient habe, um die Alltagswirklichkeit ästhetizistisch zu entgrenzen, sondern um den Humor „auf die Mißstände seiner Zeit produktiv"[160] anzuwenden und damit gesellschafts- und sozialkritische (Selbst-)Erkenntnisprozesse in Gang zu setzen. Insbesondere das Phantastische wurde nun als Ausdruck dieser künstlerischen Bewußtheit bewertet, Hoffmann habe das Unheimliche, Fratzenhafte und Abnorme nicht etwa der Literatur, sondern seiner unmittelbaren gesellschaftlichen Umwelt entnommen:

> So gesehen, präsentiert sich die Lemurenwelt des Gespenster-Hoffmann nicht als Ausgeburt eines kranken Hirns oder als Fortsetzung romantischer Schauergeschichten, sondern weit eher als Entlarvung dissonanter, den Menschen bedrohender Zustände in der sich so harmlos gebenden biedermeierlichen Restaurationsgesellschaft und mehr noch als Vision kommenden bürgerlichen Verfalls.[161]

Günter Hartung bilanzierte und kritisierte in seinem 1976 gehaltenen Vortrag mit dem Titel *Anatomie des Sandmanns*[162] ein bisher aus Vorurteilen bestehendes, literaturgeschichtlich kanonisiertes Hoffmann-Bild:

> Man vermißte an ihr [Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* – S. R.] die „innere Einheit" des Geschehens wie der Form; Grausiges stehe unverbunden neben Grotesk-Komischem, die Teile seien nicht „organisch" miteinander verbunden, und der Erzählerkommentar fiele vollends aus dem Ganzen heraus.[163]

Im gleichen Jahr hatte Hartung deutliche Kritik an der aktuellen literaturwissenschaftlichen Romantikrezeption geübt. Er forderte dazu auf, die Erbediskussion zu entideo-

157 Beide Zitate: Ebd., S. 15.

158 Beide Zitate: Ebd., S. 12.

159 Ebd., S. 16.

160 Ebd., S. 15.

161 Ebd., S. 14.

162 Günter Hartung: Anatomie des Sandmanns. In: WB 23 (1977), H. 9, S. 45-65. – Der Vortrag wurde im November 1976 an Universitäten in Bulgarien und Frankreich gehalten, seine Ausarbeitung erfolgte der Entstehungssituation gemäß ausdrücklich ohne auf die Literatur über E.T.A. Hoffmann Bezug zu nehmen (vgl. Anm. 1, S. 65).

163 Ebd., S. 45.

logisieren und, anstatt der übergreifenden, zum Teil aber undifferenzierten Anerkennung romantischer Leistungen, „die Pauschalurteile aufzugeben“[164]. In diesem Kontext der literaturkritischen Revision ist auch seine *Sandmann*-Interpretation einzuordnen.

Hartung rechnete insbesondere die Erzählung *Der Sandmann*, die Hans-Georg Werner als künstlerisch nicht wertvoll eingeschätzt hatte[165], „zu Hoffmanns wichtigen Werken“; sie erlaube „Einsichten [...], welche gerade die spezifische Kunstleistung dieses Dichters erhellen können“[166]. Er griff damit einen jener Erzähltexte heraus, die – so Fühmann in der Akademierede – als ‚anrüchig‘ galten, insofern sie dem kanonisierten Bild des Realisten Hoffmann widersprachen. Mit seiner in der marxistischen Hoffmann-Forschung der DDR innovativen These, daß „das Heterogene auch Ergebnis einer bewußten Absicht sein [könne], um die Widersprüche eines geistigen Ganzen unverstellt zur Anschauung zu bringen“[167], distanzierte sich Hartung von ideologischen Interpretationsschemata der bisherigen Hoffmann-Forschung in der DDR, die die Heterogenität im Werk Hoffmanns als Ausdruck seiner weltanschaulichen und damit zugleich ästhetische Unreife bewertete. So hatte bereits Lukács dekretiert, daß die Verworrenheit der Hoffmannschen Darstellung als ein Resultat der persönlichen und weltanschaulichen Unfähigkeit zur politischen Opposition zu bewerten sei; entsprechend den Grundlegungen einer rationalistischen Abbildtheorie galt ihm das Kunstwerk als bloßer Widerschein der objektiven gesellschaftlichen Wirklichkeit, die vom bürgerlichen Künstler nur „unmittelbar“[168], d. h. von einem bestimmten gesellschaftlichen Reflexionsniveau wahrgenommen und erkannt werden konnte. Auch in Werners detaillierter Untersuchung blieb die „Duplizität“ des Hoffmannschen Erzählens Ausdruck seiner „metaphysischen Ausdeutung der Wirklichkeit“[169]. Nach Hartung aber könne die Realitätsfrage für Hoffmanns Werk nicht mit dem Hinweis auf seine im metaphysischen Weltbild begründeten fatalistischen Gedankengänge beantwortet werden. In Anlehnung an Hans Mayer und fast zeitgleich mit Fühmann vertrat er die Ansicht, daß sich E.T.A. Hoffmanns Erzähltexte nicht eindeutig rational erklären ließen, da nicht zuletzt auch Hoffmann „eindeutige Urteile“[170] vermieden habe. Am Beispiel von Hoffmanns *Sandmann* legte Hartung dar, daß Teile der Erzählung „nahezu widerspruchsfrei als eine klinisch exakte Geschichte des Wahnsinns gelesen werden“[171] könnten, daß man aber zugleich an einen Punkt gelange, „an dem zumin-

164 Günter Hartung: Zum Bild der deutschen Romantik in der DDR. In: WB 22 (1976), H. 11, S. 175.

165 Hans-Georg Werner: E.T.A. Hoffmann (wie Anm. 110), S. 96.

166 Beide Zitate: Günter Hartung: Anatomie des Sandmanns (wie Anm. 162), S. 45.

167 Ebd.

168 Vgl. dazu Georg Lukács an Anna Seghers, Brief vom 29.07.1938. In: Georg Lukács. Werke. Probleme des Realismus I. Band 4: Essays über Realismus. Neuwied und Berlin [West] 1971, S. 355.

169 Hans-Georg Werner: E.T.A. Hoffmann (wie Anm. 110), S. 184.

170 Günter Hartung: Anatomie des Sandmanns (wie Anm. 162), S. 56.

171 Ebd.

dest die Ahnung entstehen muß, daß der psychologische Rationalismus zur Erklärung des Ganzen nicht ausreicht“[172]. Er untersuchte erzähltechnische Aspekte der ästhetischen Konzeption Hoffmanns (wie Komposition, formelhafte Sprache, Motive), die er in werkgeschichtlicher Hinsicht bereits in den *Phantasiestücken* ausgeprägt sah und die sich dann in den *Serapions-Brüdern* „unter stärkerer Hervorhebung der Technik“[173] fortgesetzt habe. In Hartungs Lesart erscheinen sowohl die satanischen Züge an der Gestalt des Coppelius als auch der „taghelle, flimmernde und klirrende Spuk“ der *Sandmann*-Erzählung als Ausdruck einer „bewußten Verfremdungstechnik“[174] E.T.A. Hoffmanns.

In dieser am Einzeltext und seiner ästhetischen Eigenheit interessierten Hoffmann-Interpretation zeigten sich nunmehr deutliche Differenzen zum ideologischen Normativ sozialgeschichtlich-biographischer Interpretationsmuster, die an einer werkgeschichtlichen Entwicklungsthese festhielten. Kontradiktorisch konstatierte Hartung, daß „seit den Bamberger Jahren, werkgeschichtlich seit dem Ende 1808/Anfang 1809 entstandenen *Ritter Gluck*, eine philosophische Weltsicht und ein ästhetisches Konzept bestanden, die im wesentlichen nicht mehr verändert wurden, zu deren Realisierung der Dichter aber verschiedene aktuelle Themen aufnahm und sich schrittweise die zeitgenössischen Prosaformen aneignete“[175]. Damit folgte er der von Wulf Segebrecht in seiner Studie *Autobiographie und Dichtung* (1967) vertretenen Auffassung, wonach es „kaum möglich [sei], in Hoffmanns Werk so etwas wie eine ‚Entwicklung‘ zu sehen, es sei denn eine weltanschauliche Entwicklung, deren Auswirkungen auf die Erzählformen in unserm Fall jedoch kaum sichtbar zu machen sein dürften“[176].

Wie Hartung beschäftigte sich schließlich auch Hans-Georg Werner seit Mitte der 1970er Jahre mit Hoffmanns ästhetischen Strategien. In seinem Frankfurter Konferenzbeitrag mit dem Titel *Der romantische Schriftsteller und sein Philister-Publikum* (1977) untersuchte er Wirkungsintentionen und -strategien der Dichtung E.T.A. Hoffmanns und konstatierte einen künstlerisch souveränen, wirkungsstrategischen Einsatz seiner poetischen Mittel. Seine rezeptionsästhetische Studie zum Hoffmannschen Erzählwerk ist im Zusammenhang mit den literaturtheoretischen Umorientierungen und der Akzentuierung subjektgeprägter Rezeptionsformen in der Literaturwissenschaft der DDR in den 1970er Jahren zu betrachten, in der sich ausgehend von der Publikation *Gesellschaft – Literatur – Lesen* (1973) eine „Pluralisierung der Forschungsansätze“[177] vollzogen hatte. Am Beispiel der Hoffmannschen Novelle *Rat Krespel* und seiner Gespenstergeschichte *Die Brautwahl* untersuchte Werner Zusammenhänge zwi-

172 Ebd., S. 57.

173 Ebd., S. 48.

174 Ebd., S. 60.

175 Ebd., S. 46.

176 Wulf Segebrecht: Autobiographie und Dichtung (wie Anm. 102), S. 10.

177 Vgl. dazu: Mandy Funke: Rezeptionstheorie – Rezeptionsästhetik. Betrachtungen eines deutsch-deutschen Diskurses. Bielefeld 2004, hier S. 175.

schen Erzähltechnik und Wirkungsstrategie. Er konstatierte, daß sich die Wirkung der Novelle (*Rat Krespel*) auf die „Erschütterung einer ‚normalen' Selbstsicherheit, der Verfremdung des Alltags, der Diskreditierung üblicher Konventionen, der Orientierung auf Kunst als einen übergeordneten Wert"[178] gerichtet habe und damit auf die geistige Aktivierung des „im Geschäftsleben befangenen Leser[s]"[179] angelegt gewesen sei. Dieser „Erschütterung" der Alltagsansichten seines bürgerlichen Philister-Publikums habe schließlich auch der Einsatz phantastischer Mittel im Erzählwerk Hoffmanns gedient, welche den Leser emotional ergreifen und verunsichern sollten.[180] Das Phantastische habe bei E.T.A. Hoffmann, wie Werner an anderer Stelle deutlicher vermerkte, „die Funktion, durch Verunsicherung des Publikums, durch die fiktive Sprengung der Alltagswelt, Raum für poetisches Empfinden und für poetische Produktivität zu schaffen"[181]. Entgegen dieser weitgehend apolitischen Wirkungsintention[182] Hoffmannscher Schauergeschichten habe z.B. die Phantastik Achims von Arnim dazu gedient, „die Aufgaben des Tages in den Gesichtskreis des Lesers"[183] zu rücken und damit zu aktiver gesellschaftlicher Tätigkeit zu motivieren. Werners wir-

178 Hans-Georg Werner: Der romantische Schriftsteller und sein Philister-Publikum. Zur Wirkungsfunktion von Erzählungen E.T.A. Hoffmanns. In: WB 24 (1978), H. 4, S. 87-114, hier S. 105.

179 Ebd., S. 111.

180 Ebd., S. 96.

181 Hans-Georg Werner: Zur Wirkungsfunktion des Phantastischen in Erzählungen Ludwig Achims von Arnim. In: WB 25 (1979), H. 1, S. 22-40, hier S. 36. – Indem Werner in seinem Hoffmann-Aufsatz die Wirkungsfunktion des Phantastischen auf den Reflex einer geistig-sinnlichen Anregung festlegte, blieben mögliche andere Wirkungsintentionen – wie beispielsweise der selbst- und gesellschaftskritische Aspekt – unreflektiert bzw. unverstanden. Das zeigt sich z.B. in Werners Rekurs auf Hoffmanns Künstlernovelle Rat Krespel, in der er nur „wenige und versteckte Ansatzpunkte [...] zu einer ethischen Bewertung der Geschehnisse" (S. 104) erkennen konnte: „Der Leser erhält kaum Anstöße, sich mit dem Rat Krespel zu identifizieren oder sich über sein Innenleben Gedanken zu machen." (S. 106) Vielmehr wird die Erzählung als eine „Art Denksportaufgabe" verstanden, deren „Textplan das Kombinationsvermögen der Leser herausfordert" (beide S. 104), also wiederum auf eine lediglich geistige Aktivierungsmöglichkeit reduziert.

182 Die Deutung des Irrationalen in Hoffmanns Werk unter ausschließlich wirkungsästhetischen Gesichtspunkten wurde auch in dem von Hans-Georg Werner erarbeiteten Abschnitt zu Hoffmann in der Geschichte der deutschen Literatur fortgeführt, wobei hier der Aspekt des Apolitisch-Kontemplativen noch betont wurde: „Damit kam Hoffmann den Neigungen breiter Leserschichten entgegen. Diese erhofften sich, ‚im taktmäßigen Paßgang des Alltagsgeschäfts' ermüdet, von der Literatur nervliche Erregung, eine Ahnung des Außergewöhnlichen, und sie fühlten sich durch das von Hoffmanns Erzählungen vermittelte Bewußtsein, unbegreifbaren Gewalten ausgeliefert zu sein, in ihrer sozialpolitischen Uneffektivität bestätigt." (Vgl. Geschichte der deutschen Literatur [wie Anm. 79], S. 823)

183 Hans-Georg Werner: Zur Wirkungsfunktion des Phantastischen in Erzählungen Ludwig Achims von Arnim (wie Anm. 181), S. 37.

kungsästhetisch orientierte Analyse einzelner Erzählungen E.T.A. Hoffmanns bezog sich zwar ausschließlich auf ein historisches Philister-Publikum und versuchte, in ausdrücklich materialistischer Diktion den „gesellschaftlichen Charakter“[184] der Prosadichtung Hoffmanns zu bestimmen, gleichwohl aber verstand er den neugewonnenen methodischen Ansatz seiner Untersuchung als Ausgangspunkt, um „die potentiellen Wirkungsmöglichkeiten von Werken des Kunsterbes angemessen zu beurteilen“[185]. Das erschien insofern erforderlich, als Werner ein „gegenwärtig zunehmende[s] Interesse an Hoffmanns Werk“ verzeichnete und sich angesichts dieses aktuellen Rezeptionsphänomens eine entstehungsgeschichtlich orientierte Interpretation als unzureichend erwiesen hatte. Die gegenwärtige, für Leser und Schriftsteller gleichermaßen verzeichnete Anziehungskraft Hoffmannscher Erzählprosa wurde auf die ungebrochene Aktualität seiner Schaffenssituation zurückgeführt, die „durch den Gang der Geschichte nicht anachronistisch geworden“[186] sei. Entsprechend den neuen gesellschaftlichen Anforderungen könnten folglich die Wirkungsintentionen sowie Motive und literarische Techniken der historischen Dichtungen aktuell funktionalisiert werden.

Als signifikant für eine stofflich und thematisch erweiterte, werkanalytisch orientierte Hoffmann-Rezeption kann schließlich der 1978 erschienene siebente Band des literaturhistorischen Kollektivprojekts *Geschichte der deutschen Literatur* (GDL) angesehen werden, der den Zeitraum deutscher Literaturgeschichte von 1789 bis 1830 umfaßt. Auf diesem wissenschaftstheoretischen „Schauplatz der Auseinandersetzung von Altem und Neuem“[187] wurde das Hoffmann-Bild, dessen Darstellung wiederum der Hallenser Literaturwissenschaftler Hans-Georg Werner verantwortete, umfassender konturiert, indem nicht mehr nur die ‚realistischen‘ Erzählungen vom *Fräulein von Scuderi* über *Meister Martin* bis hin zu *Des Vetters Eckfenster* in die Gesamtdarstellung einbezogen wurden, sondern auch die bislang vernachlässigten gespenstischen bzw. „nächtlichen“ Erzähltexte der drei Erzählsammlungen Hoffmanns sowie sein Roman *Die Elixiere des Teufels* (wenn auch mit negativem Akzent) Berücksichtigung fanden. Problematisch erscheint hier allerdings wieder die Tendenz, Hoffmanns Dichtungskonzeption von einem wirkungsästhetischen Funktionszusammenhang her zu beurteilen, so daß – wie Hans-Georg Werner in seinem Aufsatz von 1977 bemerkte – die Dichtungen weniger als „Weltanschauungstexte überanstrengt“[188] wurden, sondern wirkungsgeschichtliche Zusammenhänge eine größere Rolle spielten. So wurden all jene Erzähltexte, die (wie z.B. *Der Magnetiseur*) „relativ allgemein gefaßte philosophisch-weltanschauliche Ideen“ veranschaulichten und nicht unmittelbar einer sinn-

184 Hans-Georg Werner: Der romantische Schriftsteller und sein Philister-Publikum (wie Anm. 178), S. 87.

185 Ebd., S. 112.

186 Ebd.

187 Klaus Peter: Einleitung (wie Anm. 58), S. 28 f.

188 Hans-Georg Werner: Der romantische Schriftsteller und sein Philister-Publikum (wie Anm. 178), S. 112.

lich-geistigen Initiation des Publikums dienten, dem Bereich einer „effekthascherischen Unterhaltungsliteratur“[189] zugeordnet.

Im Rahmen der vorgelegten Überblicksdarstellung zur literaturwissenschaftlichen Hoffmann-Rezeption in der DDR, die die folgende Beschreibung der Fühmannschen Hoffmann-Essays aus wissenschaftstheoretischer und -geschichtlicher Sicht zu kontrastieren beabsichtigt, konnten lediglich Entwicklungslinien bzw. Tendenzen eines komplexen Kommunikationszusammenhangs erörtert werden.

Referenzpunkt der seit Mitte der 1960er Jahre veröffentlichten strukturanalytischen, dann in den 1970er Jahren sich profilierenden wirkungsästhetischen Arbeiten war die Kennzeichnung der literaturhistorischen Position E.T.A. Hoffmanns zwischen Romantik und Realismus. Folglich lassen sich zwar methodische wie inhaltliche Differenzierungsprozesse der marxistisch orientierten Hoffmann-Forschung in der DDR erkennen, es läßt sich jedoch nicht von einem Paradigmenwechsel sprechen, der sich grundlegend den Maßgaben der Mayerschen bzw. Lukácsschen Interpretation entzogen hätte und in dem z.B. Hoffmanns Werk unabhängig von seinen historischen und biographischen Kontexten aus textsemiotischer Perspektive in den Blick gekommen wäre. Auch der als „vulgärmarxistischer Ansatz“[190] bezeichnete Versuch Hans-Georg Werners Anfang der 1960er Jahre, angesichts der Vereinnahmung Hoffmanns („unser Dichter“[191]) für eine progressive Linie der deutschen Literaturgeschichte den romantischen Gehalt seines Erzählwerkes zu betonen, zielte grundsätzlich auf die ideologisch wertende Historisierungsfrage. Im Ganzen gesehen wurde der weltanschaulichen Disposition von Autor/Werk und Entstehungszeit gegenüber der aktualisierenden Interpretation ästhetischer Konzeptionen und Texturen ein übergeordneter Platz eingeräumt. In dieser historisch-genetischen Engführung des wissenschaftlichen Erkenntnisinteresses, das den Realismusgehalt des Hoffmannschen Erzählwerkes an dessen gesellschaftskritischem Beitrag bemaß, fehlten demnach Untersuchungen, die sich dem philosophisch-erkenntnistheoretischen und ästhetischen Potential der Dichtung E.T.A. Hoffmanns gewidmet und somit der poetischen bzw. literaturkritischen Produktion in der DDR neue Gesichtspunkte erschlossen hätten. Bis auf vereinzelte Versuche (Köpp, Hartung), ästhetische Kriterien der Hoffmannschen Poetik zu analysieren und damit die Interpretation aus der aktuellen gesellschaftlichen und literarästhetischen Situation heraus anzuregen, verfestigte sich mit Hans-Georg Werners 1977 erschienener Studie innerhalb der Hoffmann-Forschung in der DDR eine rezeptionsästhetisch ausgerichtete, historiographische Wissenschaftstendenz, in der es um eine „genauere und komple-

189 Beide Zitate: Geschichte der deutschen Literatur (wie Anm. 79), S. 581.

190 Jürgen Walter: E.T.A. Hoffmanns Märchen Klein Zaches genannt Zinnober. Versuch einer sozialgeschichtlichen Interpretation. In: E.T.A. Hoffmann. Hrsg. von Helmut Prang. Darmstadt 1976, S. 399, Anm. 1.

191 Claus Friedrich Köpp: Realismus in E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla (wie Anm. 132), S. 58.

xere Erklärung und Beschreibung der Literaturprozesse“[192] und ihres gesellschaftlichen Charakters in der Entstehungszeit Hoffmannscher Erzählungen ging. Das Hoffmannbild der DDR-Literaturwissenschaft in den 1970er Jahren war – trotz der singulären Aufwertungen ästhetischer Aspekte – einerseits gekennzeichnet von dieser historischen Blickverengung, andererseits immer noch von einer Übergewichtung der späten, „realistischen“ Erzählungen Hoffmanns, während die unheimlichen und ästhetisch zweifelhaften Erzähltexte eher vernachlässigt bzw. marginalisiert wurden. Fühmanns essayistische Annäherungen an E.T.A. Hoffmann, die sich bewußt wissenschaftlichen Ansprüchen verweigerten[193] und teilweise in direkter Opposition zur akademischen Hoffmann-Forschung in der DDR entstanden, markierten mit ihrem „sozialpsychologischen Frageinteresse“[194] auf diesem dünn repräsentierten Forschungsfeld einen deutlichen methodischen Positionsgewinn, der auch international weithin Beachtung fand. Aus seiner aktualisierenden Lektüre Hoffmanns bezog die wissenschaftliche Forschung wesentliche Impulse für eine Neuinterpretation, reflektierte und modifizierte ihre interpretatorischen Verfahrensweisen. Angesichts der Bedeutung, die E.T.A. Hoffmann in der literaturpolitischen Diskussion um literarische Traditionsverhältnisse pauschal zugemessen wurde, mag es dennoch verwundern, daß dem Spätromantiker dann im Einzelnen und erst vermittelt über die künstlerische Rezeption ein äußerst mäßiges wissenschaftliches Interesse zuteil wurde. Obwohl, wie Klaus Günzel 1977 anläßlich eines westdeutschen Romantikersymposiums konstatierte, „die von Georg Lukács vertretenen Positionen für die neueste marxistische Romantikforschung längst ihre Relevanz verloren haben und als definitiv überholt gelten müssen“[195], verblieb E.T.A. Hoffmann als „oppositionelle[r] Autor der Restaurationsepoche“[196] lange Zeit auf dem literaturgeschichtlichen Sockel, auf den man ihn in den Anfangsjahren der DDR von prominenter Hand gehoben hatte. Eine Ablösung vom widerspiegelungstheoretischen Postulat Lukács’ und allmähliche Öffnung des Verständnisses für ästhetische Textstrategien romantischer Literatur zeigte sich erst in jenen Forschungsbeiträgen, die in den späten 1960er Jahren publiziert wurden und die u.a. auch für eine produktive literarische Rezeption den Boden bereiteten.

---

192 Wolfgang Thierse / Dieter Kliche: DDR-Literaturwissenschaft in den siebziger Jahren. Bemerkungen zur Entwicklung ihrer Positionen und Methoden. In: WB 31 (1985), H. 2, S. 267-308, hier S. 288.

193 Gelegentlich seiner Betrachtung des Essays Das mythische Element in der Literatur stellte bereits Ulrich von Bülow fest, daß es Fühmann „weder in diesem noch in anderen Essays um eine wissenschaftliche Analyse literarischer Werke“ gegangen sei (vgl. Ulrich von Bülow: Von der Geschichtsphilosophie zur Anthropologie. In: Jeder hat seinen Fühmann. Herkunft – Prägung – Habitus. Zugänge zu Poetologie und Werk Franz Fühmanns. Hrsg. von Brigitte Krüger, Margid Bircken, Helmut John. Frankfurt/M.; Berlin; Bern [u.a.] 1998, S. 59-77, hier S. 76).

194 Gerhard R. Kaiser: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart 1988, S. 202.

195 Klaus Günzel: Deutsche Romantiker – Interdisziplinär betrachtet. Kritische Bemerkungen zu einem Symposium. In: MHG 25 (1979), S. 53-59, hier S. 54.

196 Gerhard R. Kaiser: E.T.A. Hoffmann (wie Anm. 194), S. 201.

1.2.2 Literarische Rezeption

In den 1970er Jahren wurde E.T.A. Hoffmann „zu einem wichtigen Bezugspunkt für die innerliterarische Romantikrezeption in der DDR“[197]. Mit Anna Seghers' *Die Reisebegegnung*, Christa Wolfs Prosa *Neue Ansichten eines Katers*, Hans Joachim Schädlichs Prosaskizzen *Satzsuchung*, *Oktoberhimmel* (beide veröffentlicht in *Versuchte Nähe,* 1976, BRD) und seinem Roman *Tallhover* (1977, BRD), Wolfgang Hegewalds *Hoffmann, Ich und Teile der näheren Umgebung* (1985, BRD), Ingo Zimmermanns Erzählung *Hoffmann in Dresden* (1985) und Franz Fühmanns 1979 veröffentlichten Essays über Hoffmann seien hier nur einige der wichtigsten Zeugnisse dieses literarischen Traditionsbezugs aufgelistet.[198] Wie Hartmut Steinecke in seiner jüngst erschienenen Hoffmann-Biographie feststellte, galt er der großen Zahl dieser DDR-Autoren, die sich produktiv mit E.T.A. Hoffmann auseinandersetzten und von ihm mehr oder weniger stark stilistisch, thematisch oder/und inhaltlich-motivisch anregen ließen, als „geheimes Leitbild gegen den vom Staat geförderten opportunistischen Schriftstellertypus und die realistischen Schreibweisen [...], dessen Opposition subversiv, ironisch, satirisch gewesen war und der auch mit der Zensur und den staatlichen Autoritäten spielerisch, wenn auch nicht immer siegreich, umging“[199]. In diesem eingeschränkten Gesichtsfeld, in dem der romantische Erzähler gleichsam zur politischen Schlüsselfigur oppositioneller DDR-Autoren avanciert, wäre die künstlerische Bezugnahme auf E.T.A. Hoffmann *ad hoc* als ein Zeichen systemkritischer Einstellungen zu bewerten – bliebe als differenziertes Rezeptionsphänomen damit aber weitgehend unverstanden, insofern es hier um innerliterarische Verständigungsprozesse ebenso geht wie um politische wie ästhetische Selbstverständigungsvorgänge und Positionierungen der einzelnen Autoren. Tatsächlich wurde der Hoffmann-Bezug von den betreffenden Autoren als eine offene Möglichkeit verstanden, um mit identifikatorischem Vorzeichen Fragen des romantischen Selbst- und Zeitverständnisses, insbesondere nach vergleichbaren ästhetischen Gestaltungsmöglichkeiten und individuellen Schreibweisen, und nicht zuletzt nach einer unabgegoltenen Rezeptionsgeschichte romantischer Literatur in die aktuelle Literatur- und Gesellschaftsdiskussion einzubeziehen. Die offiziell sanktionierte Hoffmann-Rezeption bot eine Möglichkeit, poetologische Fragen am Beispiel Hoffmanns zu erörtern und dadurch gleichsam den aufs Historische festgelegten Deutungsrahmen seines Werkes zu erweitern. In diesem kritisch-produktiven Ver-

197 Gerhard Meier: Zur Produktivität der Romantik-Rezeption in der DDR-Literatur. In: Zu einigen Positionen der Romantikforschung in der DDR und zur Rezeption der Romantik in der DDR-Literatur. Materialien einer Konferenz der Wissenschaftsbereiche Literaturwissenschaft der Sektion Germanistik / Geschichte / Musikerziehung der PH „Karl Liebknecht“ Potsdam. Hrsg. von Horst Hartmann. Potsdam 1980, S. 147-166, S. 151.

198 Vgl. im weiteren den Aufsatz von Wulf Segebrecht: Hoffmann, erzählt. Sein Ich und sein Werk im Vervielfältigungsglas neuerer Prosa. In: Hjb 1 (1992/93), S. 184-198, insbesondere S. 188-195.

199 Hartmut Steinecke: Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt/M. und Leipzig 2004, S. 589 f.

ständnis der künstlerischen Erbeaneignung ließe sich (mit Marcel Reich-Ranicki) denn auch durchaus davon sprechen, daß gerade der Autor der *Nachtstücke* nun „zum Sachwalter des Sozialistischen Realismus avancierte“[200].

Als exemplarisch für diesen über die je spezifische Hoffmann-Reminiszenz vermittelten innerliterarischen Austausch können die Erzählungen *Die Reisebegegnung* (1972)[201] von Anna Seghers und Christa Wolfs *Neue Lebensansichten eines Katers* (1970) gelten, deren Hoffmannbild im Folgenden näher zu bezeichnen ist.

Mit ihren Erzählungen *Das wirkliche Blau* (1967), *Sagen von Unirdischen* (1970) und *Die Reisebegegnung* übte Anna Seghers hinsichtlich Romantikrezeption und Legitimation des Phantastischen im literaturwissenschaftlichen Diskurs wie auch in der künstlerischen Praxis maßgeblichen Einfluß aus; die beiden letztgenannten, im Erzählband *Sonderbare Begegnungen* publizierten Texte wirkten als ein „literarischer Vorstoß zur Neubelebung einer verdrängten [romantischen] Tradition“[202]. Insbesondere Seghers’ 1972 entstandene Erzählung *Die Reisebegegnung* galt als ein vorbildwirkender Text, der nicht nur ihre eigenen seit Ende der 1960er Jahre erkennbaren phantastischen Entwicklungstendenzen „autoritativ sanktioniert[e]“[203], sondern auch als Legitimation für vergleichbare Versuche anderer DDR-Schriftsteller verstanden wurde.

In Seghers Erzählung treffen sich Franz Kafka, E.T.A. Hoffmann und Nikolai Gogol in den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts in einem Prager Café und diskutieren poetisch-ästhetische Darstellungs- und Erkenntnisprobleme am Beispiel ihrer eigenen Erzähltexte. Im fiktionalen Geschehen dieser Begegnung tritt das Gesetz der Zeit außer Kraft: Zwei tote Dichter (Hoffmann und Gogol) treffen auf den bereits todkranken Franz Kafka. In diesem gespenstischen Gesprächskreis, der in seiner diskursiven Erzählanlage an Hoffmanns Literaten- und Literaturkritikerkreis in den *Serapions-Brüdern* erinnert, entspinnt sich ein poetologischer Diskurs, der über die Darlegung ausgewählter kunstkonzeptioneller Positionen dreier wahlverwandter Dichter hinaus das poetische Konzept der Autorin Anna Seghers vermittelt und somit auf Gegenwärtiges gerichtet ist. Vor allem in der erzähltechnisch exponierten Figur E.T.A. Hoffmanns, die „aus einer bloßen Figurenrolle herausgehoben“ wird und „dicht an den Au-

200 Marcel Reich-Ranicki: Bei ihnen gibt es keine richtigen Menschen. Anna Seghers kritisiert Kafka. Ein sonderbarer Bestseller aus der DDR. In: ZEIT vom 12.10.1973. Zitiert nach: Walter Kusche: Die ‚blaue Blume’ und das ‚wirkliche Blau’. Zur Romantik-Rezeption im Spätwerk von Anna Seghers. In: WB 20 (1974), H. 7, S. 58-79, hier S. 58.

201 Anna Seghers: Die Reisebegegnung. In: Dies.: Sonderbare Begegnungen. Berlin und Weimar 1973.

202 Hans-Georg Werner: Romantische Traditionen in epischen Werken der neueren DDR-Literatur. Franz Fühmann und Christa Wolf. In: Zeitschrift für Germanistik (1980), H. 4, S. 398-416, hier S. 398.

203 Kurt Batt: Lob der Phantasie. Anna Seghers Sonderbare Begegnungen. In: SuF 25 (1973), H. 6, S. 1300.

tor-Erzähler heran[...]rückt“[204], formuliert Seghers Aspekte der eigenen poetischen Konzeption, die sie bereits in vorangegangenen theoretischen Texten, in Essays und Briefen postuliert hatte. Ihre persönliche Affinität zu Hoffmann zeigt sich – und darin hebt sich dieser künstlerische Traditionsbezug von dem, nach Herminghouse, „eher abstrakte[n] Interesse der Literaturwissenschaftler“[205] ab – in der spannungsreichen, zum Widerspruch herausfordernden Anverwandlung seiner poetischen Voraussetzungen. So läßt sie Hoffmann über seine realistische Methode formulieren, daß man stets nur „das schmale Stück Wirklichkeit, das Sie selbst vor sich sehen; niemals die Wirklichkeit als Ganzes“ darstellen könne und daß dieser Wirklichkeitsausschnitt eine humane Entwicklungsmöglichkeit zeigen müsse:

> Man muß aber nach einem Ausweg suchen, nach einer Bresche in der Mauer. Wie ein Gefangener eine sucht, um eine Botschaft durchzustecken von einem Menschen zum anderen. Ein Lichtpünktchen muß man aufglänzen sehen.[206]

Diese für das Verständnis des Hoffmannschen Realismuskonzepts dienstbar gemachte Auffassung korrespondiert in beinahe wörtlicher Übereinstimmung mit Positionen Anna Seghers, die sie z.B. in ihrer Rede *Die Aufgaben des Schriftstellers heute – Offenen Fragen* (1966) verlautbarte, in der es hieß:

> Aber die Richtung auf die Lösung zu, die Perspektive, die muß durchschimmern, wenn auch erst im Keime die Veränderungen vorhanden sind. [...] Wer den richtigen Ausgangspunkt hat, kann auch die Richtungslinie spüren. Das Wohin? Wie weiter? Das darf nie etwas Didaktisches sein, nichts Scholastisches. Davon gibt es nichts an einem Licht, auch nicht an einem Lichtpünktchen.[207]

In unmittelbarer Nähe zu Hans Mayers dialektischer Position wird auch hier Hoffmanns Wirklichkeitsbegriff aus einem poetischen Blickwinkel beleuchtet. Wirklichkeit (in Seghers und Hoffmanns Auffassung) bleibt so nicht allein das „Derb-Wirkliche“, „[d]as Sichtbare und das Greifbare“[208], sondern wird auch in Phantastischem, in Träumen, Vorahnungen, Hoffnungen und Ängsten dingfest gemacht: „Was die Leute für pure Phantasie halten, kann manchmal auch ein Stück handfeste Wirklichkeit enthalten.“[209] In der *Reisebegegnung* unternimmt Seghers – und darin steht sie in einer Reihe mit jenen um vieles jüngeren DDR-Autoren, die Anfang der 1970er Jahre Fra-

---

204 Maria-Verena Leistner: Das Hoffmann-Bild der Anna Seghers. In: Filologia Germanska 88 (1978), H. 4, S. 85-94, hier S. 86.

205 Patricia Herminghouse: Die Wiederentdeckung der Romantik (wie Anm. 18), S. 230.

206 Anna Seghers: Die Reisebegegnung (wie Anm. 201), S. 146.

207 Anna Seghers: Die Aufgaben des Schriftstellers heute – Offene Fragen. Rede auf der I. Jahreskonferenz des Deutschen Schriftstellerverbandes, Berlin (03.-04.11.1966). Zuerst veröffentlicht in: NdL 13 (1966), H. 12. – Hier zitiert nach: Anna Seghers: Glauben an Irdisches. Essays aus vier Jahrzehnten. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Christa Wolf. Leipzig 1969, S. 280-296, hier S. 7 f.

208 Anna Seghers: Die Reisebegegnung (wie Anm. 201), S. 123.

209 Ebd., S. 122.

gen des Poetischen in ihren literarischen Texten verhandelten[210] – „die Verteidigung des Poetischen in der besonderen Form des Phantastischen“[211]. Wesentlich für das Hoffmannbild, das Anna Seghers in dieser programmatischen Erzählung entwirft, ist die Tatsache, daß der Spätromantiker nicht *ad hoc* als Antipode seines klassischen Zeitgenossen Goethe erscheint, so daß – im ganzen gesehen – Lukács' Antinomie von Klassik und Romantik, damit gleichsam der ideologische Vorbehalt gegenüber romantischer Literatur, an Bedeutung verliert. Über Goethe läßt sie Hoffmann urteilen: „Ich nenne ihn groß, obwohl er mich zuletzt verächtlich beschimpft hat“, und verweist auf die phantastischen Anteile „zum Beispiel im *Faust* in seiner Walpurgisnacht“[212]. Gleichwohl wird auch in Seghers' Hoffmannbild die schon von Lukács geprägte Vorstellung der marxistischen Ästhetik transponiert, wonach E.T.A. Hoffmann sich vom Romantiker zum Vorreiter eines kritischen Realismus entwickelt habe. Das zeigt sich vor allem in ihrer Gewichtung der späten Erzähltexte *Des Vetters Eckfenster* und *Meister Floh*, in denen sich Hoffmanns modifizierte weltanschauliche Position als richtungsweisendes „Lichtpünktchen“ gezeigt habe. Folglich nimmt Anna Seghers erst hier den Spätromantiker als mutigen politischen Menschen wahr, der „bis zum letzten Moment gegen [s]einen Feind, den Innenminister“[213] gekämpft habe. Indem die authentischen Dichterfiguren von Seghers in einem imaginären Spiel „benutzt und verwandelt werden, wie es den eigenen ästhetischen Ansichten der Autorin entgegenkommt, und den aktuellen Literaturdebatten von Nutzen sein kann“[214], und insbesondere E.T.A. Hoffmann solchermaßen als ein „Anwalt der Autorin“[215] auftritt, erfahren diese Traditionsbezüge eine maßgebliche Neubelebung: Am Beispiel des zum Standbild der Kritik an der Restaurationsepoche stilisierten Realisten E.T.A. Hoffmann werden kunstkonzeptionell-poetologische Fragen der aktuellen Literaturprozesse diskutiert (wie z.B. nach dem Verhältnis von Traum und Wirklichkeit, von Sprache und Inhalt eines literarischen Textes, nach seiner Zeitstruktur, nach der Rolle des Lesers), so daß sich in dieser produktiven, dialogischen Bezugnahme auch das Bild des spätromantischen Autors erneuert und schärft. Das gilt zum Beispiel für das Verständnis gespenstischer Gestaltungsmittel in Hoffmanns Erzählwerk: Überraschend neu, so Kurt Batt[216] in seiner Rezension der *Sonderbaren Begegnungen*, war die über Hoffmann vermittelte Auffassung der Seghers zur kathartischen und ästhetischen Wirkung

210 So z.B. bei: Jurek Becker: Irreführung der Behörden (1973); Günther de Bruyn: Preisverleihung (1972); Erwin Strittmatter: Die blaue Nachtigall oder Der Anfang von etwas (1972) und Wundertäter II (1973).

211 Kurt Batt: Lob der Phantasie (wie Anm. 203), S. 1294.

212 Beide Zitate: Anna Seghers: Die Reisebegegnung (wie Anm. 201), S. 133.

213 Ebd., S. 146.

214 Kurt Batt: Lob der Phantasie (wie Anm. 203), S. 1299.

215 Ebd., S. 1298.

216 Ebd.

des Bösen. Auf die Frage Gogols, „was den Dichter so furchtbar verlockt, das Böse, ja das Teuflische besonders gut darzustellen“[217], läßt die Autorin Hoffmann antworten:

> Ich glaube, weil er damit die Menschen tröstet, da er tief in sie eindringt. [...] [D]er Leser hat selbst schon oft das Böse empfunden. Wenn er in einem Buch davon liest, weiß er, daß er nicht der einzige ist. Es tut ihm wohl, wie eine Art Beichte. Und warum es schön ist? [...] Das Böse soll verlocken, das Gute durch sich selbst wirken, und das gelingt uns armen Menschen selten. Wir haben selten in unserem Inneren ein verlockendes Bild des Reinen.[218]

Hier wird das tradierte Bild vom nicht ernst zu nehmenden Unterhaltungsschriftsteller Hoffmann, vom ‚Gespenster-Hoffmann‘, dessen schauerliches Erzählrepertoire auf eine ‚effekthascherische‘ Wirkung angelegt gewesen sei oder aber seine Wirklichkeitsfluchten indiziert habe, unter Verweis auf ästhetische Textstrategien entscheidend revidiert. Indem Seghers mit Bezug auf Hoffmanns Wirklichkeitsauffassung für einen „weiten Wirklichkeitsbegriff“[219] plädiert, stellt sich, so schlußfolgerte Maria-Verena Leistner, „zugleich die Frage nach der Spezifik und den Möglichkeiten künstlerischer Widerspiegelung“. Damit wird jedoch – und dies ist als eine eminente ideologische Abweichung zu bewerten – „einer Auffassung Raum gegeben, nach der das Kunstwerk nicht schlechthin die objektive Realität direkt reflektiert, sondern nicht weniger auch Figurationen des Bewußtseins in sich aufnimmt“[220]. Wie zu zeigen ist, galt auch Franz Fühmanns Interesse an Hoffmann diesem wirkungsästhetischen Aspekt des Schauerlichen, den Seghers hier richtungsweisend für eine neue, entideologisierte Lesart des Hoffmannschen Werkes bezeichnete.

Auch Christa Wolfs schwarze Utopie *Neue Lebensansichten eines Katers*, erschienen 1974 im Prosaband *Unter den Linden*[221] – gemeinsam mit der Titelerzählung und dem phantastischen Erzählstück *Selbstversuch* –, ist vor allem eine Verteidigung des Poetischen gegen das Wissenschaftsdiktat der modernen Gesellschaft. Der Bezug zum Prätext *Lebensansichten des Katers Murr* von E.T.A. Hoffmann wird nicht nur im Titel deutlich markiert, sondern läßt sich auch auf inhaltlicher und struktureller Textebene leicht nachvollziehen. Gleich dreimal spielt die Hauptfigur, der Kater Max, auf seinen großen Ahnherren Murr an und zitiert ihn sogar wörtlich.[222] In beiden Erzähltexten fungiert die schreibende und zeitungslesende Katerfigur als „Beispiel für die Entwertung des Bildungsbesitzes durch ‚philiströse Abnützung‘“[223], wird am dichterischen Modell

217 Anna Seghers: Die Reisebegegnung (wie Anm. 201), S. 137.

218 Ebd.

219 Maria-Verena Leistner: Das Hoffmann-Bild der Anna Seghers (wie Anm. 204), S. 93.

220 Beide Zitate: Ebd.

221 Christa Wolf: Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten. Berlin und Weimar 1974.

222 Hanne Castein: Christa Wolfs Neue Lebensansichten eines Katers. Ein Beitrag zur Hoffmann-Rezeption in der DDR. In: MHG 29 (1983), S. 45-53, hier S. 47.

223 Ebd.

des Bildungsphilisters ein systematisiertes Bildungs- und Karrierestreben in Frage gestellt. Deutliche Textparallelen lassen sich zudem im fragmentarischen Charakter der Texte, in der fiktionalen Herausgebertätigkeit der Autoren sowie auf struktureller Ebene in den zitathaften Erzähleingängen erkennen: im Falle Hoffmanns auf Goethes *Egmont*, bei Wolf auf Bulgakows *Der Meister und Margarita* anspielend.[224] Die Eigentümlichkeit der Wolfschen Anleihe in Hoffmanns Erzähltext zeigt sich allerdings nicht in der Fülle inhaltlicher wie formaler Übereinstimmungen, sondern wird vielmehr in der Differenz zur Vorlage kenntlich. Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht, daß Christa Wolfs Erzählung sich ausschließlich des satirischen Katerteils des *Kater Murr* bedient, während die Kreisler-Biographie überhaupt keine Rolle spielt. Mit dieser „ästhetische[n] Begradigung“[225] der heterogenen Erzählhandlung wird die besondere „innerliterarische Referentialität“[226] und damit der Perspektivenreichtum, der noch den *Kater Murr* als polyphones Erzählstück auszeichnete, weitgehend eingeschränkt; die *Neuen Lebensansichten eines Katers* werden lesbar als eine „Anti-Erzählung“[227] zu Hoffmanns *Kater Murr*, insofern „die Wolfsche Erzählung [...] als positives Gegenbild zu satirisch entlarvten Tendenzen der Gegenwart gerade das Ideal [beschwört], das Hoffmanns *Kater Murr* karikierend in Frage gestellt hatte“[228]. Die Satire richtet sich nicht, wie noch im *Kater Murr*, gegen das unauflösbare Mißverhältnis von Künstler und Gesellschaft[229], sondern zielt auf ein mehr und mehr erschreckend real werdendes Gesellschaftsmodell, in dem die „alles erkennende, alles erklärende, alles regelnde Ratio“[230] über das Seelische als eines zu vernachlässigenden Faktors der gesellschaftlichen Entwicklung triumphiert. In dieser „unwahrscheinlichen“, noch allein in der Vorstellung existierenden Welt entwickelt ein Wissenschaftlerteam SYMAGE (das „System der maximalen körperlichen und seelischen Gesundheit“[231]), um das menschliche Wesen im Sinne von TOMEGL („Totales Menschenglück“[232]) zum reinen Reflexwesen umzuprogrammieren. Mittels eines Computers versuchen die Wissenschaftler, denen der im Hause des Professors lebende Kater Max unerkannt assistiert, ein „absolut vollständige[s] Ver-

224 Ebd., S. 48 f.

225 Ricarda Schmidt: Ein doppelter Kater? Christa Wolfs Neue Lebensansichten eines Katers und E.T.A. Hoffmanns Kater Murr. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch (1996), Bd. 4, S. 41-53, hier S. 51.

226 Hartmut Steinecke: Die Kunst der Fantasie (wie Anm. 199), S. 507.

227 Ricarda Schmidt: Ein doppelter Kater? (wie Anm. 225), S. 52.

228 Ebd.

229 Daß die Künstlerproblematik keine so zentrale Rolle in Christa Wolfs Erzählung spielt wie noch in Hoffmanns Romanfragment, wird nicht nur durch das Auslassen der Kreisler-Handlung indiziert, sondern zeigt sich auch darin, daß Max vom Dichter zum Wissenschaftler mutiert.

230 Christa Wolf: Neue Lebensansichten eines Katers. In: Dies.: Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten. Darmstadt 1974, S. 77-121, hier S. 85.

231 Ebd., S. 99.

232 Ebd., S. 86.

zeichnis sämtlicher menschlicher Unglücksfälle in sämtlichen denkbaren Kombinationen“ zu erstellen, um die unbestimmbare Variable Mensch durch Amputation solcher Eigenschaften wie Phantasie, Schönheitsempfinden, Wagemut oder auch Vernunft zu einem Normalmenschen „NM“[233] zu formen. In Christa Wolfs Wissenschaftssatire, die an dem seit Mitte der 1960er Jahre – vor allem über die Zeitschrift „Forum“ vermittelten – Diskurs um die Möglichkeiten und Grenzen einer wissenschaftlich-technischen Revolution partizipiert, werden nicht *per se* Möglichkeit und Notwendigkeit wissenschaftlicher Erkenntnis abgelehnt bzw. einem künstlerisch-intuitiven Erkenntnispotential untergeordnet, vielmehr wird hier eine kleinbürgerliche, system- und fortschrittsgläubige Wissenschaftsgesellschaft ironisierend bloßgestellt. Wolfs negative Utopie weist warnend auf Entwicklungstendenzen ihrer unmittelbaren Gegenwart, vor allem darauf, „daß Technik und Ökonomie zum Selbstzweck entarten und dann ihren eigenen destruktiven Gesetzen folgen“[234].

Christa Wolf bediente sich der Hoffmannschen Katergeschichte, um in tradierter satirisch-grotesker Form die aktuell erfahrene Problematik einer durchrationalisierten, verwissenschaftlichten und in der Folge entsubjektivierten Gesellschaft kritisch zu durchleuchten. Die Form der Groteske könne, so äußerte sie in einem Gespräch mit Hans Kaufmann 1973, „einen Verfremdungseffekt in bezug auf Vorgänge, Zustände und Denkweisen erzeugen, an die wir uns schon zu sehr gewöhnt haben, als daß sie uns noch auffallen und stören würden“[235]. Nach Sonja Hilzinger experimentierte die Autorin mit der Hoffmannschen Vorlage, um „in satirischer und ironischer Form neue Möglichkeiten eingreifender Schreibweise zu erproben“[236], so daß diese anti-utopische Prosa ein hohes Maß an „Verbindlichkeit“ und „Schärfe“[237] aufweist. Mit der Anverwandlung satirischer und grotesker Erzählmittel – der Autorin galten sie als „[k]leine Proben auf anderen Instrumenten“[238], die sie später vernachlässigte – adaptiert Wolf vor allem stilistisch-formale Elemente Hoffmanns; ihre künstlerische Aktualisierung des spätromantischen Autors erfolgt daher ausschließlich auf einer ästhetischen, erzählkünstlerischen Ebene, was die ideologierelevante Frage nach der literaturhistorischen Position Hoffmanns redundant erscheinen läßt. Mit Wolfs Adaption des *Kater Murr* rückt E.T.A. Hoffmann sowohl als Erzählkünstler wie als gesellschaftskritischer Autor in der Vordergrund des künstlerisch-produktiven Rezeptionsinteresses. Und nicht zuletzt erfährt auch der historische Erzähltext in der stofflich-thematischen Ausweitung und gesellschafts- wie zivilisationskritischen Exposition der *Neuen Lebensansichten eines Katers* eine beachtliche Modernisierung.

233 Ebd., S. 114.

234 Christa Wolf. In: NdL 19 (1971), H. 1. S. 70.

235 Subjektive Authentizität. Christa Wolf im Gespräch mit Hans Kaufmann. In: Christa Wolf: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985. Band II. Hrsg. von Angela Drescher. Berlin und Weimar ²1989, S. 317-349, hier S. 345 f.

236 Sonja Hilzinger: Christa Wolf. Stuttgart 1986, S. 69.

237 Subjektive Authentizität (wie Anm. 235), S. 345.

238 Ebd., S. 346.

2 Wege zum Essay – Gattungspoetische und werkgeschichtliche Konstellationen

Im folgenden Abschnitt der Untersuchung wird der Versuch unternommen, das gattungsgeschichtliche Vorfeld der Fühmannschen Hoffmann-Essays zu skizzieren. Dabei wird zunächst ein kursorischer Ausblick auf die seit Mitte der 1960er Jahre einsetzende Entwicklung der DDR-Essayistik gegeben, so daß jener gesellschaftspolitische ästhetikgeschichtliche Diskursraum DDR-Literatur Konturen gewinnt, in dem sich Fühmanns essayistische Hoffmann-Rezeption gattungspoetisch wie werkgeschichtlich ausrichtet und formiert. Vor diesem Hintergrund der Entwicklung der Gattung Essay im literarischen Feld der DDR wird in einem zweiten Schritt den Entwicklungslinien des Fühmannschen Werkes zur essayistischen Darstellungsform bis Mitte der 1970er Jahre gefolgt, wobei es hier darum geht, an ausgewählten Textbeispielen Aufschlüsse über thematisch-inhaltliche und formale Kennzeichen seines Gattungsgebrauchs zu gewinnen. Berücksichtigt wird dabei die Tatsache, daß „jeder Essay seine charakteristische Eigenart dem behandelten Gegenstand entsprechend besitzt“[1], daß „Themen und Gegenstände ebenso verschieden [sind,] wie die Arten ihrer Behandlung“[2], so daß die folgende Beschreibung der unterschiedlichen, singulären Fühmannschen Essayhandschriften keinesfalls die noch ausstehende Untersuchung seiner Essayistik ersetzen kann, sondern über den Hoffmann-Bezug hinaus lediglich zu neuen werkpoetischen Einsichtnahmen anregen will.

2.1 Der Essay in der DDR-Literatur – Gattungsentwicklungen in den 1960er und 70er Jahren

Der literarische Essay trat „[s]eit etwa Mitte der 60er Jahre [...] stärker als wichtige Gattung sozialistischer Literatur“[3] hervor. Offensichtliches Zeichen seines verstärkten Auftretens war die 1965 im Mitteldeutschen Verlag Halle begründete ‚Essay-Reihe‘, die sich im Laufe der Jahre mit etwa 50 Titeln von Literaturkritikern, -wissenschaftlern und künstlerischen Autoren etablierte, der literarischen und literaturkritischen Essayistik der DDR *einen* festen Publikationsort einräumte[4] und sich damit förderlich

1 Jürgen Krätzer: Versuch: Essay als Medium der Selbstfindung. Ein Beitrag zur Untersuchung der Poetologie Franz Fühmanns. In: WB 35 (1989), H. 10, S. 1619-1639, hier S. 1629.

2 Hans Richter: Bruchstücke einer offenen Konzeption. Zu Franz Fühmanns Essayistik. In: DDR-Literatur ‘83 im Gespräch. Hrsg. von Siegfried Rönisch. Berlin [Ost] 1984, S. 34.

3 Dieter Schlenstedt: Wirkungsästhetische Analysen. Poetologie und Prosa in der neueren DDR-Literatur. Berlin [Ost] 1979, S. 280.

4 Vgl. Martin Reso: Versuche zur Literatur. Zur Entwicklung und zum Profil der Essayistik im Mitteldeutschen Verlag Halle – Leipzig. In: Zeitschrift für Germanistik 2 (1981), H. 4, S. 501-505.

auf die Gattungsentwicklung auswirkte. In den 70er und 80er Jahren behauptete der Essay seine feste Position im Gattungsgefüge der DDR-Literatur, so daß von seiner anhaltenden Aktualität, nicht aber von einer historischen Überlebtheit dieser subjektiv-reflektierenden Gattung die Rede sein konnte.[5] Dieter Schlenstedt kennzeichnete gerade die späten 70er Jahre als eine „Zeit der Essay-Sammlungen und Essay-Anthologien“[6]. In den 80er Jahren florierte z.B. eine Dichter-Essayistik, die den literarischen Traditionsdiskurs um die Autoren der Goethezeit fortführte[7], welcher in den 70er Jahren mit essayistischen Texten über Kleist, Hölderlin, E.T.A. Hoffmann oder Karoline von Günderrode eingesetzt hatte.[8] Gleichzeitig entstand aus dem Bedürfnis einer theoretischen Reflexion poetischer Entwicklung in der DDR das Zeitschriftenprojekt *ariadnefabrik*, das von 1986 bis 1989 mit einer Auflage von 100 Heften „das geistvollste Archiv der literarischen Essayistik zu Zeiten der DDR“[9] darstellte. Zunehmend auch

---

5 Vgl. zum Essay als vermeintlich „historische[m] Problem“ innerhalb des sozialistischen Entwicklungsprozesses: Hermann Kähler: Zum Essay. Probleme literarischer Subjektivität in Essayistik und Publizistik der frühen zwanziger Jahre. In: WB 26 (1980), H. 12, S. 92-113, hier S. 105.

6 Dieter Schlenstedt: Wirkungsästhetische Analysen (wie Anm. 3), S. 280. – Zu erinnern ist an die Essaysammlungen von Volker Braun (*Notate*, 1976), Franz Fühmann (*Erfahrungen und Widersprüche*, 1975; *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann*, 1979), Rainer Kirsch (*Das Wort und seine Strahlung*, 1976; *Amt des Dichters*, 1979), Günter Kunert (*Warum schreiben*, 1976), Karl Mickel (*Gelehrtenrepublik*, 1976), Peter Hacks (*Die Maßgaben der Kunst*, 1978), Christa Wolf (*Fortgesetzter Versuch*, 1979), Eberhard Hilscher (*Poetische Weltbilder*, 1979) und an die Anthologien *„… an seinem Platz geprüft.“ Gelebtes und Erlebtes bei DDR-Autoren.* Hrsg. von Anneliese Löffler. Halle-Leipzig 1979, *Über Poesie und weiteres oder Das Komma im Frack und anderes*. Hrsg. von Hans-Georg Werner. Halle-Leipzig 1981 und *„Entrückt und neu gewonnen.“ Essays zur Kunstentwicklung.* Hrsg. von Werner Neubert. Halle-Leipzig 1981. – Auch im Rundfunk der DDR, insbesondere im Kultur- und Bildungsprogramm Radio DDR II, etablierte sich die Essaylesung als radiophoner Beitrag. Zu nennen sind hier vor allem die Sendereihen „Der Essay“ und „Montag, Viertel vor Zehn“ (vgl. dazu im Einzelnen das Kapitel 4.2 dieser Untersuchung).

7 Bernd Leistner berichtet in diesem Zusammenhang von einem „Aufschwung, den in der DDR jener Zeit die literarische Essayistik nahm“. (Vgl. Ders.: Goethe, Hoffmann, Kleist et cetera. Zu einem Kapitel DDR-Literatur der siebziger, achtziger Jahre. In: Weimarer Klassik in der Ära Honecker. Hrsg. von Lothar Ehrlich und Gunther Mai. Köln; Weimar; Wien 2001, S. 127-135, hier S. 133)

8 Vgl. dazu: Sonja Hilzinger: Avantgarde ohne Hinterland. Zur Wiederentdeckung des Romantischen in Prosa und Essayistik der DDR. In: TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband: Literatur in der DDR. Rückblicke. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Frauke Meyer-Gosau. München 1991, S. 93-100.

9 *Abriß der Ariadnefabrik*. Hrsg. von Rainer Schedlinski und Andreas Koziol. Berlin 1990, Editorial. – An dieser Stelle sei auch auf die Vielzahl jener ungedruckten, literaturpolitisch verhinderten literarischen Texte hingewiesen, die im eng gesteckten Rahmen dieser Untersuchung nicht wahrgenommen werden konnten. Zu verweisen ist hier

öffneten sich DDR-Verlage für westliche bzw. weltliterarische Zeugnisse der Essayistik: So erschienen u.a. bei ‚Kiepenheuer' essayistische Texte von William Butler Yeats[10], in der Reihe ‚Spektrum' bei ‚Volk und Welt' u.a. von Sigmund Freud[11], Rolf Hochhuth[12], Aleijo Carpentier[13] oder José Ortega y Gasset[14].

Die ‚frühe', seit Mitte der sechziger Jahre entstehende Essayistik ist Teil einer Entwicklung der DDR-Literatur, die mit unterschiedlichen subjektiv-ästhetischen Konzeptionen auf eine seit Anfang des Jahrzehnts qualitativ veränderte gesellschaftspolitische Situation reagierte. Der Übergang der fünfziger zu den sechziger Jahren wurde in der DDR-Historiographie als Beginn eines „neue[n] Zeitalter[s]"[15] der sozialistischen Entwicklung apostrophiert, das in gesetzmäßiger Abfolge die vorhergehende Phase der „Schaffung der Grundlagen des Sozialismus"[16] abschließen sollte. Mit dem Eintritt in diese neue Etappe der gesellschaftlichen Entwicklung, die auf der 17. Tagung des ZK der SED im Oktober des Jahres 1962 mit dem „Sieg der sozialistischen Produktionsverhältnisse"[17] konstatiert wurde, den „umfassende[n] Aufbau des Sozialismus"[18] in der DDR avisierte und sich im August 1961 außen- wie innenpolitisch durch den Bau der Mauer zu stabilisieren suchte, wurde das Erreichen einer letzten, qualitativ hochentwickelten Stufe gesellschaftlicher Entwicklung proklamiert, die „die Periode des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus abschließen"[19] sollte. Indem nun die gesellschaftspolitischen Aktivitäten auf den umfassenden Ausbau der sozialistische Grundlagen, auf das Einrichten im neuen Alltag und damit auf die Lösung

---

auf das von Ines Geipel und Joachim Walther initiierte und erarbeitete Projekt eines „Archivs unterdrückter Literatur in der DDR" (unterstützt durch die „Stiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur"), in dem ein Großteil der in der DDR unveröffentlichten, zensierten Literatur zusammengetragen wurde.

10 William Butler Yeats: Funde. Ausgewählte Essays. Leipzig / Weimar 1980.

11 Sigmund Freud: Trauer und Melancholie. Essays. Hrsg. von Franz Fühmann und Dietrich Simon. Berlin [Ost] 1982.

12 Rolf Hochhuth: Spitzen des Eisbergs. Betrachtungen, Dialoge, Essays, Skizzen. Hrsg. von Dietrich Simon. Berlin [Ost] 1982.

13 Aleijo Carpentier: Essays. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Hans-Otto Dill. Berlin [Ost] 1985.

14 José Ortega y Gasset: Ästhetik in der Straßenbahn. Essays. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Karlheinz Barck und Steffen Dietzsch. Berlin [Ost] 1987.

15 Programm der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, angenommen auf dem VI. Parteitag der SED, 15.-21. Januar 1963 [Ausschnitt]. In: Dokumente zur Geschichte der SED. Band 2: 1945 bis 1971. Berlin [Ost] ²1986 (Schriftenreihe Geschichte), S. 291.

16 Ebd., S. 299.

17 Zitiert nach Geschichte der Deutschen Demokratischen Republik. Hrsg. von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Rolf Badstübner. Berlin [Ost] 41989, S. 240.

18 Programm der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, angenommen auf dem VI. Parteitag der SED, 15.-21. Januar 1963 [Ausschnitt] (wie Anm. 15), S. 301.

19 Ebd.

der sozialismuseigenen Schwierigkeiten im Lande ausgerichtet waren, wuchs Anfang der 60er Jahre bei vielen DDR-Autoren auch die Zuversicht, daß mit der politischen Konsolidierung der DDR eine innergesellschaftliche Demokratisierung erfolgen könnte; es verstärkte sich damit die Hoffnung auf offenere, die Widersprüche und Konflikte konkret benennende literarische Kommunikations- und Gestaltungsmöglichkeiten im eigenen Land. Begleitet wurde die folgende, bis 1965 währende Phase der gesellschaftspolitischen Liberalisierung, in der das allgemeine, aber nur mittelbar zu artikulierende Diskussionsbedürfnis tagespolitischer Fragen u.a. in einer Belebung des gesamten literarisch-künstlerischen Bereiches sichtbar wurde, jedoch von administrativen kulturpolitischen Restriktionen[20], was z.B. Wolfgang Emmerich von einem „kalkuliert autoritären Umgang mit den Schriftstellern im eingemauerten Land“[21] sprechen ließ. Durch die verstärkte ökonomische Ausrichtung der gesellschaftlichen Entwicklung[22] wurde die Literatur zudem in die Rolle eines bloßen „Wirkungsfaktor[s] des weiteren gesellschaftlichen Fortschritts in der DDR“[23] gedrängt. Endgültig enttäuscht wurden die Anfang der 1960er Jahre genährten Hoffnungen auf eine Dialogmöglichkeit zwischen Kunst und Politik, auf eine mögliche „Plattform der Kommunikation zwischen Kulturpolitikern und Intellektuellen“[24], aber durch jene offensiven kulturpolitischen Angriffe des 11. Plenums des ZK der SED 1965 auf alle Bereiche der künstlerischen Produktion, insbesondere aber auf Film und Literatur.

Bezeichnend für den politischen Anspruch der Gattung Essay in der DDR war die Tatsache, daß der gesellschaftspolitischen Desillusionierung ein Mitte der 60er Jahre einsetzender Aufschwung der Essayistik einherging, der wiederum im Zusammenhang mit den Aufbrüchen auch in anderen Gattungen zu sehen ist. Dieses Aufleben der Essayistik in einer Krisenzeit signalisiert in spezifisch ästhetischer Form das nun „dringlich gewordene Bedürfnis nach öffentlicher, dabei nicht normativ gerichteter Erörterung – und zwar von evidenten zeitgeschichtlichen und landesgeschichtli-

20 Zu nennen sind u.a. die Verbote der Stücke *Die Umsiedlerin* von Heiner Müller in der Inszenierung B. K. Tragelehns von 1961 sowie *Die Sorgen und die Macht* von Peter Hacks; die Entlassung Peter Huchels als Chefredakteur der Akademie-Zeitschrift „Sinn und Form“ 1962/1963 oder die Folgen der Lesung junger Lyriker in der Akademie der Künste am 11. Dezember 1962 für den Initiator Stephan Hermlin.

21 Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig 1996, S. 179.

22 Im Jahre 1963 hatte der VI. Parteitag der SED die Einführung des „Neuen Ökonomischen Systems der Planung und Leitung“ (NÖSPL) beschlossen.

23 *Zu einigen Entwicklungsproblemen der sozialistischen Epik von 1963-1968/69*. [Erarbeitet von einem Kollektiv von Literaturwissenschaftlern unter Leitung von Werner Neubert] In: NdL 17 (1969), H. 9, S. 149.

24 Anja-Franziska Scharsich: Zwischen Engagement und Resignation. Darstellungsformen und Funktionen der „Intelligenz“ im DDR-Roman. Hamburg 2003, S. 147.

chen Kardinalfragen und -problemen“[25]. Es läßt sich dabei für den Essay, so konstatierte Bernd Leistner, eine Ausweichbewegung in ästhetische Problembereiche beobachten, wonach sich „eine Essaykultur heraus[bildete], die sich weit weniger im Anschluß an die Tradition politischer, weit mehr dagegen im Anschluß an die Tradition künstlerisch-literarischer Essayistik entwickelte“[26]. Die Essays waren Teil jener hervordrängenden subjektiv-ästhetischen Konzeptionen, die auf spezifische Weise, insbesondere durch den aktualisierenden Rückbezug auf die klassisch-romantische Tradition (vor allem auf die nicht-klassischen Dichter Heinrich von Kleist, Friedrich Hölderlin, E.T.A. Hoffmann, Jakob Michael Reinhold Lenz, Novalis und Karoline von Günterrode), auf diesen gesellschaftspolitischen Kommunikationsverlust reagierten und damit eine funktionale Verschiebung des poetischen Engagements der Literatur anzeigten. Die Belebung des essayistischen Genres seit Mitte der 1960er Jahre stand demnach in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Zurückdrängen der Literatur von der tagespolitischen Bühne; die Abwehr ihrer politischen Außenseiterposition veranlaßte sie dabei zu polemischen Reaktionen, bewirkte aber gleichzeitig eine gesteigerte Produktivität, indem sie darauf beharrte, „etwas zu sagen zu haben“:

> Die Prosa sieht sich bedrängt, und sie täuscht sich nicht: sie ist es in zunehmendem Maße, und zwar um so stärker, je entschiedener sie sowohl die esoterische Außenseiterposition als auch die banale Zeitvertreiberrolle ablehnt und darauf besteht, etwas zu sagen zu haben.[27]

2.1.1 Strukturwandel in der DDR-Literatur

Im Zuge dieser diskontinuierlichen zeitgeschichtlichen Entwicklung in der DDR waren seit Anfang der 1960er Jahre in allen literarischen Gattungen Aufbrüche bzw. Modifikationen zu erkennen. Vor dem Hintergrund einer politischen und ökonomischen Stabilisierung und den gleichzeitig steigenden Forderungen nach einer gesellschaftlichen Differenzierung entstand eine Reihe gesellschaftspolitischer Diskurse (z.B. über das Verhältnis von Mensch und Natur im Zeichen von Technik- und Rationalitätskonjunktur, über die Möglichkeiten der Entwicklung und des Ausdrucks künstlerischer Subjektivität und damit zusammenhängend ein verstärktes „Nachdenken über Fragen des Schreibens“[28]), in denen sich bereits essayistische Kommunikationsformen (wie Gespräch, Brief, Diskussion) praktizieren ließen. Gerade in diesem produktiven, weit-

25 Bernd Leistner: Neuere DDR-Literatur und die klassisch-romantische Tradition. In: Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde. Ein Bremer Symposium. Hrsg. von Thomas Metscher und Christian Marzahn. Köln; Weimar; Wien 1991, S. 421.

26 Ebd.

27 Christa Wolf: Lesen und Schreiben. In: Dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche. 1959-1985. Band II. Ausgewählt und herausgegeben von Angela Drescher. Berlin und Weimar 1986, S. 12.

28 Zu einigen Entwicklungsproblemen der sozialistischen Epik von 1963-1968/69 (wie Anm. 23), S. 520.

gehend öffentlich ausgetragenen Dissens zwischen der durch den gesellschaftlichen Neuanfang bedingten Konsolidierung gesellschaftspolitischer Handlungsspielräume und einer dem „wissenschaftlich-technische[n] Modernisierungselan“[29] einhergehenden allgemeinen gesellschaftlichen Aufbruchsfaszination ließen sich deutliche künstlerische Positionsgewinne vermerken, die durch die zeitweilige Liberalisierung im kulturpolitischen Bereich verstärkt worden waren.[30] Trotz der wiederholten kulturpolitischen Eingriffe galten die ersten Jahre dieses Jahrzehnts gemeinhin als „glückliche Epoche“, insbesondere für jene, so Sebastian Kleinschmidt, „deren Naivität und Optimismus hier eine Welt erbauen durften, die [...] das Merkmal der Poesiefähigkeit besaß“[31]. Elke Erbs hinsichtlich der 1966 herausgegebenen Lyrik-Anthologie *In diesem besseren Land* getroffene Feststellung, daß „[w]eniger angespannte, weniger angestrengte Zeiten [...] Heiterkeit im Zurückblicken [erlauben]“[32], bezieht sich noch auf diese Phase der heiter-optimistischen Mitarbeit der Künstler am gesellschaftlichen Projekt DDR, die durch die kulturpolitische Zäsur des ‚Kahlschlagplenums‘ restriktiv niedergehalten wurde. Seit Mitte der 1960er Jahre durchlief die Literatur in der DDR einen Prozeß der „ästhetischen Emanzipation“[33] von dogmatischen Literaturkonzeptionen und -programmen und somit in gewisser Weise einer politischen Entfunktionalisierung, in dem das politische Engagement, der auch durch die Desillusionierung gewonnene neue gesellschaftliche Überblick in einer ästhetischen Neuorientierung aufgehoben wurde.

Dieter Schlenstedt zufolge war der Aufschwung der Gattung Essay kausal wie initiativ verknüpft mit einem grundlegenden Wandel der Strukturen in der DDR-

29 Dietrich Staritz: Geschichte der DDR 1949-1990. Erweiterte Neuausgabe. Frankfurt/M. 1996, S. 240.

30 Die Haltung dieser liberaleren Politik der SED gegenüber den kulturellen Entwicklungen ist zum einen außenpolitisch, zum anderen ökonomisch motiviert gewesen: So war zum einen die „Modifizierung der Repressionsmethoden und eine gewisse Lockerung im kulturellen Bereich [...] nicht die Folge eines grundlegenden Wandlungsprozesses in der SED, sondern eine schwache Spiegelung der zweiten Entstalinisierungsphase in der Sowjetunion nach dem XXII. Parteitag der KPdSU von 1961“. (Vgl. PLOETZ. Die Deutsche Demokratische Republik. Daten, Fakten, Analysen. Hrsg. von Alexander Fischer. Freiburg; Würzburg 1988, S. 42.) Zum anderen wurde eine gesellschaftspolitische Kompromißbereitschaft suggeriert, weil „die Partei eine Konfrontation nun vermied – und vermeiden mußte, wenn sie ihr Reformprogramm und dessen Kernstück, das Neue Ökonomische System, realisieren wollte“. (Vgl. Dietrich Staritz: Geschichte der DDR [wie Anm. 29], S. 211.)

31 Sebastian Kleinschmidt: Gewissheit der Ungewissheit. Hartmut Langes Poetik der Irritation. In: SuF 54 (2002), H. 2, S. 227.

32 Elke Erb: [Diskussionsbeitrag der Autorin zur Lyrik-Anthologie *In diesem besseren Land*] In: Forum 20 (1966), H. 11, S. 19.

33 Werner Mittenzwei: Der Realismus-Streit um Brecht. Grundriß zu einer Brecht-Rezeption der DDR 1945-1975. In: Wer war Brecht? Wandlung und Entwicklung der Ansichten über Brecht im Spiegel von Sinn und Form. Hrsg. von Werner Mittenzwei. Berlin [West] 1977, S. 7-114, hier S. 101.

Literatur, der sich seit den sechziger und in den folgenden siebziger Jahren in einer qualitativen Umschichtung des Gattungsgefüges zu erkennen gegeben hatte. Es bildete sich ein literarischer Komplex heraus, der zu kleineren Prosaformen wie Bericht, Kurzgeschichte und Essay tendierte, der mit einer Vielzahl gegenwartsbezogener Bühnenstücke aufwartete, in dem sich die Lyrik in kräftiger, neuer Tonlage vernehmen ließ und insbesondere den essayistischen Schreibweisen in den Prosagattungen größerer Spielraum eingeräumt wurde.

> Was sich wandelte, war das Gefüge der Literatur, der Prosa: Der Prozeß griff in die Beziehungen der Gattungen und ihrer Ausprägungen zueinander ein, er brachte neue Gewichtsverhältnisse unter den literarischen Erscheinungen und Tätigkeiten hervor.[34]

Dieser Strukturwandel resultierte aus einer grundlegenden Modifikation des funktionalen Selbstverständnisses der DDR-Literatur, die sich nicht mehr als Mittel einer idealisierenden Kulturpolitik in Dienst nehmen ließ, sondern den Ausweis ihrer sozialistischen Parteilichkeit in der „Kritik verfestigter Realitäten, verdinglichter Begriffe, erstarrter Sehweisen“[35] erbrachte und damit ein neues literarisch-ästhetisches Selbstbewußtsein artikulierte; der Essay war ein wesentlicher Aspekt dieses literarischen Selbstverständigungsprozesses. Gattungsübergreifend läßt sich eine als Tendenz zu bezeichnende Strömung in der Literatur wahrnehmen, die sich mit den sozio-psychologischen Voraussetzungen und Möglichkeiten des Individuums in der sozialistischen Gesellschaft auseinandersetzte und die, im beharrlichen Verweisen auf die geschichtsbildende Kraft des Subjekts innerhalb der gesellschaftlichen Entwicklung, Ästhetiken des „Nicht-Repräsentativen“[36] entwickelte. Mitte der 1960er Jahre formte sich in der DDR eine Literatur, der es angesichts der skizzierten qualitativ veränderten gesellschaftspolitischen Situation um den Beitrag des Subjektiven innerhalb dieser gesellschaftlichen Entwicklungsprozesse zu tun war. Dabei wurde mit unterschiedlichen Schreibweisen und -formen experimentiert, um den unabgeschlossenen Gegenwartsstoffen in authentischer Weise gegenüberzutreten. Die von Christa Wolf geprägte poetische Formel der „subjektiven Authentizität“[37] verallgemeinert und präzisiert den ästhetisch-emanzipatorischen Anspruch dieser schreibexperimentellen Phase der DDR-Literatur, in der es um die Entwicklung von individuellen Poetiken ging, „die den Zeitstoffen, die mir

34 Dieter Schlenstedt: Wirkungsästhetische Analysen (wie Anm. 3), S. 255.

35 Gerhard Kaiser: Parteiliche Wahrheit – Wahrheit der Partei? Zu Inhalt, Form und Funktion der DDR-Dramatik. In: Einführung in Theorie, Geschichte und Funktion der DDR-Literatur. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. Stuttgart 1975, S. 219.

36 Vgl. Frank Trommler: Prosaentwicklung und Bitterfelder Weg. In: Einführung in Theorie, Geschichte und Funktion der DDR-Literatur. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. Stuttgart 1975, S. 322.

37 Christa Wolf: Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann. [1973] In: Dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985. Berlin und Weimar 1989, S. 317-349, hier S. 325.

[Christa Wolf – S. R.] zuwuchsen, gerecht werden konnte[n]“[38] oder, mit anderen Worten, um „[d]ie Suche nach einer Methode, dieser Realität schreibend gerecht zu werden“[39].

Mit der Bevorzugung subjektiver Darstellungsformen, wie z.B. des Traums oder der Brief- und Tagebuchliteratur, wurde jedoch nicht einem Subjektivismus das Wort geredet, der die Ausnahmeerscheinung, das Exaltierte oder Esoterische idealisiert hätte; vielmehr intendierte die Formierung entsprechender Schreibweisen des ‚subjektiv Authentischen‘ die Vermittlung der „Objektivität [...] in der Subjektivität“[40]. Oder, wie Volker Braun auf die gesellschaftliche Bedingtheit dieser subjektiven Ästhetiken hinwies: „[E]s ist erlebt, was vorgeführt wird; es ist Modell, was einzeln scheint.“[41] So fand insbesondere in den Essays eine Verständigung über die gesellschaftliche Relevanz dieser literarischen Tendenz statt; sie begegneten dem Vorwurf der Kleinteiligkeit ihrer ästhetischen Anliegen, eines durch die Akzentuierung individueller, nichtrepräsentativer Erscheinungen bedingten „Verlust[es] [...] an gesellschaftlicher Repräsentanz“[42]. Im Einzelnen formulierten die Essays, bei aller Betonung individueller Schreibweisen und ihrer experimentellen Arbeit an den eigenen Poetikentwürfen, stets gesamtgesellschaftliche Standpunkte; sie blieben dabei – trotz der kategorischen kunstideologischen Forderung an die „neue“ sozialistische Essayistik, „den Prozeß der Selbstverständigung als *gesellschaftliches* Ereignis erkennbar und nachvollziehbar“[43] werden zu lassen – ideologiekritische Instanzen, indem sie auf Nichterkanntes und Unbewußtes verwiesen und damit die Verschiebung der Machverhältnisse im literarischen Feld indizierten. Angesichts der gesellschaftlich engagierten DDR-Essayistik der 1960er Jahre läßt sich demnach kaum von einem „Rückzug [...] von der Welt“[44] in ein kontemplatives, ästhetizistisches Areal sprechen, sondern vielmehr von einer durch die Literatur vermittelten Öffnung neuer Sprach- und Wahrnehmungsräume im gesellschaftlichen Offizialdiskurs.

In der Prosa, die die beginnenden 1960er Jahre mit ihren bedeutenden (und heftig diskutierten) Romanen von Hermann Kant (*Die Aula* [1965]), Johannes Bobrowski (*Levins Mühle* [1964]), Erik Neutsch (*Spur der Steine* [1964), Christa Wolf (*Der geteilte Himmel* [1963]) und Erwin Strittmatter (*Ole Bienkopp* [1963]) dominiert hatte,

38 Christa Wolf: Ich will authentisch erzählen. Gespräch mit Sigrid Löffler. In: Die Zeit, 12/1999.

39 Christa Wolf: Subjektive Authentizität (wie Anm. 37), S. 324 f.

40 Volker Braun: Wie Poesie? In: Ders.: Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate. Frankfurt/M. 1981, S. 75.

41 Ebd.

42 Bernd Leistner: Unruhe um einen Klassiker. Zum Goethe-Bezug in der neuern DDR-Literatur. Halle-Leipzig 1978, S. 109.

43 Vgl. dazu Werner Herden: Ermutigung zum Essay. Voraussetzungen und Ziele sozialistischer Essayistik. In: NdL 14 (1966), H. 12, S. 150-161, hier S. 160.

44 Fritz J. Raddatz: Zur deutschen Literatur der Zeit. Band 1: Traditionen und Tendenzen. Materialien zur Literatur der DDR. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 370.

wirkte sich die Veränderung der literarischen Konzeptionen schneller und offensichtlicher aus als in den Bereichen von Bühnenliteratur, Lyrik oder Essay, insofern hier mit anderen Rezeptionsbedingungen zu rechnen war.[45] Seit Mitte der 1960er Jahre entstand eine „neuere Prosa“[46], „deren Formen Ausdruck eines reflektorischen Wirklichkeitsverhältnisses und Anregung zu solchem Verhältnis sind, Formen der Befragung des Weges durch den Sozialismus, der drängender und kritischer werdenden Erkundung des widersprüchlichen Zusammenhangs von gesellschaftlicher und individueller Entwicklung“[47]. Mit Günter Kunerts *Im Namen der Hüte* [1967 zuerst in der BRD, 1976 in der DDR veröffentlicht], Günter de Bruyns *Buridans Esel* (1968) und Christa Wolfs *Nachdenken über Christa T.* (1968) seien Beispiele dieser essayistisch-reflektierenden Prosa genannt, in der eine Differenzierung der Erzählverfahren und damit eine Heterogenität der verwendeten Erzählelemente (wie z.B. der Reportage[48] oder der Kurzgeschichte) festzustellen ist.

In gleicher Weise häuften sich die Versuche junger Dramatiker, wie z.B. von Heiner Müller[49], Peter Hacks[50], Volker Braun[51] und Hartmut Lange, die die Bewälti-

45 Mit Wolfgang Emmerich ist daran zu erinnern, daß die meisten der Theaterstücke „entweder gar nicht oder unter weitgehendem Ausschluß der Öffentlichkeit aufgeführt wurden und damit ihre breite Rezeption notwendig ausblieb“ (vgl. Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR [wie Anm. 21], S. 219). Viele Stücke, wie Müllers *Der Bau* (vgl. Anm. 49), Volker Brauns Kipper *Paul Bauch* (vgl. Anm. 51) oder Hans Pfeiffers *Begegnung mit Herkules* (NdL 14 [1966], H. 9, S. 117-165), erschienen nur im Druck.

46 Vgl. Dieter Schlenstedt: Wirkungsästhetische Analysen (wie Anm. 3), S. 25.

47 Ebd., S. 16 f.

48 Gegenüber den Produktionsreportagen der 1950er Jahre (z.B. Hans Marchwitza: Roheisen [1955]) entstand ab Mitte der 1960er Jahre eine „neue Reportageliteratur“, deren Interesse „bevorzugt den Problemen der Wissenschaftlich-Technischen Revolution und ihren ‚Kadern‘“ (beide Zitate: Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR [wie Anm. 21], S. 195) galt. Zu verweisen wäre hier auf die Anthologie *Städte machen Leute* (1969) mit Reportagen von Werner Bräunig, Peter Gosse, Jan Koplowitz und Hans-Jürgen Steinmann sowie auf Rainer Kirschs Reportagenbuch *Kopien nach Originalen*, das Ende der 1960er Jahre entstand und erst 1974 veröffentlicht wurde (vgl. im weiteren Dieter Schlenstedt: Wirkungsästhetische Analysen [wie Anm. 3], S. 274 ff.).

49 Heiner Müllers Stück *Der Bau* (1963/64 entstanden) erschien 1965 in gedruckter Fassung in der Zeitschrift ‚Sinn und Form‘ (vgl. SuF 17 [1965], 1.-2. Heft, S. 169-227). Die nach dem 11. Plenum des ZK der SED 1965 entstandene Neufassung wurde erst 1980 in Ost-Berlin aufgeführt. Weitere umstrittene Stücke Müllers waren *Das Laken*, *Die Umsiedlerin* und *Philoktet*.

50 Peter Hacks: Die Sorgen und die Macht. In: Ders.: Fünf Stücke. Frankfurt/M. 1965, S. 299-382; am 14. Oktober 1962 Aufführung der Komödie *Der Frieden* von Aristophanes in der Inszenierung von Benno Besson (ein Publikumserfolg); *Moritz Tassow* wurde 1965 uraufgeführt.

51 Volker Braun: Kipper Paul Bauch. In: Forum 20 (1966), H. 18. Das von Braun umgearbeitete Stück wurde unter dem Titel *Die Kipper* 1972 in Leipzig uraufgeführt. (Vgl. im

gung des neuen sozialistischen Alltags in den Mittelpunkt ihrer Gegenwartsstücke rückten und dabei auf die Gestaltung von charakteristischen Figurentypen[52] mit antiheldischen Zügen zurückgriffen, um an den politisch-sozialen Konflikten des Einzelnen sich über die Vorläufigkeit und Veränderbarkeit der gesellschaftlichen Prozesse zu vergewissern. Seit Mitte der 1960er Jahre zeichnete sich bei Dramatikern wie Heiner Müller, Peter Hacks und Karl Mickel ein Übergang von den „Produktionsstücken zu antiken, mythologischen Stoffen“[53] ab, damit zu einer parabelhaften Gestaltung gesellschaftsgeschichtlicher Themen. Man zog es seit dem 11. Plenum vor, kritische „Ansichten über die Gesellschaft in Parabeln, in Legenden, in geschichtliche Stoffe einzukleiden“[54].

Die eigentümliche Sprache der DDR-Literatur der 60er Jahre scheint jedoch eine lyrisch-essayistische gewesen zu sein, die die ästhetische Orientierungssuche der Schreibenden in dieser poesiefähigen Zeit am unmittelbarsten artikulierte. Ein deutliches Indiz für die Affinität der beiden poetischen Ausdrucksweisen ist die Tatsache, daß Adolf Endler explizit von einer „Lyrikeressayistik“[55] redete, die aufgrund ihrer literaturtheoretisch kommentierenden Funktion und ihrer an einen engen literarischen Kreis von Lyrikern gebundenen Entstehung als „gruppenspezifische Tendenz“[56] betrachtet werden kann. Diese Textgruppe der sogenannten ‚Lyriker-Essays‘, die als eigenständige Artikel in Zeitschriften bzw. als Vor- und Nachworte zu Lyriksammlungen von Dichter-Kollegen veröffentlicht wurden, erfüllte im wesentlichen zwei Funktionen: Zunächst trug sie zur kunsttheoretischen Reflexion der in den Texten eingeschriebenen immanenten Poetiken bei (Günther Deicke verwies auf die „klassische Tradition“ dieser ergänzenden Konstellation von Lyrik und Essayistik „seit Goethe,

---

weiteren Jay Rosellini: Volker Braun. München 1983 [Autorenbücher; Bd. 31], S. 32ff.) Diese Fassung erschien 1972 in der DDR im Aufbau-Verlag (Edition Neue Texte).

52 Z.B. die titelgebenden Protagonisten in *Marski* (1962) von Hartmut Lange, *Moritz Tassow* von Peter Hacks oder auch in *Kipper Paul Bauch* von Volker Braun. (Zu dem in der DDR verbotenen Stück *Marski* von Hartmut Lange vgl. den Essay Sebastian Kleinschmidts, Anm. 31).

53 Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR (wie Anm. 21), S. 219.

54 Ernst Schumacher: DDR-Dramatik und 11. Plenum. In: Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente. Hrsg. von Günter Agde. Berlin ²2000, S. 88-99, hier S. 97.

55 Adolf Endler: Im Zeichen der Inkonsequenz. Über Hans Richters Aufsatzsammlung *Verse Dichter Wirklichkeiten*. In: SuF 23 (1971), H. 6, S. 1363. – In diesem Zusammenhang erscheint bemerkenswert, daß es entsprechend einer ‚Lyriker-Essayistik’ keine vergleichbare Essayisten-Essayistik gegeben hatte, was auf die vornehmlich theoretisch-reflektierende Funktion der Essays im Gefüge der Gattungen zurückgeführt werden kann. Der Essay war primär ästhetisches Mittel der Verständigung insbesondere über die neuere Lyrik, nachgeordnet über Prosa und Dramatik.

56 Gerrit-Jan Berendse: Die ‚Sächsische Dichterschule‘. Lyrik in der DDR der sechziger und siebziger Jahre. Frankfurt/M. [u.a.] 1990, S. 59.

Schiller, Hölderlin, Heine“[57]), diente als „essayistische Poesie“[58] also der poetologischen Selbstverständigung. Sodann erfüllten die ‚Lyriker-Essays‘[59] jene literaturkritische Aufgabe, der die Literaturwissenschaft der DDR in lediglich „abstrakt-normativer Betrachtungsweise“[60] gerecht wurde bzw. werden konnte. Die Lyriker-Essayistik fungierte als literaturtheoretisches und -kritisches Forum, auf dem ein produktiver Austausch über kulturpolitische und ästhetische Fragen stattfand. Adolf Endler bemerkte dazu, daß „[m]öglicherweise [...] der Aufschwung der Lyriker-Essayistik in der DDR auch durch die Notwendigkeit der theoretischen ‚Selbsthilfe‘ der Lyriker mit hervorgerufen worden“[61] sei, und auch Stephan Hermlin bestätigte, daß „Erleuchtungen [...] weniger von Literaturwissenschaftlern als von bestimmten Künstlern [kamen], die über Künstler schrieben“[62].

Bei näherer Betrachtung lyrischer wie essayistischer Texte dieser Zeit zeigt sich, darauf verwies erneut Endler im Rückblick auf sein 1966 entstandenes Gedicht *Die Brennessel*[63], daß beide Textgattungen nicht nur inhaltlich sondern auch formalstilistisch von einer „Zwiegesichtigkeit“ geprägt waren, indem sie in ihrer durchformulierten Textgestalt ein „entschiedene[s] Bekenntnis zum Noch-nicht-Entschiedenen des poetischen [...] Urteils“ äußerten. Während „das Gedicht als Gestalt [...] nicht offen bleiben, sondern durch- und ausformuliert sein sollte“, dabei aber dieses „fleißig Gebaute“ durch „mindestens zwei Gesichter“[64], nämlich das eine der optimistischen Zukunftsgewißheit und das andere des selbstzweifelnden schwarzen Humors, dekonstruiert worden sei, redete auch der Essay entschieden, d.h. in fertiger Gestalt wie in programmatischer Strenge von einer poetischen Unentschiedenheit. Angesichts dieser inhaltlichen Vorläufigkeit, die in Bruno Bergers Essaytypologie Kennzeichen eines

57 Günther Deicke: Kennt ihr euch überhaupt? In: SuF 24 (1972), H. 4. S. 903.

58 Peter Böthig, der diesen Terminus einer „essayistischen Poesie“ prägte, verwies darauf, daß sich die authentische DDR-Literatur, z.B. von Wolfgang Hilbig und Uwe Kolbe, „[a]ufgrund eines eklatanten Mangels an moderner Theoriebildung“ zu einer „Art ästhetischer Grundlagenforschung“, dem „linguistic turn“ ihrer Texte gezwungen sah. (Vgl. Peter Böthig: Killersatelliten im Schrebergarten. Dichter, Informanten und Schmetterlinge im Prenzlauer Berg. In: Die Stasi in der deutschen Literatur. Hrsg. von Franz Huberth. Tübingen 2003, S. 111-129, hier S. 111.)

59 Dazu zählen u.a. Essays von Georg Maurer, Elke Erb, Adolf Endler, Karl Mickel, Volker Braun und Heinz Czechowski.

60 Adolf Endler: Im Zeichen der Inkonsequenz (wie Anm. 55), S. 1363.

61 Adolf Endler: Weitere Aufklärungen. In: SuF 24 (1972), H. 4, S. 886.

62 Stephan Hermlin: [An ‚Weimarer Beiträge‘] (1971). In: Ders.: Lektüre. 1960-1971. Frankfurt/M. 1974, S. 203.

63 Adolf Endlers Gedicht *Die Brennessel*, entstanden 1966, wurde zuerst in der Zeitschrift Forum (1966, H. 8, S. 22) veröffentlicht und später als Eröffnungsgedicht in seinem Gedichtband *Das Sandkorn* (Halle [Saale] 1974) publiziert.

64 Alle Zitate: Adolf Endler: Auskunft in eigener Sache. In: Den Tiger reiten. Aufsätze, Polemiken und Notizen zur Lyrik der DDR. Hrsg. von Manfred Behn. Frankfurt/M. 1990, S. 144 f.

Pseudo-Essays ist[65], können die in den 1960er Jahren in der DDR geschriebenen Texte als Varianten des modernen Essays bezeichnet werden. Ihre jeweilige Originalität wie Vergleichbarkeit beziehen diese Essaytexte aus der variablen Proportion von inhaltlicher Offenheit und formaler Geschlossenheit, wobei die strenge, programmatische Form durch die ‚Zwiegesichtigkeit' der Texte relativiert wird, sich aber selbst richtungsweisend dem Argumentationsgang einschreibt. Die so hervortretende Doppeltendenz der Essays, die eilfertig bzw. mit Blick auf eine Gattungsnorm gerichtet als Mißverhältnis von Form und Inhalt gedeutet wird, kann allerdings nicht als Kriterium dafür gelten, an der Gattungszugehörigkeit dieser Essayausprägung zu zweifeln, und das nicht nur, weil der Essay sich *sui generis* durch eine definitorische Unschärfe charakteristisch zeigt und seit Montaigne „durch nichts mehr [glänzt] als durch die Abweichung von sich selbst"[66], sondern vor allem deshalb, weil es sich im Falle dieser Essayvariante „sozialistischer Prägung" um die Vermittlung „einer produktiv-existentiellen Grundproblematik"[67] des poetischen Subjekts in einer besonderen zeitgeschichtlichen Phase handelt.

Die einzelnen essayistischen Versuche, die seit der zweiten Hälfte der 60er Jahre entstanden, sind nicht auf einen literaturgeschichtlichen bzw. thematisch-inhaltlichen oder formalen Nenner zu bringen, sie lassen sich nicht summieren. Durchweg aber galten sie den Autoren als „Resultate eines Selbstverständigungsprozesses; Fragmente eines, ungeführten, Sudelbuchs"[68], als „Notate"[69], als „Gelegenheitsarbeiten"[70], die keinen konfessionellen Anspruch hegten, sondern gegenwärtige Überlegungen und Bekenntnisse zum eigenen Schreibprozeß formulierten. Ein Charakteristikum dieser Essayistik besteht demnach in ihrer Vorläufigkeit und programmatischen Unfertigkeit: die Essays lieferten Zwischenberichte und verwiesen auf den Prozeßcharakter dieser literarischen Selbstverständigung. Im Rahmen dieser Überblicksdarstellung muß es genügen, eine Reihe essayistischer Texte der 60er Jahre aufzuzählen, wobei diese Auflistung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, sondern vielmehr an ausgewählten Beispielen die ästhetischen Eigenwilligkeiten sowie die vergleichbaren gesellschaftspolitischen Tendenzen dieser Texte zeigen will. Abzusehen ist ebenso von einer Periodisierung der DDR-Essayistik, die auf gattungsgeschichtliche Diskontinuitäten Bezug nehmen müßte.

---

65 Vgl. Bruno Berger: Der Essay. Form und Geschichte. Bern und München 1964, S. 124.

66 Christian Schärf: Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno. Göttingen 1999, S. 8.

67 Ebd., S. 9.

68 Karl Mickel: Gelehrtenrepublik. Aufsätze und Studien. Leipzig 1990, S. 7.

69 Volker Braun: Vorwort. In: Ders.: Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate. Frankfurt/M. ²1981, S. 7.

70 Werner Bräunig: Vorbemerkung. In: Ders.: Prosa schreiben. Anmerkungen zum Realismus. Halle (Saale) 1968, S. 5.

Als Essayisten traten vor allem folgende Schriftsteller und Schriftstellerinnen in Erscheinung: Georg Maurer (u.a. *Was vermag Lyrik?; Welt in der Lyrik* [1967])[71], Anna Seghers (u.a. *Das Neue und das Bleibende*)[72], Werner Bräunig (u.a. *Prosa schreiben*)[73], Peter Hacks (u.a. *Das Poetische*)[74], Max Walter Schulz (u.a. *Poetisches Programm oder Wie es unter Umständen gelingen kann, dem großen scheuen Fisch das Reden beizubringen*; *Muscheln, grüne Stachelbeeren, Kafka usw.*)[75], Volker Braun (u.a. *Wie Poesie?*)[76], Christa Wolf (u.a. *Lesen und Schreiben*)[77], Inge von Wangenheim (u.a. *Die Geschichte und unsere Geschichten*)[78], Karl Mickel (*Was die Hymne leistet*; *Stufen des Verstehens*; *Die Entsagung. Vier Studien zu Goethe*)[79], Stephan Hermlin (u.a. *Dichter über Hölderlin*) [80], Helmut Baierl (u.a. *Wie ist die heutige Wirklichkeit auf dem Theater darstellbar*)[81], Elke Erb (Rezension der Lyrik-Anthologie *In*

71 Georg Maurer: Was vermag Lyrik? In: Sonntag 42 (1965), S. 9-12; Ders.: Welt in der Lyrik. In: SuF 20 (1968), H. 1 (S. 133-181) und H. 2 (S. 368-408). Erneut abgedruckt wurden beide Essays in: Georg Maurer: Essay 1. Halle (Saale) 1968, S. 12-24 und 35-172.

72 Anna Seghers: Das Neue und das Bleibende. In: Neues Deutschland vom 18.04.1964, S. 13. Erneut abgedruckt in: Anna Seghers: Über Kunstwerk und Wirklichkeit I: Die Tendenz in der reinen Kunst. Bearbeitet und eingeleitet von Sigrid Bock. Berlin [Ost] 1970, S. 252-255; Anna Seghers: Die Aufgaben des Schriftstellers heute – Offene Fragen. In: Dies.: Glauben an Irdisches. Essays aus vier Jahrzehnten. Hrsg. von Christa Wolf. Leipzig 1969, S. 280-296.

73 Werner Bräunig: Prosa schreiben (wie Anm. 70).

74 Peter Hacks: Das Poetische. [1966] In: Ders. Essais. Leipzig 1984, S. 127-142.

75 Max Walter Schulz: Poetisches Programm oder wie es unter Umständen gelingen kann, dem großen scheuen Fisch das Reden beizubringen. [1966] / Muscheln, grüne Stachelbeeren, Kafka usw. [1964] In: Ders.: Stegreif und Sattel. Anmerkungen zur Literatur und zum Tage. Halle (Saale) 1967, S. 4-6 / S. 30-41.

76 Volker Braun: Wie Poesie? [1970] In: Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate. Frankfurt/M. ²1981, S. 75-79.

77 Christa Wolf: Lesen und Schreiben (wie Anm. 27), S. 7-47.

78 Inge von Wangenheim: Die Geschichte und unsere Geschichten. Gedanken eines Schriftstellers auf der Suche nach den Fabeln seiner Zeit. Halle (Saale) 1966.

79 Karl Mickel: Was die Hymne leistet. / Stufen des Verstehens. Zu Schiller: Die Bürgschaft. In: Ders.: Vita nova mea. Gedichte. Berlin und Weimar 1966, S. 75-81 und S. 82-87; Ders.: Die Entsagung. Vier Studien zu Goethe. In: SuF 20 (1968), H. 3, S. 708-717; erneut abgedruckt in: Ders.: Gelehrtenrepublik. Aufsätze und Studien. Leipzig 1990, S. 50-62.

80 Stephan Hermlin: Dichter über Hölderlin. In: SuF 21 (1969), H. 5, S. 1266-1272; erneut abgedruckt in: Ders.: Lektüre 1960-1971. Berlin und Weimar 1973.

81 Helmut Baierl: Wie ist die heutige Wirklichkeit auf dem Theater darstellbar. In: SuF 18 (1966), Sonderheft 3: Probleme der Dramatik, S. 736-742.

diesem besseren Land; *Diese und jene Naivität*)[82] und Heinz Czechowski (u.a. *Es geht um die Realität des Gedichts!*; *Erich Arendt*)[83] sowie Adolf Endler (u.a. *Im Zeichen der Inkonsequenz*; *Weitere Aufklärungen*)[84] und Günter Kunert (u.a. *Manche, einige, gewisse und sogenannte*)[85], soweit sie sich mit ihren literaturkritischen Interventionen noch auf die Dichtung der 60er Jahre bezogen. Ein Großteil der genannten Essays (wie z.B. jene von Georg Maurer, Elke Erb oder Heinz Czechowski) läßt sich der Textgruppe der „Lyriker-Essays" subsumieren, von der bereits die Rede gewesen ist. Abseits von dieser, durch einen spezifischen Kommunikationszusammenhang exponierten literarischen Gruppenbildung, welche sich als intertextuelles Ensemble in der lyrisch-essayistischen Korrespondenz der „Sächsischen Dichterschule"[86] objektivieren läßt, erscheint es einseitig und damit mißverständlich, diese Essayeinteilung nach Gattungsbezogenheit fortzuführen: Von einer Prosa- oder Dramatikeressayistik wird an dieser Stelle schon deshalb nicht gesprochen, weil demgegenüber die Lyrik im Gefüge der Gattungsentwicklungen einen quantitativ und qualitativ distinktiven Stellenwert beansprucht, vor allem aber nicht, weil in den essayistischen Texten gattungsübergreifend Fragen einer poetischen Praxis verhandelt werden, denen sich eine auf bestimmte Formmerkmale und Schreibweisen kaprizierende Analyse verschließen würde.

Die Essays erschienen in öffentlichen Medien wie den Zeitungen bzw. Zeitschriften ‚Sonntag', ‚Forum', ‚Sinn und Form', ‚Neues Deutschland', ‚Junge Kunst', in der in München erscheinenden Zeitschrift ‚Kürbiskern' sowie in der anfangs erwähnten Essay-Reihe des Mitteldeutschen Verlages, wodurch zumindest diese gedruckten Texte einer größeren Öffentlichkeit zugänglich waren. Einige wurden in selbständigen Publikationen veröffentlicht oder konnten erst in den 1970er Jahren in Textsammlungen oder Anthologien erscheinen.

---

82 Elke Erb: [Diskussionsbeitrag der Autorin zur Lyrik-Anthologie In diesem besseren Land] (wie Anm. 32); Dies.: Diese und jene Naivität. In: SuF 20 (1968), H. 2, S. 516-520.

83 Heinz Czechowski: Es geht um die Realität des Gedichts! In: SuF 24 (1972), H. 4, S. 897-902; Ders.: Erich Arendt. In: Erich Arendt. Aus fünf Jahrzehnten. Gedichte. Rostock 1968 (hier zitiert nach: Heinz Czechowski: Spruch und Widerspruch. Aufsätze und Besprechungen. Halle (Saale) 1974, S. 5-68).

84 Adolf Endler: Im Zeichen der Inkonsequenz (wie Anm. 55); Ders.: Weitere Aufklärungen (wie Anm. 61).

85 Günter Kunert: Manche, Einige, Gewisse und Sogenannte. In: SuF 24 (1972), H. 5, S. 1099-1104.

86 Vgl. weiterführend Gerrit-Jan Berendse: Die ‚Sächsische Dichterschule' (wie Anm. 56), S. 130 ff.; sowie ders.: Gruppenbild mit Endler. Die ‚Sächsische Dichterschule' in lyrischer Korrespondenz. In: Die Schuld der Worte. Hrsg. von Paul Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr. Bonn 1987, S. 95-118; zur Namensgebung auch: Renatus Deckert im Gespräch mit Heinz Czechowski. In: SuF 54 (2002), H. 5, S. 647-659, hier S. 657.

Gerade indem jeder dieser Essaytexte seinen ästhetischen Eigensinn[87] behauptete, formulierten sie ein gemeinsames Anliegen und korrespondierten daher in grundlegenden inhaltlich-thematischen und formalen Aspekten, auf die im Folgenden kursorisch verwiesen werden soll.[88] Diese Entsprechungen erweisen sich als eng miteinander verknüpfte und aufeinander bezogene Referenzpunkte eines literarisch-ästhetischen Kommunikationsfeldes und können als Parameter einer DDR-Essayistik der 1960er Jahre gelten, deren einzelne Texte sich wiederum als differente Größen in dem sich neu strukturierenden literarischen Feld positionierten. Die hier ausgewiesenen Korrespondenzen zwischen den einzelnen Essays fixieren somit keinen gültigen Themenkatalog dieses skizzierten Essaydiskurses; es ist vielmehr von einer dialogischen Vielfalt sprachlicher Laut- und Bedeutungsschichten[89] auszugehen, so daß sich eine thematische Engführung des Gattungsfeldes ausschließt. In diesem Sinne können die vorläufigen Einsichten keinen systematischen Überblick ersetzen, sie orientieren sich vielmehr auf die Kenntnisnahme der pluralen ästhetischen und stilistischen Kennzeichen jener ins Grundsätzliche zielenden literarisch-poetischen (Selbst-) Auskünfte.

---

87 Was auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinen mag, erweist sich als Charakteristikum dieser Textgruppe der in den 1960er Jahren entstandenen sozialistischen Essays: Die Behauptung einer ästhetischen Autonomie korreliert gerade dem Bemühen um gesellschaftliche Verbindlichkeit. Auf diese streitbare Vielfalt der ästhetischen Eigenheiten wurde bereits mehrfach hingewiesen (vgl. z.B. Bernd Leistner: Unruhe um einen Klassiker [wie Anm. 42] sowie Klaus Werner: Keine Einbahnstraße. Zur innerliterarischen Auseinandersetzung in der DDR-Literatur der sechziger Jahre. In: Es genügt nicht die einfache Wahrheit. DDR-Literatur der sechziger Jahre in der Diskussion. Hrsg. von der Friedrich-Ebert-Stiftung Leipzig. Leipzig 1995), so daß davon auszugehen ist, daß im Unterschied zur ‚symmetrischen' (Volker Braun), „durchweg polierten Gesellschaft" der folgenden Jahrzehnte, in dieser Phase der endsechziger Jahre noch eine „streitbare Dialogizität" vorherrschte (vgl. Klaus Werner: Keine Einbahnstraße [wie oben], S. 76). Auch Anthonya Visser, die sich intensiv mit der Diskussion um die Lyrik in den Jahren 1966 und 1971 beschäftigt hatte, konstatierte: „In der Diskussion des Jahres 1966 herrschte der Streitcharakter vor, 1971 wurde die Auseinandersetzung mehr zu einem Dialog" (vgl. Anthonya Visser: „Blumen ins Eis". Lyrische und literaturkritische Innovationen in der DDR. Zum kommunikativen Spannungsfeld ab Mitte der 60er Jahre. Amsterdam 1994, S. 5).

88 Auf eine in der Forschung noch ausstehende, gründliche synchrone wie diachrone Darstellung des Essay-Komplexes in der DDR muß an dieser Stelle allerdings aus Platzgründen verzichtet werden. Um den gattungs- und literaturgeschichtlichen Kontext, in dem Fühmanns Hoffmann-Essays entstanden, weitgehend zu erhellen, soll hier jedoch der Versuch unternommen werden, wesentliche inhaltliche und formale Züge der DDR-Essayistik zu explizieren – nicht zuletzt, um eine Diskussion über Möglichkeit und Leistung dieser subjektiv-reflektierenden Darstellungsform in der DDR-Literatur anzuregen.

89 Vgl. Joseph Peter Strelka: Einführung in die literarische Textanalyse. Tübingen und Basel ²1998, S. 93.

2.1.2 Inhaltliche und formale Essaykorrespondenzen

Obgleich bei den ausgewählten Essays von einer Verschiedenartigkeit ihrer Themenwahl, ihrer Schreibweisen und Textstrukturen auszugehen und zudem eine diachrone Konstellation der DDR-Essayistik in den 1960er Jahren zu berücksichtigen ist, läßt sich für diese Textgruppe der literarischen Essays ein gemeinsames Anliegen erkennen: Sie zielten, indem sie sich als grundsätzliche Positionen über das Poetische auswiesen, auf eine Abgrenzung[90] und zugleich Revision der poetischen Praxis in der DDR, deren bislang etablierte Leitvorstellungen einer kritischen Analyse unterzogen wurden. Insgesamt setzte dieses essayistische Ausschreiten[91] im literarischen Feld der DDR, dem es nicht vordergründig um Entwicklungen der Gattung Essay zu tun war[92], sondern das sich der essayistischen Schreibweise als operativ handhabbarer, subjektiver Ausdrucksform bediente, eine literaturtheoretische und -politische (Selbst-) Verständigung in Gang.

Im Prozeß dieser künstlerischen Neuorientierungen fungierte die literarische Gattung Essay vornehmlich als referentielles Medium, das dem Austausch ästhetischer Erfahrungen diente. Der Essay erwies sich aber nicht lediglich als Ort der kunsttheoretischen Reflexion, sondern er bestätigte und initiierte ebenso praktische Schreiberfahrungen, indem er das subjektive Bekenntnis für eine rationale Durchdringung des Gegenstandes mobilisierte und damit zur Verständigung über konkrete methodische Verfahren beitrug (z.B. *Prosa schreiben* von Werner Bräunig und *Lesen und Schreiben* von Christa Wolf). In den Essays wurden schließlich „[w]ichtige Züge der Formveränderung [hier der Prosa – S. R.] und ihres funktionalen Zusammenhangs [...] auf essay-

90 Ein wesentliches Movens der essayistischen Verständigung war die kritische Haltung der DDR-Autoren gegenüber der postmodernen These vom „Ende der Kunst". (Vgl. dazu insbesondere den Aufsatz von Wolfgang Heise: Warum Poesie? In: Kürbiskern [1969], H. 3, S. 474-486) Ausdrücklich reagierten auf dieses Thema in essayistischer Weise nur wenige Autoren und Autorinnen, wie z.B. Christa Wolf oder Inge von Wangenheim; die Mehrzahl der hier vorgestellten literarischen Essays, setzte sich vermittelt mit diesem Thema auseinander, so daß der ästhetisch-philosophische Rekurs auf die Postulate der Postmoderne ein unausgesprochenes Referenzthema dieses Essaydiskurses bildete.

91 Der hier gebrauchte Terminus bezieht sich auf Volker Brauns sinnbildliche Figur des „Schreitenden", der sich in seinem Verständnis von Poesie als aktiver Haltung selbst überschreiten könne, und damit zugleich als anthropomorpher Inbegriff seiner poetischen Konzeption fungiert (vgl. Volker Braun: Wie Poesie? [wie Anm. 76], S. 78).

92 Daß das Formbewußtsein überhaupt keine Rolle spielte, kann allerdings nicht behauptet werden. Paratextuelle Elemente dieser Essayistik wie Titel und Vorworte geben vielfach Hinweise auf konstitutive Bezüge zur Gattungsgeschichte (vgl. dazu Peter Hacks *Essais* sowie Werner Bräunigs *Vorbemerkung* zum Essayband *Prosa schreiben*, der die Formen seiner literarischen Publizistik ebenso wie Hacks auf Montaigne bezogen hatte). Feststellen läßt sich allerdings, daß der Formaspekt hinter den handlungsorientierte Strategien des Essays zurücktrat.

istische Formeln gebracht“[93]. Hervorzuheben ist deshalb nicht nur seine appellative Funktion, die den Essay in dieser Zeit als programmatische, dem Apodiktischen zuneigende Textform auswies, sondern auch die von ihm seit Ende der 1960er Jahre wahrgenommene poetologisch-kommunikative Aufgabe.

Neben den inhaltlichen Korrespondenzen läßt sich im polemischen, oft provokativen Ton der in den 1960er Jahren entstandenen literarischen Essays eine weitere signifikante Gemeinsamkeit der essayistischen Textur erkennen. Volker Braun gab zu bedenken, daß die Geste des Provokativen die Unfertigkeit und Diskursivität der geäußerten Ansichten signalisiert habe: „Die Überlegungen sind nicht gemacht, sichere Ansichten zu verbreiten. Der manchmal unerschrockene Ton ist nur ein Indiz für ihre vorläufige Bestimmung.“[94] Dieser das Polemische verstärkende Hang zum Provisorischen, der den politischen und poetologischen (Selbst-)Verständigungsversuchen eignete, resultierte zum Teil aus ästhetischen Abgrenzungsbestrebungen: Das Ergründen und Verlautbaren jener gesellschaftlich engagierten, subjektiven Kunstkonzeptionen implizierte immer auch die Abwehr politisch-ideologischer Ansprüche an die Literatur. Auch wenn dieser permanente Affront sich lediglich in Andeutungen und Anspielungen äußerte und über einige konkrete Nebensätze kaum hinausgelangte, generierte der ideologiekritische Subtext die eigentümlich insistierende, programmatische Sprache dieser essayistischen Selbstverständigungen über Grundfragen des Poetischen, die man insofern als eine Art essayistischer Widerrede lesen kann. Das „bereits Geformte“[95], von dem in der literarischen Essayistik der DDR die Rede war (und an dem sie sich streitbar besprochen hatte), war der zur Kunstideologie erstarrte, normative ästhetische Kanon des Sozialistischen Realismus, der sich für eine selbstbewußte, engagierte Autorengeneration als schreibpraktisches Hindernis erwiesen hatte.

Auch wenn es ihnen nicht um die Befestigung poetischer Programme, sondern vorerst um den Erfahrungsaustausch über Fragen des poetischen Selbstverständnisses ging, zeigten sich die Essays zielgerichtet und programmatisch; nach Adolf Endler waren sie „nicht selten gekennzeichnet von einer voluntaristisch-literaturpropagandistischen Überschätzung ihres Gegenstands“[96]. Ebenso wie die Erzählprosa reflektieren die Essays, so Werner Bräunig, „nicht das Spezielle und Elitäre auf Kosten des Allgemeinen [...]“[97], vielmehr behalten sie den gesellschaftlichen Zusammenhang im Blick und drängen nach einem „objektiven Gehalt“[98] der essayistischen Aussage.

---

93 Dieter Schlenstedt: Wirkungsästhetische Analysen (wie Anm. 3), S. 328.

94 Volker Braun: Vorwort. In: Ders.: Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate. Frankfurt/M. 1981, S. 7.

95 Georg Lukács: Die Seele und die Formen. Berlin 1911, S. 23.

96 Adolf Endler: Im Zeichen der Inkonsequenz (wie Anm. 55), S. 1363.

97 Werner Bräunig: Prosa schreiben (wie Anm. 70), S. 19.

98 Theodor W. Adorno: Der Essay als Form. In: Ders. Gesammelte Schriften. Band 11: Noten zur Literatur. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1974, S. 11.

Dieser Tendenz der Essays zur programmatischen Aussage über das Poetische korrespondierte zweifellos auch ein Zurückdrängen ihres spielerischen Moments. Gleichwohl in einigen Essays ein semantisch ambivalenter Diskurs wahrzunehmen ist[99], der im wesentlichen der Codierung[100] und Abfederung ihrer prosozialistischen Kritik diente, blieb das essayistische Spiel mit den Wortbedeutungen durch ein Bedeuten-Wollen prädisponiert und dadurch eingeschränkt.[101]

---

99 Ein Beispiel des verdeckten Essaydiskurses findet sich in den zahlreichen Anspielungen auf die Wassermetapher. Auffällig oft bedienten sich die Autoren essayistischer Texte der Topoi des ‚feuchten Elements': Neben Volker Braun und Christa Wolf waren es vor allem Max Walter Schulz und Werner Bräunig, aber auch Georg Maurer, deren Essays in derart metaphorischer Form korrespondierten. In Werner Bräunigs Essay *Prosa schreiben* findet sich z.B. mit dem Gleichnis vom Fischfang eine Persiflage der kulturpolitischen Situation der Literatur in der DDR; Christa Wolf ‚taucht' schreibend „auf dem Grund des Satzes" und entdeckt in der „Koordinate der Tiefe, der Zeitgenossenschaft" die vierte Dimension des erzählerischen Raumes, wobei sie „[u]nbewußt [...] Vergleiche aus dem Berufsleben eines Tauchers" verwendet (vgl. Christa Wolf: Lesen und Schreiben [wie Anm. 27], S. 10 und 31) und damit, wie in ihrem Seghers-Nachwort deutlich wird, auf den „Vorgang der Kunstausübung" anspielt (vgl. Christa Wolf: Nachwort. In: Anna Seghers: Glauben an Irdisches. Essays aus vier Jahrzehnten. Hrsg. von Christa Wolf. Leipzig 1969, S. 371 u. 379); Georg Maurer spricht hinwieder von „einige[n] Flußquellen zu beiden Seiten der Wasserscheide" und summiert hier metaphorisch den Gegenstand seines Essays *Welt in der Lyrik*, nämlich die Unterscheidung von spätbürgerlicher und sozialistischer realistischer Dichtung (vgl. Georg Maurer: Welt in der Lyrik, a. a. O., S. 171). Ob bewußt oder unbewußt bezieht sich dieses essayistische Spiel mit der Wassermetapher auf die insbesondere durch Roger Garaudys Schrift *D' un realism sans rivage* (1963) und die Beiträge der Kafka-Konferenz 1963 in Liblice bei Prag entfachte Diskussion um den Realismus in der sozialistischen Literatur. Diese spielerisch gehandhabte metaphorische Binnensprache verleiht den essayistischen Texten einen einerseits amüsanten, ironischen bzw. selbstironischen, andererseits polemischen und damit auch hermetischen Charakter, insofern nicht alle Leser eingeweihte Rezipienten dieses poetischen Dialogs waren und sind. Aus sprachlicher Sicht kann daher der Essaydialog der 1960er Jahre durchaus als ein Kunstdialog gelten, insofern er eine „Neigung zum Hermetismus" (Bernd Leistner: Unruhe um einen Klassiker [wie Anm. 42], S. 109) aufweist.

100 Auch Ulrich von Bülow spricht vom „Zurücktreten des spielerischen Moments" in Fühmanns Essay *Das mythische Element in der Literatur* (1974) als einer stilistischen Folge der „äußeren und inneren Zensur". (Vgl. Ulrich von Bülow: Die Poetik Franz Fühmanns. Vom geschichtsphilosophischen Märchen zum anthropologischen Mythos. Neuried 2000, S. 67). Überdies bleibt zu überlegen, ob diese sprachlichen Überanstrengungen ausschließlich als Schutzschild „gegenüber ideologischen Einwänden" (Bülow, S. 68) fungierten oder zugleich von einer kritischen prosozialistischen Haltung des Autors kündeten.

101 Diese Tendenz der Essays wird durch Ausnahmen eher bestätigt als widerlegt: Volker Brauns essayistischer Beitrag *Wie Poesie?* wird ebenso wie vergleichbare Texte anderer Autoren von einer progammatischen Diktion bestimmt; zugleich ließe sich hier, indem seine Begriffe in spielerischer Weise den operativen Gestus unterlaufen, von einer Definitionslust sprechen, die über Deklamatorisches hinausreicht und in einer Vermittlung

Das Zusammenwirken der beiden hier angedeuteten Strategien dieser ‚Alltagsessays' – zum einen die Manifestation einer ästhetischen Gegensprache, zum anderen das beharrliche, teilweise emphatische Vorbringen ihrer politischen Fürsprache – manifestierte sich in einer Doppelbödigkeit der sprachlichen Strukturen, die sich in unterschiedlichen Brechungen des Ironischen und Pathetischen erkennen läßt. Indem sie ihre Themen und Gegenstände aus diesem Spannungsfeld heraus vermittelten und dadurch ein Changieren der Sprache zwischen emphatischer Assoziativität und stringentem Argumentationsgang bewirkten, waren die Essays zum Teil von einem überanstrengten, polemischen Ton geprägt, der ihnen – aus heutiger Perspektive gelesen, d.h. insofern man den unmittelbaren Schreibanlässen und -kontexten nicht mehr direkt folgen kann – eine Aura des Unverständlichen und Gekünstelten verleiht.[102] Die Essays der 1960 und 70er Jahre konstituierten sich demnach über Formen einer Metasprache, die von den heteronomieästhetischen Maßstäben der sozialistischen Kunstproduktion abwichen und eine Zunahme des Autonomisierungsgrades innerhalb des literarischen Feldes indizierten.[103]

2.2 Zwischen Leitartikel und Essay: Zur Entwicklung der Essayistik Franz Fühmanns bis Mitte der 1970er Jahre

Fühmanns Werk weist eine kaum überschaubare Fülle essayistischer Textformen und Essays auf. Zählt man auch die unveröffentlichten und die Fragment gebliebenen essayistischen Schreibprojekte hinzu, so füllt sich ein Katalog der offenen Formen: Funkessays, Nachworte und Vorworte (insbesondere zu Nachdichtungen und Buchveröffentlichungen), Offene Briefe, Publizistisches, Künstlerporträts, Filmessays, Re-

---

des systematischen Anspruchs über subjektive Erfahrungen dem Essay eine sinnliche Dimension verleiht. Diese Verbindung von politischem Engagement und ästhetischem Vergnügen läßt sich z.B. auch in den Essays von Christa Wolf, Werner Bräunig oder Peter Hacks wahrnehmen.

102 Diese polemische Tonlage vermerkte auch Ursula Heukenkamp beim Wiederlesen der Hoffmann-Essays von Franz Fühmann, deren Überschwang ihr im nachhinein aufgesetzt erschien, „so als habe Fühmann diese Aneignung des Romantikers erzwungen". (Vgl. Ursula Heukenkamp: Konjunktur – und was danach? In: Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR-Literatur. Hrsg. von Karl Deiritz und Hannes Krauss. Berlin 1993, S. 30).

103 In Pierre Bourdieus Analyse des Feldes der Kulturproduktion als „Schauplatz einer Auseinandersetzung zwischen zwei Hierarchisierungsprinzipien: dem heteronomen Prinzip [...] und dem autonomen Prinzip [...]" wird der ‚gesellschaftlich engagierte[n] Kunst', zu der die DDR-Essayistik zu rechnen ist, eine „ambivalent[e]" Position eingeräumt: „Obwohl sie die künstlerische und literarische Produktion auf externe Funktionen bezieht [...], hat sie mit dem *L'art pour l'art* die radikale Zurückweisung mondäner Erfolge und der ‚bourgeoisen Kunst' gemein, die solche Erfolge unter Hintanstellung der Werte der ‚Selbstlosigkeit' schätzt". (Vgl. Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt/M. 2001, S. 344).

zensionen, Gedenk- und Jubiläumsreden, Vorlesungen. Auch der tagebuchartige Reisebericht (*Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*) gehört in seiner „fingierte[n] (oder fiktive[n]) Form“[104] als offene, dem Essay verwandte Gattung in diese Reihe. Und schließlich zeigen Fühmanns Briefe, die bisher nur in einer Auswahl vorliegen, einen über die Mitteilungsfunktion hinausreichenden Fiktionalisierungsgrad, so daß hier ebenso Formen des Essayistischen zu finden sind.

Ein Teil der essayistischen Texte erschien 1975 im Essayband *Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur*, schließlich erweitert und von Fühmann zusammengestellt 1983 im Essayband der Werkausgabe mit dem Titel *Essays, Gespräche, Aufsätze 1964-1981*. Während die Gespräche *sui generis* erkennbar blieben, erweist sich die Differenzierung des verbleibenden Textkonvoluts in „Essays“ und „Aufsätze“ als problematisch und ohne paratextuelle Hinweise oder gattungspoetische Kenntnisse schwer nachvollziehbar. Auch die bibliographischen Angaben im Anhang des Essaybandes tragen kaum zur Unterscheidung von Aufsatz oder Essay bei, weil die hier verwendeten Bezeichnungen nur die unmittelbare Publikationssituation reflektieren. So liest man von Text, Rede, Gespräch, Einführung, Rundfunkvortrag, Referat, Nachruf, Brief, schließlich dreimal von Essay bzw. Rundfunkessay, aber an keiner Stelle wird z.B. von Aufsatz gesprochen.

Was also ist Essay, was Aufsatz? Der Einblick in Fühmanns Essayband läßt zwei Überlegungen zu: Erstens ist davon auszugehen, daß der Autor beide Begriffe unspezifisch, d.h. nicht in einem definitorisch-normativen Sinn gebrauchte. Wir finden also eine Sammlung essayistischer Gelegenheitstexte vor, deren textgeschichtliche, formale und stoffliche Heterogenität auch deswegen gewahrt bleibt, weil auf eine nachträgliche strenge Klassifizierung der Texte verzichtet wurde. Zweitens verweist die auffällige Inkongruenz von terminologischer Ordnung im Titel und unspezifischer Gattungsbezeichnung der Einzeltexte auf ein essentielles Moment der Fühmannschen Essayistik: Seine Essays verstehen sich vor allem als Zwischenstufen eines Prozesses poetologischer und erkenntnistheoretischer Reflexion, als „Auseinandersetzungen mit sich selbst“[105]. Sie sind – wie in *Das mythische Element in der Literatur* zu lesen ist – in der Regel vorläufige „Selbstverständigungsversuche eines Schriftstellers über sein seltsames Treiben“[106], die nicht auf ein eindeutiges Resultat zielen, sondern von einer „Summe von Erfahrung[en]“[107] erzählen, wie es ausdrücklich im Trakl-Essay heißt. Indem hier der narrative Ansatz[108] betont wird, zeigen sich Hinweise darauf, daß

104 Bruno Berger: Der Essay (wie Anm. 65), S. 36 f.

105 Hans-Georg Soldat: Gespräch mit Franz Fühmann (1979). In: SuF 50 (1998), H. 6, S. 844-854, hier S. 849.

106 Franz Fühmann: Das mythische Element in der Literatur. In: WA 6, S. 83.

107 Franz Fühmann: Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht. In: WA 7, S. 10.

108 Auf die konstitutive Bedeutung narrativer Formen in Fühmanns Essays wird deutlicher in der Textanalyse der Hoffmann-Essays eingegangen. Hier ist lediglich vorauszuschikken, daß angesichts der essayistischen Praxis Franz Fühmanns nicht vom grundsätzli-

Fühmanns Essay „Ergebnis einer literarischen ‚ars combinatoria'"[109] ist: Sein kombinatorisch-experimentelles, dabei spielerisches Vorgehen zielt weniger auf eine „definitorische Offenbarung des Gegenstandes"[110], die der wissenschaftliche Aufsatz oder die Abhandlung in der Ordnung ihrer Begriffe anstreben, sondern vielmehr auf die plurale Beschreibung der Umstände und Konfigurationen, „in denen er [der Gegenstand des Essays] möglich wird"[111]. Freilich geht, wie im Folgenden exemplarisch gezeigt wird, die werkgeschichtliche Entwicklung Fühmanns nicht von dieser prozessualen, offenen Form des Essays aus, aber sie bewegt sich – durchaus basierend auf Strukturen deduktiver und rational-kalkulierender Gedankenführung – in diese Richtung, repräsentiert schließlich in ihren Exponenten der 1970er und 80er Jahre ein „Konzept poetischer Autonomie"[112]: Der Essay wird dem Autor zur offenen, (selbst-) kritischen und damit experimentellen Literaturform, die dem Schreibenden Möglichkeitsräume aufschließt, in denen Entwicklungs- und Erkenntnisprozesse gedanklich vorstrukturiert und zugleich erprobt werden können. Christa Wolf[113] und vor allem Hans Richter verwiesen auf diesen eminent produktionsästhetischen Stellenwert der Fühmannschen Essays, die gekennzeichnet werden als „Bruchstücke einer Konfession, die im doppelten Sinne offen ist, nämlich freimütig-unbefangen, aber auch dynamisch-unabgeschlossen"[114].

Angesichts dieser selbstreferentiellen Scharnierfunktion[115] des Fühmannschen Essays, der sich – indem er irritierende, nichtidentische Perspektiven eröffnet – in der Metaphorik László F. Földényis auch als „Spiegelzimmer"[116] beschreiben ließe, er-

---

chen Fehlen fiktionaler Elemente in essayistischen Formen gesprochen werden kann und demzufolge ein kritischer Gebrauch des Terminus „nicht-fiktionale Kunstprosa" angeraten ist. (Vgl. dazu Klaus Weissenberger: Einleitung. In: Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa. Hrsg. von Klaus Weissenberger. Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 3).

109 Max Bense: Über den Essay und seine Prosa. In: Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Ludwig Rohner. Band 1. Neuwied und Berlin 1968, S. 54-69, hier S. 65 f.

110 Ebd., S. 66.

111 Ebd.

112 Dieter Schlenstedt: Doktrin und Dichtung im Widerstreit. Expressionismus im Literaturkanon der DDR. In: LiteraturGesellschaft DDR. Kanonkämpfe und ihre Geschichte(n). Hrsg. von Birgit Dahlke, Martina Langermann und Thomas Taterka. Stuttgart; Weimar 2000, S. 33-103, hier S. 97.

113 Vgl. Christa Wolf: Franz Fühmann. Gedenkrede. In: SuF (1984), H. 5, S. 1017-1022.

114 Hans Richter: Bruchstücke einer offenen Konfession (wie Anm. 2), S. 35.

115 Inwieweit diese zentrale Funktion des Essays innerhalb des Fühmannschen Schreibens auch mit zeit- und kulturkritischen Strategien korrespondierte, kann nicht pauschal, sondern nur im Hinblick auf den einzelnen Text und dessen Stellung im Werk beurteilt werden.

116 László F. Földényi: Die Versuchung des Essays. Dankadresse. In: manuskripte. Zeitschrift für Literatur 43 (2003), H. 159, S. 123 f., hier S. 124.

scheint schließlich die Frage nach der gattungstheoretischen Selbstthematisierung redundant.[117] So finden sich kaum Äußerungen Fühmanns, die sich explizit mit methodischen Aspekten seines essayistischen Metiers befaßten; und folgerichtig enthalten auch die meisten Titel einzelner essayistischer Texte keine gattungstheoretischen Bestimmungen. Der Titel des 1983 herausgegebenen Essaybandes *Essays, Gespräche, Aufsätze. 1964-1981* formuliert daher kein Programm, sondern er folgt – bedenkt man zudem Fühmanns Abneigung gegenüber Buchtiteln[118] – lediglich einer editorischen Konvention. Ludwig Rohner hatte dahingehend zu bedenken gegeben, daß „die Organisatoren von Gesamtausgaben unter diese bequeme und aspezifische Überschrift [oft rücken], was nicht streng einer bestimmten Gattung zugehört: alle nichterzählende, die ‚kleine' Prosa, Aufsätze vermischten Inhalts, Gelegenheitsschriften"[119].

Diese zunächst peripheren Hinweise auf die mediatorische Funktion des Essays in Fühmanns Werk geben Richtung und Maßstab der hier anzustellenden gattungstheoretischen Überlegungen vor: Abgesehen davon, daß hier lediglich ein unspezifischer Überblick gegeben werden kann, ist der Versuch, einen textkritischen Einblick in die Fühmannsche Essayistik zu gewinnen, nicht darauf angelegt, die Fülle der essayistischen Formen in seinem Werk in philologischer Genauigkeit zu inventarisieren und so eine dem unsystematischen Impuls des Essays gegenläufige Taxonomie zu erstellen, sondern wird sich darauf beschränken, wesentliche gattungstypologische Kennzeichen in einzelnen Phasen seiner essayistischen Entwicklung zu beleuchten. Dazu ist zunächst eine Verständigung über die Begriffe Essay und Aufsatz notwendig, an die sich

117 Damit ist aber nicht gesagt, daß sich Fühmann überhaupt nicht mit gattungstheoretischen Fragen des Essays auseinandergesetzt hätte. In seinem Zettelkasten finden sich zum Stichwort „Essay" diesbezüglich zwei Literaturhinweise: a) René Etiemble: Über die Struktur eines Essays von Montaigne. In: SuF 13 (1961), H. 5/6, S. 874-884; b) der Hinweis auf Adorno, womit wahrscheinlich dessen Essay über den Essay gemeint ist (vgl. Adorno: Der Essay als Form. [1958] In: Ders. Gesammelte Schriften. Bd. 11: Noten zur Literatur. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1974, S. 9-33), wird von Fühmann spezifiziert: ihm geht es insbesondere um den Essay als Ausdruck der Sehnsucht nach der Einheit von Wissenschaft und Kunst. – Der Aufsatz des französischen Literaturwissenschaftlers René Etiemble setzt sich mit dem Vorwurf der Regel- und Kritiklosigkeit Montaignscher Essays auseinander und belegt am Beispiel des Essays *Von Wagen und Kutschen* (1595), daß Montaigne im Gegenteil ein streng komponiertes, „kompromißloses, klares und mutiges Gedankengebäude" errichtet habe, das eine durchdachte Struktur aufweist. (Vgl. R. Etiemble: Über die Struktur eines Essays von Montaigne [wie oben], S. 884).

118 Gegenüber Ludvík Kundera äußerte er 1956: „Ich bin absolut unfähig, Titel zu finden. Nach langem Nachdenken schreibe ich Titel solcher Art wie ‚Gedichte', ‚Aufsätze' usw. hin. Die Titel meiner Gedichte stammen von meiner Frau, die meiner Bücher vom Verlag und die meiner Aufsätze von der Zeitungsredaktion." (Vgl. Franz Fühmann an Ludvík Kundera, Brief vom 19.09.1956. In: BB, S. 75).

119 Ludwig Rohner: Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung. Neuwied 1966, S. 437.

Überlegungen zur Operationalität des verwendeten Gattungsbegriffes sowie zur stofflichen Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes anschließen.

Was ein Essay ist, läßt sich nicht abstrakt und ahistorisch benennen. So konstatierte z.B. Dieter Bachmann: „Den Essay als Abstraktum gibt es nicht. Es gibt nur einzelne Essays“[120]. Die erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland durch Herman Grimm begrifflich etablierte Gattung, die aber der Sache nach bereits von Lessing, Schiller, Herder oder Georg Forster u.a. in je eigentümlicher Weise gehandhabt wurde, ist vor allem durch ihren stilistischen Formenreichtum und ihre inhaltliche Breite gekennzeichnet, so daß eine Kanonisierung der Form den einzelnen Essay in seinem gattungsgeschichtlichen und -theoretischen Bezugsfeld einschränken würde. Im Gegensatz zu den Gattungen Lyrik, Dramatik und Epik wird generell davon ausgegangen, daß es „überhaupt keine normativen Kriterien“ für den Essay gibt; er sei „von seinem Urheber Michel de Montaigne aus der bewußten Opposition gegen jegliche normative Systematik konzipiert worden [...] und [habe] auch in der Nachfolgezeit seine Impulse immer wieder aus einer oppositionellen Haltung gegen kulturell-geistige Normierungstendenzen gewonnen“[121]. Angesichts dieses grundsätzlichen Definitionsproblems relativiert sich jede Rede vom „typischen“, „konventionellen“ oder „traditionellen“ Essay, die sich auf die „ursprünglichen“ Exponenten dieser frühneuzeitlichen Gattung, die Essays der europäischen Begründer Michel de Montaigne (1557-1592) und Francis Bacon (1561-1626), oder auf eine bestimmte geistesgeschichtliche Linie[122] der Essayentwicklung beruft.

Um trotz des unsystematischen Impulses der Gattung zu wissenschaftlichen Aussagen über Fühmanns Essayistik und die Hoffmann-Essays im besonderen zu gelangen, d.h. um in der vorliegenden Studie nicht allein Inhalte zu referieren, sondern texttheoretische Einblicke in den ästhetischen Spielraum der Essays zu gewinnen, bedarf es einer hypothetischen Bestimmung dessen, was als „Essay“ gelten kann. Einen schon klassisch zu nennenden Definitionsvorschlag, der „synthetisch aus einigen hundert Beispielen“[123] gewonnen wurde, unterbreitete dafür Ludwig Rohner in seiner Sammlung deutscher Essays:

> Versuchsweise: der deutsche Essay, eine eigenständige literarische Gattung, ist ein kürzeres, geschlossenes, locker komponiertes Stück betrachtsamer Prosa, das in ästhetisch anspruchsvoller Form einen einzigen, inkommensurablen Gegenstand kritisch deutend umspielt, dabei am liebsten reihend, verknüpfend, anschauungsbildend verfährt, den fik-

120 Dieter Bachmann: Essay und Essayismus. Benjamin – Broch – Kassner – H. Mann – Musil – Rychner. Stuttgart [u.a.] 1969, S. 9.

121 Beide Zitate: Klaus Weissenberger: Der Essay. In: Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa. Hrsg. von Klaus Weissenberger. Tübingen 1985, S. 105-124, hier S. 105.

122 Vgl. Bruno Berger: Der Essay (wie Anm. 65).

123 Ludwig Rohner: Versuch über den Essay. In: Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Ludwig Rohner. Band 1. Neuwied und Berlin 1968, S. 7-24, hier S. 22.

> tiven Partner im geistigen Gespräch virtuos unterhält und dessen Bildung, kombinatorisches Denken, Phantasie erlebnishaft einsetzt.[124]

Indem der Essay noch häufig als Gattung der „nicht-fiktionalen Kunstprosa“[125] bezeichnet wird, zu der auch die verwandten Gattungsarten Autobiographie, Aphorismus, Brief, Biographie, Dialog, Fragment, Predigt, Reisebericht und Tagebuch gezählt werden, wird er bislang außerhalb der traditionellen Gattungstrias von Lyrik, Epik und Dramatik als „vierte Gattung“[126] betrachtet – und dadurch marginalisiert. In der literaturwissenschaftlichen Forschung wird der Essay eher vernachlässigt[127], weil er neben seiner fiktionalen Abstinenz eine Neigung zum philosophischen Denken aufweist. Auch als „literarische Zweckform“[128] bezeichnet, gilt der Essay, wie Adorno anmerkt, als unakademisch: „Noch heute reicht das Lob des écrivain hin, den, dem man es spendet, akademisch draußen zu halten.“[129] Dieser wissenschaftliche Vorbehalt gegenüber dem Essay verdankt sich jedoch weniger seiner Akzeptanz als Kunstgattung bzw. als kunstähnlicher Form[130], sondern er resultiert vielmehr aus einer bereits von Georg Lukács bezeichneten Unselbständigkeit der Gattung, ihrem spezifischen Changieren zwischen literarischer und wissenschaftlicher Ausdrucksform:

> Oft wird ihr [der essayistischen Lebensvision, S. R.] freier Flug von den unberührbaren Tatsachen des trockenen Stoffes gebunden, oft verliert sie allen wissenschaftlichen Wert, weil sie doch eine Vision ist und früher da ist, als die Tatsachen, mit denen sie darum frei und nach Willkür schaltet. Die Form des Essays hat bis jetzt noch immer nicht den Weg des Selbständigwerdens zurückgelegt, den ihre Schwester, die Dichtung, schon längst durchlaufen hat [...].[131]

Die wissenschaftlich-literarische Mischgattung Essay hat sich jedoch – vermutlich gerade wegen ihres grenzüberschreitenden Aussagepotentials und ihrer Fähigkeit, „zwischen so unterschiedlichen Bereichen wie Literatur und Wissenschaft, Empirie und Philosophie, Theorie und Praxis, Geschichte und Politik [zu] vermittel[n]“[132] – in der

---

124 Ebd., S. 22.

125 U.a. Klaus Weissenberger: Der Essay (wie Anm. 121), S. 123, sowie ders.: Einleitung (wie Anm. 108), S. 1 ff.

126 Klaus Weissenberger: Einleitung (wie Anm.108), S. 2.

127 Auf „Desiderate der Essay-Forschung“ weist z.B. Barbara Neymeyr in ihrem Aufsatz Utopie und Experiment. Zur Konzeption des Essays bei Musil und Adorno, in: Euphorion 94 (2000), H. 1, S. 79-111, hier S. 79.

128 Friedrich Sengle: Die literarische Formenlehre. Vorschläge zu ihrer Reform. Dichtung und Erkenntnis I. Stuttgart 1967, S. 13.

129 Theodor W. Adorno: Der Essay als Form (wie Anm. 98), S. 9.

130 Vgl. zum Thema „Essay als Kunstform“: Georg Lukács: Über Wesen und Form des Essays. Ein Brief an Leo Popper. [1910] In: Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Ludwig Rohner. Band 1. Neuwied und Berlin 1968, S. 32-54, hier S. 33.

131 Ebd., S. 47.

132 Barbara Neymeyer: Utopie und Experiment (wie Anm. 127), S. 80.

letzten Jahrhunderthälfte des 20. Jahrhunderts als kulturkritische Instanz etabliert und weiterentwickelt; sie ist heute nicht nur im literarischen und kulturgeschichtlichen Bereich, sondern auch in Politik und Wirtschaft allenthalben präsent:

> Genau besehen wird beinahe alles zum Essay, größere Abhandlungen im Feuilleton ohnehin, aber auch fachwissenschaftliche Schriften nennen sich schließlich in ihrer Mehrzahl Essay. Dokumentarfilme werden zu Filmessays, es entsteht der Essayroman und der Romanessay [...].[133]

Angesichts dieser Allgegenwärtigkeit des Essays stellt sich die Frage, was ihn überhaupt als literarische Gattung auszeichnet und folglich, was ihn gegenüber anderen verwandten Schreibarten (wie Feuilleton, Aufsatz, Rezension) abgrenzt. Auf Probleme der Abgrenzung des Essays gegen Aufsatz, Abhandlung, Traktat, Skizze, Fragment, Feuilleton oder Aphorismus wurde in der Forschungsliteratur wiederholt hingewiesen.[134] Gerhard Haas gelangte dabei zum Schluß, daß „allein sorgfältige Sprach- und Strukturuntersuchungen zu sachlich vertretbaren Übereinkünften hinsichtlich der Gattungsgrenzen und hinsichtlich der Kriterien für einen als Essay zu bezeichnenden Text führen könnten“, welche „Aufbau, Aussagehaltung, Stil- und Sprachmittel“[135] zu berücksichtigen hätten.

Der Aufsatz (oftmals auch als Abhandlung bezeichnet) unterscheidet sich vom Essay durch seine zweckgebundene, d.h. auf ein Ergebnis gerichtete wissenschaftliche Vorgehens- und Denkweise. Während die Ergebnisse des Essays „durch die eigene Erfahrung“[136] bzw. durch die Subjektivität des Verfassers (und Lesers) „objektiviert“ werden, ist der Aufsatz „wissenschaftlich *verantwortlich*; [er] muß sich ausweisen und die Erkenntnisse durch dauerndes Belegen stützen“[137]. Daraus resultiert seine stringente, logisch folgernde Darstellungsmethode, seine systematische Anlage, in der er sich entscheidend vom ästhetisch-spielerisch verfahrenden Essay abhebt. Beide Gattungsarten berühren sich auf einer „Trennungslinie zwischen nicht-fiktionaler Kunstprosa und zweckgebundener nicht-fiktionaler Prosa“[138], so daß Vermittlungen und Überschneidungen eine Unterscheidung oftmals problematisch werden lassen. Der Aufsatz erweitert sich zum Essay, je deutlicher man der Vermittlung zwischen Aussageobjekt und -subjekt Kunstcharakter zusprechen kann, je deutlicher also die Subjektivität des Schreibenden die essayistische Argumentation bestimmt:

> Da innerhalb einer echten Wirklichkeitsaussage das Aussagesubjekt immer ein echtes, real existierendes ist und das Aussageobjekt zu diesem in einer realen Beziehung steht,

133 Christian Schärf: Geschichte des Essays (wie Anm.66), S. 7.

134 U.a. von Gerhard Haas: Essay. Stuttgart 1969, S. 60; Dieter Bachmann: Essay und Essayismus (wie Anm. 120), S. 10.

135 Beide Zitate: Gerhard Haas: Essay (wie Anm. 134), S. 25.

136 Ludwig Rohner: Der deutsche Essay (wie Anm. 119), S. 508.

137 Ebd.

138 Klaus Weissenberger: Einleitung (wie Anm.108), S. 3.

> kann nur der Modus dieser Relation literarischen Charakter annehmen. Dieses Verhältnis in der Subjekt-Objekt-Spannung entscheidet allein über die Zugehörigkeit der Gattungsarten zur nicht-fiktionalen Kunstprosa.[139]

Insofern die eng gezogenen Grenzlinien zwischen der literarischen Form Essay und der wissenschaftlichen Form Aufsatz bestenfalls in der sprachlich-stilistischen Schicht substantiell werden, kann eine Textanalyse, die sich ausschließlich abstrakter, schematisch entgegengesetzter Merkmalszuschreibungen[140] bedient, diese komplexe Textbeziehung nur unzureichend erfassen.

Um nicht die scharfe Trennung zwischen Kunst und Nichtkunst nachzuvollziehen, die sich mit dem Gebrauch des Begriffes „nicht-fiktionale Kunstprosa" verbindet und Fühmanns publizistische Texte *a priori* dem Bereich des Ästhetischen entziehen würde, wird an dieser Stelle ein weiter, strukturaler Textbegriff favorisiert. Damit folge ich Dieter Schlenstedts Versuch, angesichts des „ästhetischen Charakters berichtender Prosa"[141] (von Joseph Roth, Siegfried Kracauer und Egon Erwin Kisch) von Schreibarten „poetischer Prosa" zu sprechen, einem Begriff, den er auf Goethe zurückführte:

> Es soll dagegen von ‚poetischer Prosa' gesprochen werden – wobei ‚poetisch' hier im Sinne von ‚ästhetisch organisiert' gemeint ist: an Wahrnehmungen gebunden und Wahrnehmungen wiedergebend, und weiter: aus Sprachsensibilität, scharfem Gespür für Rhythmus kommend und merkbare Form erzeugend, und weiter: bezogen auf Momente des Erlebens, das den Augenblick, die empfindende Subjektivität, das in ihre Aufmerksamkeit einbrechende Objekt zu einer Unbestimmtheit des Sinns überschreitet [...]. Diese Prosa sitzt an einer Stelle im Spiel der Aneignungsweisen, die zeigt, daß die so gern versuchte scharfe Unterscheidung von Kunst und Nichtkunst in Literatur, von Literatur und Nichtliteratur nicht angängig ist.[142]

Schlenstedt wies darauf hin, daß die Kennzeichnung des ästhetischen Charakters journalistischer Texte keine Frage terminologischer Bestimmungen sei, sondern ausschließlich über die Wahrnehmung ihrer spezifischen Differenz zwischen Begriff und „Ahnung" führen könne, welche in metaphorischer Weise mit der „Haltung des Wartens"[143] verglichen wurde:

> Was diesem Warten Erfüllung geben könnte, läßt sich nach Kracauer nicht durch Wissen, durch Theoretisch-Begriffliches ausmitteln, und es kann auch nicht Frucht subjektiver Willkür sein, es wird ihm ahnbar nur in einem Sicheinschwingen in die Wirklichkeit von ‚leibhaftigen Dingen und Menschen', in einer Befreundung mit dem, was ‚kon-

139 Ebd., S. 2 f.

140 Vgl. Ludwig Rohner: Der deutsche Essay (wie Anm. 119), S. 511.

141 Dieter Schlenstedt: Feuilletons: Annäherungen an eine poetische Prosa. Roth, Kracauer, Kisch und andere. In: WB 48 (2002), H. 3, S. 420-433, hier Anm. 38, S. 433.

142 Ebd., S. 426 f. – Zur Begriffsgeschichte vgl. in diesem Aufsatz Anm. 38, S. 433.

143 Ebd., S. 430.

> kret gesehen‘ zu werden vermag, auch wenn so vieles der Sichtbarkeit schon entglitten ist.[144]

In Anbetracht „theoretisch[er] Schwierigkeit[en] bei Gattungsbestimmungen“[145] des Journalistischen oder Essayistischen, die Dieter Schlenstedt auf die restriktierende Vorbildwirkung der klassischen Gattungstrias Epik, Dramatik und Lyrik zurückführte, verwies er in einer früheren Arbeit auf die epigrammatische Strukturiertheit solcher Prosaformen wie Bericht, Beschreibung, Autobiographie oder Essay, die – „punktuell oder durchgreifend“[146] erkennbar – Auskünfte über den ästhetischen Charakter dieser Texte geben könnte. Mit dem Bezug auf ein epigrammatisches Textmodell erscheint es möglich, den Kunstcharakter eines Textes nicht vom Vorhandensein fiktionaler Elemente und somit seiner Distanz zur „Realität“ abhängig zu machen, sondern das Ästhetische im Spannungsverhältnis von konkretem Objektbezug und „ideelle[r] Verwandlung dieser Realität in einen bedeutenden, wertrepräsentierenden Gegenstand“[147] zu ermitteln. In vergleichbarer Weise bezeichnete auch Max Bense den Essay als ein „Konfinium zwischen dem schöpferischen und ästhetischen Stadium einerseits und dem ethischen Stadium der Tendenz andererseits“[148]. Im Gegensatz zu Theodor W. Adorno bezweifelte Bense nicht den literarischen Charakter des Essays, der ihm als eine „Form experimenteller Literatur“[149] galt, sondern verstand ihn als Ausdruck der Koinzidenz von Poesie (Schöpfung) und Prosa (Tendenz): Der Essay sei, so heißt es bei Max Bense, „ein selbständiges Stück Realität in Prosa, aber interessiert an Poesie, die sich häufig in Pathos und Rhetorik verbirgt“[150]. Zwar hatte auch Adorno die ästhetische Organisation seiner Begriffe als wesentliches Kennzeichen des Essays bestimmt, aber dennoch ging er von einer ästhetischen Unselbständigkeit des Essays aus, weil dieser einerseits mit objektiven Begriffen operiere, die „notwendig der Theorie verwandt“[151] seien, und andererseits einen „Anspruch auf Wahrheit bar des ästhetischen Scheins“[152] erhebe. Adorno anerkannte lediglich das „Kunstähnliche“[153] des Essays, das dieser aus der emphatischen Form der Vermittlung von Subjekt und Sache bezöge. Dem mehr um die Sache als um den subjektiven Vermittlungsprozeß bemühten Aufsatz, „der von festen Voraussetzungen ausgeht und den Gedanken weniger ent-

144 Ebd. – Schlenstedt bezieht sich hier auf Siegfried Kracauers Essay *Die Wartenden* aus dem Jahr 1922 (vgl. Siegfried Kracauer: Der verbotene Blick. Hrsg. von Johanna Rosenberg. Leipzig 1992).

145 Dieter Schlenstedt: Wirkungsästhetische Analysen (wie Anm. 3), S. 324.

146 Ebd.

147 Ebd.

148 Max Bense: Über den Essay und seine Prosa (wie Anm. 109), S. 64.

149 Ebd.

150 Ebd., S. 59.

151 Theodor W. Adorno: Der Essay als Form (wie Anm. 98), S. 26.

152 Ebd., S. 11.

153 Ebd., S. 26.

faltet als einfach Denkergebnisse thesenhaft mitteilt“[154], wurde hingegen dieser Kunstcharakter nachdrücklich abgesprochen.

Im methodischen Rückgriff auf den vorgestellten Begriff der „poetischen Prosa“ wird im Fortgang der Untersuchung auf eine disjunktive Unterteilung der Essayformen in Fühmanns Werk verzichtet. Es wird in exemplarischer Weise vielmehr auf Abstufungen und Übergänge zwischen Aufsatz und Essay hinzuweisen sein, d.h. auf das „Spiel der Aneignungsweisen“[155], das den ästhetischen Charakter dieser poetischer Prosaformen genauer bezeichnen kann.

Neben der begrifflich-terminologischen Fixierung des Untersuchungsgegenstandes bedarf es schließlich einer stofflichen Begrenzung des essayistischen Feldes. Ein flüchtiger Blick in den 1983 publizierten Essayband[156] der Werkausgabe Franz Fühmanns läßt bereits erkennen, daß sich die Mehrzahl der hier gesammelten Texte Künstlergestalten (literarischen Vorbildern und Künstlerkollegen) oder künstlerischen Themen widmete und damit zugleich (mehr oder weniger) das künstlerische Selbstverständnis des Autors artikulierte. Unberücksichtigt blieben in diesem Band jene publizistischen Künstlerporträts, die in Fühmanns Zeit als Kulturfunktionär der NDPD sowohl für die parteieigenen Organe (in „Die Nation“ und „Nationalzeitung“ erschienen z.B. Artikel über Johann Gottfried Herder und Georg Maurer sowie eine Reihe von Buchrezensionen) als auch für Zeitschriften wie „Neue Deutsche Literatur“ (über Georg Maurer[157]), „Bildende Kunst“ (über Carl Hofer[158]) und „Freie Welt“ (über Galina Ulanowa[159]) entstanden. Auf diese Texte der im engeren Sinne zu verstehenden „publizistischen Phase“ wird hier kursorisch zurückgegriffen, um in groben Linien Entwicklungsprozesse der poetischen Prosa Fühmanns nachzuzeichnen.

Seit Mitte der 1960er Jahre entwickelte Franz Fühmann Formen des literarischen Porträts, insbesondere des essayistischen Künstlerporträts.[160] Die Entwicklungslinie dieser essayistischen Textsorte, die entweder als Rede, Rezension, überwiegend aber als Nachwort („Ich mag Nachwörter nicht und soll dauernd welche schreiben.“[161])

---

154 Ludwig Rohner: Versuch über den Essay (wie Anm. 123), S. 20.

155 Dieter Schlenstedt: Feuilletons: Annäherungen an eine poetische Prosa (wie Anm.142), S. 426.

156 Franz Fühmann: Essays, Gespräche, Aufsätze 1964-1981. Rostock 1983.

157 Franz Fühmann: Das ist der Mensch. In: NdL (1956), H. 2, S. 130-140.

158 Franz Fühmann: Zu zwei Bildern von Carl Hofer. In: Bildende Kunst (1957), H. 2, S. 86-87.

159 Franz Fühmann: Prima Ballerina Assoluta. In: Freie Welt (1959), Nr. 28-31, S. 9-11.

160 Betrachtet man die zeitgenössische Essayproduktion in der DDR, so bleiben diese Künstlerporträts keine singulären Phänomene. Autor(inn)en wie z.B. Christa Wolf, Stephan Hermlin, Volker Braun und Karl Mickel veröffentlichen eine bedeutende Anzahl jener Künstleressays, die poetische Bekenntnistexte und zugleich Medien der künstlerischen Selbstreflexion waren.

161 Franz Fühmann: Anläßlich der Gedichte Uwe Kolbes. In: Uwe Kolbe: Hineingeboren. Gedichte 1975-1979. Berlin 1980; hier zitiert nach WA 6, S. 424.

konzipiert wurde und der sich ein Großteil seines essayistischen Werkes zuordnen läßt, reicht von *Der Dichter zwischen zwei Kriegen* (über Miklós Radnóti, 1967 erschienen) über den fragmentarischen Text *Der Briefschreiber Ernst Barlach* (1970 abgebrochen), zu *Vademecum für Leser von Zaubersprüchen* (Rezension zu einem Gedichtband Sarah Kirschs, 1975), *Schneewittchen: Ein paar Gedanken zu zwei jungen Dichtern* (zu Gedichten Uwe Kolbes und Frank-Wolf Matthies', 1976), die „Hoffmann-Essays" (1976-79), *Anläßlich der Gedichte Uwe Kolbes* (1980) bis zu *Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht* (1982) – um nur einige zu nennen. In dieser Gruppe der Künstlerporträts lassen sich wiederum drei essayistische Beschäftigungsfelder sondieren, die hier vereinfachend als a) Nachdichter-, b) Mentoren- und c) „Väter"-Essays bezeichnet werden. Zur ersten Gruppe, den Nachdichter-Essays, sind jene Texte zu zählen, in denen Fühmann seine Arbeit als Nachdichter ungarischer und tschechischer Lyrik kommentierte; als Mentoren-Essays ließen sich solche Texte lesen, in denen er sich zu den von ihm geförderten jungen Dichtern ins Verhältnis setzte. Schließlich verweist die Bezeichnung „Väter"-Essays, mit der ich auf eine gleichlautende Formulierung in Fühmanns Zettelkasten zurückgreife, auf jene Essays, in denen er sein Verhältnis zu seinen poetischen Vorbildern (wie z.B. Georg Maurer, Ernst Barlach, E.T.A. Hoffmann, Georg Trakl) auslotete. Mit dieser Nomenklatur wird indes nur ein hermeneutisches Modell abstrahiert, in dem der einzelne Text jederzeit die errichteten Abgrenzungen überschreitet (wie z.B. der Radnóti-Essay Fühmanns zugleich Nachdichter- und „Väter"-Essay ist), so daß die vorgestellten Ordnungsbegriffe changieren bzw. sich wechselseitig durchdringen. In ähnlicher Weise bietet auch die von Sigrid Damm vorgeschlagene Einteilung der Essaytexte in solche des Kulturpolitikers, Kritikers oder Dichtungstheoretikers[162] nur eine Interpretationshilfe zum Verständnis der Fühmannschen Essayistik, die sich darauf richtet, eine intensivere und innovative Beschäftigung mit diesem zentralen Bereich seines Werkes anzuregen.

2.2.1 1950er Jahre: Publizistische Phase

Das Jahr 1958 stellte nicht nur für Franz Fühmann einen entscheidenden biographischen und werkgeschichtlichen Einschnitt dar, der den Verlust seiner poetischen Konzeption markierte[163], sondern galt auch als „tiefe Zäsur in der Literatur der DDR"[164]. Als Mitglied des Parteivorstandes der NDPD und leitender Kulturfunktionär seiner Partei geriet Fühmann mit seiner Auffassung, daß die Aufgabe des Schriftstellers nach

162 Sigrid Damm: ... nicht in der Schuld der Gesellschaft bleiben. [Rez. zu Franz Fühmann: Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur. Rostock 1975.] In: NdL (1976), H. 6, S. 147-163, hier S. 149 f.

163 Vgl. Hans-Georg Soldat: Franz Fühmann und die Ost-West-Öffentlichkeit. In: JF, S. 289.

164 Franz Fühmann im Gespräch mit Wilfried F. Schoeller. In: Franz Fühmann: Den Katzenartigen wollten wir verbrennen. Ein Lesebuch. Hrsg. mit einem Nachwort von Hans-Jürgen Schmitt. Hamburg 1983, S. 350-384, hier S. 356.

dem XX. Parteitag der KPdSU neu zu definieren wäre, in Widerspruch zur politischen Linie der NDPD; er wurde zum ideologisch unsicheren Faktor im kulturpolitischen Apparat seiner Partei.[165] Seine Parteikarriere „endete dann auch ziemlich katastrophal damit, daß ich aus allen meinen Ämtern flog“[166]. In diesem Jahr wurde Fühmann freier Schriftsteller, zunächst „mit weiteren Kriegsgeschichten und mit Kinderbüchern: die Poesie-Linie ist ja nicht weitergegangen“[167]. Er orientierte sich, nachdem er von den realitätsfremden, ihn stark belastenden Parteiverpflichtungen entbunden war, nun auf die Arbeit an Nachdichtungen und die Entwicklung seiner Erzählprosa[168] (*Kameraden* [1955], *Kapitulation* [1958], *Stürzende Schatten* [1959]). Seinen eigenen Auskünften zufolge hatte er schon vor 1956 begonnen, „auf ganz weite Sicht hin, den Essay anzusteuern, weil ich fühlte, daß da das Medium sei, in dem vor allem ich zu mir selbst finden könnte“[169]. In einem im Spätsommer 1956 entstandenen Brief an Ludvík Kundera war bereits von Essay-Plänen die Rede, die im Anschluß an seine parteipolitischen Tagesarbeiten realisiert werden sollten: „[...] dann allerdings möchte ich mich in einigen Essays versuchen, und zwar an Benn, Kafka, Trakl“[170]. Ein bereits in Aussicht genommenes Essayprojekt mit „Gedanken zum Werk Kafkas“[171] wurde jedoch zurückgestellt, „weil ich mir sagte, jetzt kommt es nicht so sehr darauf an, Kafka gegen manche Mißdeutungen zu verteidigen, sondern *jetzt* gilt es, Wichtigeres zu verteidigen, und für uns ist heute das Werk sagen wir Hans Marchwitzas mit all seinen Formschwächen wichtiger als das Werk Kafkas“[172], so 1957 im Brief des Kulturpolitikers Fühmann an Joachim Müller. Zwei Jahre nach diesem erzwungenen Abbruch des Essays lehnte Fühmann auch ein Angebot Peter Huchels ab, Essayistisches für ein Becher-Sonderheft der Akademie der Künste beizutragen – mit der Begründung: „Essays oder Literaturkritisches zu schreiben ist mir von Hans Mayer definitiv bei Strafe der

165 Vgl. dazu Dokumente und Briefe zum „Fall Vilmos Korn“, in: BB, S. 88-94.

166 Franz Fühmann im Gespräch mit Wilfried F. Schoeller (wie Anm. 164), S. 360.

167 Ebd., S. 356.

168 Wie im Allgemeinen die 1950er Jahre als poetisches Entwicklungsfeld bislang ein Desiderat der Fühmann-Forschung geblieben sind, blieb auch der maßgebliche Anteil von Max Schroeder, seinem Lektor im Aufbau-Verlag, an der literarischen Entwicklung des Prosa-Autors Fühmann bisher unreflektiert. Immerhin teilte Fühmann in einem Brief an Lothar Bolz (dem Vorsitzenden der NDPD) mit, daß er „ohne den drängende[n] Einfluß Max Schroeders [...] wohl nie zur Prosa ermutigt worden“ wäre (vgl. Franz Fühmann an Lothar Bolz, Brief vom 25.01.1966. In: B, 44) und sprach gegenüber Hans-Georg Soldat von Schroeders nachdrücklicher Anweisung zum Prosaschreiben: „Der zwang mich, vier Jahre hindurch eine Geschichte zu schreiben. Das wurde dann Kameraden“. (Vgl. Hans-Georg Soldat im Gespräch mit Franz Fühmann [wie Anm. 105], S. 845).

169 Franz Fühmann im Gespräch mit Wilfried F. Schoeller (wie Anm. 164), S. 444.

170 Franz Fühmann an Ludvík Kundera, Brief vom 19.09.1956. In: BB, S. 74.

171 Franz Fühmann an Joachim Müller, Brief vom 25.10.1957. In: BB, S. 86.

172 Ebd.

Exkommunikation verboten worden“[173]. Der Germanist Hans Mayer hatte, angesichts Fühmannscher Artikel in Zeitungen und Zeitschriften, dem Autor von literaturwissenschaftlicher Essayistik abgeraten („[...] das kannst du nicht, das ist nichts für dich, das darfst du nicht; du mußt endlich wieder Lyrik schreiben, deine Erzählungen weiterschreiben, aber Essayistik ist für dich tabu“[174]). Der Verweis auf Mayers Autorität blieb allerdings Vorwand, um prinzipielle Schwierigkeiten mit der Gattung Essay zu kaschieren, die Fühmanns heteronomieästhetischer Kunstkonzeption entstammten. So konstatierte der Autor wenige Monate später (nach dem Versuch, dennoch etwas zur Becher-Publikation beizutragen): „[...] Bechers Werk [ist] gigantisch, und mein essayistisches Vermögen ist winzig; Hans Mayer hat schon recht, wenn er mir dringend verbot, mich in Versuchen zu versuchen“[175].

Trotz dieser Schwierigkeiten sah Fühmann seine essayistischen Ansätze im publizistischen Frühwerk, in jenen „tagespolitisch bezogene[n] Texte[n]“[176] also, die in der Phase seiner hauptamtlichen Tätigkeit als Kulturfunktionär der NDPD entstanden:

> Und dann machte ich auch meine ersten essayistischen Versuche. Ich arbeitete damals in einer der Blockparteien, die hatte eine Zeitung, und da schrieb ich immer so Zeugs über Bücher und Theater.[177]

Für den Zeitraum etwa zwischen 1950 und 1958 läßt sich in Fühmanns Werk von einer *publizistischen Phase* im engeren Sinne sprechen, in der vor allem journalistische Formen wie Reisebericht, Reportage, Rezension und Zeitungsaufsatz entstanden. Ein Großteil dieser journalistischen Texte wurde in den zentralen Parteiorganen der NDPD, „Die Nation“[178] und „Nationalzeitung“[179], publiziert. Generell läßt sich in ihnen ein Zurückdrängen ästhetischer Gesichtspunkte zugunsten tagespolitischer Fragen beobachten; zudem hing vom Erscheinungsort des einzelnen Textes ab, wie stark

---

173 Franz Fühmann an Peter Huchel, Brief vom 15.02.1959. In: B, S. 27.

174 Hans-Georg Soldat im Gespräch mit Franz Fühmann (wie Anm. 105), S. 845 f.

175 Franz Fühmann an Peter Huchel, Brief vom 04.05.1959. In: B, S. 28.

176 Ernst Albrecht: Franz Fühmanns Beiträge in der „National-Zeitung“ und in der Zeitschrift „Die Nation“. In: Zwischen politischer Vormundschaft und künstlerischer Selbstbestimmung. Zur Herausbildung der DDR-Literatur 1945-1955. Protokoll einer wissenschaftlichen Arbeitstagung von 23.-24.05.1989 in Berlin. Hrsg. im Auftrag der Akademie der Künste zu Berlin von Irmfried Hiebel, Hartmut Kahn und Alfred Klein. Berlin 1989, S. 112-114, hier S. 113.

177 Hans-Georg Soldat im Gespräch mit Franz Fühmann (wie Anm. 105).

178 Die Nation. Zeitschrift für Theorie und Praxis nationaler Politik. Hrsg. vom Parteivorstand der National-Demokratischen Partei Deutschlands (NDPD). Berlin [Ost]: Verlag der Nation, 1951 ff. – Unter diesem Titel erschien die Parteizeitschrift bis 1960, danach als „Der Nationale Demokrat“.

179 Nationalzeitung. Zeitung für Politik, Kultur und Sport. Berlin [Ost], Jahrgänge 1 (1948) bis 43 (1990); Fortsetzung „Der Morgen“.

„der Schriftsteller [...] vom NDPD-Funktionär dominiert“[180] wurde. Daß Fühmann sich auch später publizistisch betätigte und der hier zeitlich eingegrenzte Begriff seiner Publizistik auf das weite Feld seiner in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichten literarischen Kritik ausgedehnt werden muß, sei hier vorausgesetzt, läßt sich jedoch in diesem engen Rahmen der Untersuchung nicht eigens thematisieren. Mit der Bezugnahme auf eine frühe, an sein Parteiamt gebundene publizistische Phase wird ein werkgeschichtliches Erklärungsmodell abstrahiert, das von multiplen historischen, biographischen und ästhetikgeschichtlichen Faktoren beeinflußt wurde.

Hans Richter vermutete zu Recht, daß, wenn man nach den „Wurzeln seiner [Fühmanns, S. R.] Essayistik“ sucht, „[u]nter den vielen publizistischen Veröffentlichungen des NDPD-Funktionärs [...] nur äußerst wenig [zu] finden“[181] sei. Essayistische Themen und Fragestellungen sah er vielmehr „in den nicht veröffentlichten, weil internen Arbeitspapieren von 1956/57, die mit antidogmatischen Überlegungen und Vorschlägen die Führung seiner Partei zu kulturpolitischer Erneuerung inspirieren sollten“[182]. Diesem Hinweis folgend, kann man in den nunmehr in Partei-Archiven zugänglichen und erst zum Teil postum veröffentlichten internen Arbeitsunterlagen[183] des NDPD-Funktionärs erste Konturen des Essayisten Fühmann erkennen; das gilt insbesondere auch für einige seiner Briefe aus dieser Zeit (wie z.B. den an Georg Maurer gerichteten zum Problem der Naturlyrik[184]) – in Arbeiten also, in denen ein selbstkritischer Ton angeschlagen wurde. Hans Richter zufolge kann „[a]ls eine erste, sowohl öffentliche wie kenntliche Annäherung an das Genre des Essays [...] noch am ehesten die ausführliche Besprechung von Georg Maurers Zyklus *Die Elemente* gelten“[185], Ulrich von Bülow wollte in dieser Rezension sogar den „ersten Essay von Fühmann“[186] erkennen.

An zwei ausgewählten publizistischen Texten dieser frühen Schaffensphase – der bereits erwähnten Rezension des Lyrikbandes von Georg Maurer sowie dem Aufsatz *Herder und die nationale Frage* – werden im Folgenden thematische wie sprachlich-stilistische Eigenheiten hervorgehoben, um sie als Textarten einer poetischen Prosa näher zu kennzeichnen und ihre Affinität zum Essay auszuleuchten. Beide Texte werden aus der Fülle publizistischer Arbeiten Fühmanns vor allem deswegen ausgewählt,

180 Hans Richter: Franz Fühmann – Ein deutsches Dichterleben. Berlin und Weimar 1992, S. 145.

181 Ebd., S. 381.

182 Ebd.

183 Vgl. u.a. Franz Fühmann: Gedanken über die Herausgabe einer ‚Bibliothek des 20. Jahrhunderts‘ [1956]. In: Franz Fühmann. Eine Biographie in Bildern, Dokumenten und Briefen, a. a. O., S. 81-84; ders.: Thesen zu Fragen von Literatur und Kunst [1957]. In: ders.: Im Berg. Texte und Dokumente aus dem Nachlaß. Hrsg. von Ingrid Prignitz. Rostock 1993, S. 181-245.

184 Franz Fühmann an Georg Maurer, Brief vom 07.05.1954. In: BB, S. 66 ff.

185 Hans Richter: Franz Fühmann – Ein deutsches Dichterleben (wie Anm. 180), S. 381.

186 Ulrich von Bülow: Die Poetik Franz Fühmanns (wie Anm. 100), S. 38.

weil sie Gelegenheit bieten, der thematischen Linie des Künstlerporträts und seiner Modifikation in Fühmanns essayistischer Entwicklung zu folgen.

Fühmanns Aufsatz *Herder und die nationale Frage*[187] erschien 1953 aus Anlaß des „150. Todestag[es] des großen deutschen Philosophen und Dichters Johann Gottfried Herder“[188] in der nationaldemokratischen Zeitschrift „Die Nation“. Mit Herders Vaterlandsbegriff fügte sich der Text thematisch unmittelbar in die offizielle Linie der Kulturbundpolitik Johannes R. Bechers ein, deren proklamatorisches Bekenntnis für aufklärerische und klassische deutsche Traditionen als „Bündnisangebot“[189] fungierte. Bis zum Scheitern der Genfer Konferenz[190] im Jahre 1955, auf der die Sowjetunion erneut versuchte, „durch ein Entgegenkommen in der Deutschlandfrage den NATO-Beitritt der Bundesrepublik zu verhindern“[191], galt die Frage des Patriotischen als legitimes Mittel der SED-Politik und Bestandteil ihrer kulturpolitischen Strategie.[192]

In formaler Hinsicht ist Fühmanns Gedenkschrift in drei durchgehend numerierte Abschnitte gegliedert. Sie weist damit bereits in ihrer äußeren Struktur auf die systematische Anlage der Argumentation, wobei einzuräumen ist, daß die Gliederung in mit Ziffern versehene Abschnitte dem Essay nicht grundsätzlich abträglich sein muß, wie die Zahl moderner Essays (z.B. von Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Hermann Broch) belegt. Dieter Bachmann konstatierte sogar einen regelrechten „Hang der Moderne zu traktathafter Gliederung“[193]. Von der gängigen Vorstellung einer assoziativen, sprunghaften Gedankenführung des Essays abweichend, vermittelte der Autor sein Thema linear und stringent, befestigte durch apodiktische Aussagen den populärwissenschaftlichen Gestus seines Textes und unterstrich diesen systematischen Anspruch zudem durch Übersetzungen und Worterklärungen, so daß Möglichkeiten des subjektiven Zugangs zum Thema verwehrt wurden. Vor allem durch dieses Zurückdrängen subjektiver Elemente, die sich – so Jürgen Krätzer – „nur durch die Einbeziehung von Biographie und Gesamtwerk erschließen“[194] lassen, deren der Text aber bedurft hätte, um auf der sinnlichen Ebene das Faktische ästhetisch überschreiten bzw.

187 Franz Fühmann: Herder und die nationale Frage. In: Die Nation 3 (1953), Bd. 12, S. 37-47.

188 Ebd., S. 37.

189 Werner Mittenzwei: Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1945 bis 2000. Leipzig 2001, S. 109.

190 Außenministerkonferenz der vier Siegermächte in Genf vom 27.10.-04.11. und 08.11.-16.11.1955.

191 Dietrich Staritz: Geschichte der DDR 1949-1990 (wie Anm. 29), S. 131.

192 Um die heikle Frage der antipatriotischen Wirkungen geht es z.B. auch in der Debatte um Hanns Eislers Opernlibretto *Johann Faustus*, die in der ersten Hälfte des Jahres 1953 um einen Text Eislers geführt wird, dem ein Gegenbild zu Goethes Faust-Figur zugrunde liegt.

193 Dieter Bachmann: Essay und Essayismus (wie Anm. 120), S. 122.

194 Jürgen Krätzer: Versuch: Essay als Medium der Selbstfindung (wie Anm. 1), S. 1622.

akzentuieren zu können, neigte der Aufsatz eher zum Traktat als zum Essay, was sich auch auf inhaltlicher Ebene erkennen läßt. Vergleicht man diesen Text Fühmanns mit dem etwa zur gleichen Zeit publizierten Essay *Über den Essay und seine Prosa* (1952) von Max Bense, der Herders *Briefe zur Beförderung der Humanität* als „bedeutendste klassische Essaysammlung“[195] würdigt und sich dem Essayisten Herder zuwendet, dann tritt der politische Tenor deutlich hervor: Fühmanns Herderbild blieb auf der werkgeschichtlichen Stufe seines propagandistischen Zeitschriftenartikels ein ausschließlich politisch-didaktisches, das darauf angelegt war, den „große[n] Deutsche[n] Johann Gottfried Herder, dessen Werk ewiger Besitz unseres Volkes geworden ist“[196], zu musealisieren. Bezeichnenderweise erschien auch seine Bezugnahme auf die Romantik hier noch ausschließlich *ex negativo*, insofern es darum ging, die Diesseitsbezogenheit Herders zu betonen: „Es spricht für die Größe Herders, daß seine Gedanken nicht von der miserablen Wirklichkeit Deutschlands hinweg in ein Niemandsland führten, daß er nicht die Vollendung und das Glück des Menschen in irgendeinem Jenseits suchte“[197].

Die Sublimation der eigenen künstlerischen Subjektivität kann im Herder-Aufsatz als maßgebliches Kriterium dafür gelten, daß es sich hier nicht um einen Essay, sondern um die journalistische Form eines Leitartikels handelte, der, wie Fühmann selbst mitteilte, durch fehlende „selbstironische Distanz“ charakterisiert sei. Bezogen auf den ästhetisch-weltanschaulichen Bruch im Erzählzyklus *Das Judenauto* benannte er schließlich die Attribute seiner monologischen Schreibhaltung: „[...] dann wird es vollkommen unkritisch, feierlich und bierernst, und jeder Widerspruch ist verschwunden“[198]. Dem publizistischen Text ermangelte noch ebenso das in seinen späteren dialektischen Essays ausgeprägte Verfahren, „anläßlich des fremden Gegenstandes Eigenes zur Sprache zu bringen“[199], wie jenes konstitutive wirkungsästhetische Moment seines späteren Schaffens, das die Fühmannsche Essayistik ab den 1970er Jahren kennzeichnete: „das bekenntnishafte Einbringen eigener Erfahrung als Angebot an den Leser, Zugang zur vorgestellten Problematik zu finden“[200]. Fühmann verstand sich in dieser frühen Werkphase als „Dichter im Dienst“[201] seiner sozialistischen Ge-

195 Max Bense: Über den Essay und seine Prosa (wie Anm. 109), S. 62.

196 Ebd., S. 47.

197 Franz Fühmann: Herder und die nationale Frage (wie Anm. 187), S. 40.

198 Beide Zitate: Franz Fühmann im Gespräch mit Wilfried F. Schoeller (wie Anm. 164), S. 368.

199 Vgl. Dieter Bachmann: Essay und Essayismus (wie Anm. 120), S. 115, der in Bezug auf die kritischen Aufsätze Walter Benjamins und deren ausgewiesenem Essayismus (in Thema, Methode, Zitatpraxis) nicht von der Gattung Essay sprechen will.

200 Jürgen Krätzer: Versuch: Essay als Medium der Selbstfindung (wie Anm. 1), S. 1620.

201 Hans Richter: Franz Fühmann – Ein deutsches Dichterleben (wie Anm. 180), S. 124. – Der Terminus „Dichter im Dienst“ wurde geprägt durch eine westdeutsche Publikation: Lothar von Balluseck: Dichter im Dienst. Der sozialistische Realismus in der deutschen Literatur. Wiesbaden 1956.

sellschaft, wobei er diesen Dienstbegriff noch auf eine enge didaktische Funktion der Literatur bezogen hatte: „Es wäre für mich unvorstellbar gewesen, etwas zu schreiben, von dem ich nicht von vornherein wußte, was ich sagen und wie ich damit wirken wollte."[202]

Daß Publikationsort und tagesaktueller Anlaß nur äußerliche Kriterien für die Unterscheidung von journalistischer Form und literarischem Essay bieten, läßt sich auch am folgenden Beispiel belegen. Wenige Jahre nach dem Herder-Aufsatz veröffentlichte Franz Fühmann in der Zeitschrift „Neue Deutsche Literatur" unter dem Titel *Das ist der Mensch*[203] eine Rezension des Lyrikbandes *Die Elemente* von Georg Maurer – gleichwohl mit geringem zeitlichem Abstand, doch aus einer beträchtlichen gesellschaftspolitischen und künstlerischen Distanz. Die Jahre zwischen 1953 und 1956 galten in der Geschichtsschreibung über die DDR als eine Phase „zwischen Krise und Konsolidierung"[204], die für die sozialistische Intelligenz in der „erste[n] größere[n] Desillusionierung der Nachkriegshoffnungen"[205] endete. Die politischen Ereignisse um den 17. Juni 1953 und die folgende politische wie ökonomische Destabilisierung der DDR-Gesellschaft lösten fundamentale weltanschauliche Irritationen aus, öffneten aber zugleich auch neue geistige Diskussionsräume: „Das *Tauwetter* [...], das seit dem Frühjahr 1953 in der Sowjetunion eingesetzt hatte, griff auf das sozialistische Lager über"[206]. In den Kreisen der wissenschaftlichen und künstlerischen Intelligenz der DDR wurde die Geheimrede Chruschtschows auf dem XX. Parteitag der KPdSU im Februar 1956, die zugleich Höhe- und Endpunkt dieser Entwicklung markierte, als Schock und zugleich ermutigendes Signal aufgenommen: „Neben tiefer Desillusionierung brachte die Entstalinisierung aber auch ein freieres Klima: Erstarrungen lösten sich, intellektuelle Diskussionen brachen auf"[207]. In diesem kurzen Freiraum zwischen der Rede Chruschtschows und dem Ungarn-Aufstand im Herbst 1956 zeigte sich auch Fühmann ebenso politisch ernüchtert wie hoffnungsvoll, was die Demokratisierung des politischen Systems und – damit verbunden – die Liberalisierung des geistig-kulturellen Lebens in der DDR anging; er hoffte insbesondere auf ästhetische Entwicklungsmöglichkeiten: „Jetzt kommen wir aus dem unerträglichen Zwiespalt von Realität und Darstellung der Realität heraus, jetzt finden wir aus dem Stalinismus, jetzt wird

202 Franz Fühmann im Gespräch mit Jacqueline Benker-Grenz [Anfang 1979]. In: WA 6, S. 419.

203 Franz Fühmann: Das ist der Mensch. [Rez. zu Georg Maurer: Die Elemente. Leipzig: Insel, 1955] In: NDL 4 (1956), H. 2, S. 130-140.

204 Dietrich Staritz: Geschichte der DDR 1949-1990 (wie Anm. 129), S. 131.

205 Werner Mittenzwei: Die Intellektuellen (wie Anm. 189), S. 111.

206 Dietrich Staritz: Geschichte der DDR 1949-1990 (wie Anm. 29), S. 143.

207 Beate Ihme-Tuchel: Die SED und die Schriftsteller 1946 bis 1956. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zur Wochenzeitung *Das Parlament*, B 13/2000, S. 3-10, hier S. 9.

dieser Sumpf ausgeräumt“[208]. In der Liberalisierungsphase nach 1956 (die bereits mit den kulturpolitischen Orientierungen der Kulturkonferenz der SED im Oktober 1957 weitgehend reglementiert worden war[209]) verfaßte er seine „besten Gedichte“[210], die „Bilder von Gefährdungen, von Erschütterungen, von Freilegungen, auch von Prozessen [enthielten], die ich damals nur als konterrevolutionäre Vorgänge ansah“[211]. In ihnen wurde ein bisher unterdrückter pessimistischer Ton in der Nachfolge Gottfried Benns vernehmbar (z.B. in *Die Geier* und *Die Demagogen*), der den offiziellen Bemühungen des Autors um eine optimistische Lyrik diametral gegenüberstand.[212]

Diese autonomieästhetischen Bestrebungen wurden schließlich durch die parteipolitische Orientierung der Kulturkonferenz der SED vom 23./24. Oktober 1957, die eine Disziplinierung der systemkritischen Intelligenz intendierte, sowie durch die Proklamation einer „sozialistischen Kulturrevolution“ zur Lösung der nun drängenden wirtschaftlichen Fragen auf dem V. Parteitag der SED 1958 restriktiv unterbunden. Indem diese rigide Kulturpolitik Anfang der 1960er Jahre in das verordnete Programm des „Bitterfelder Weges“ mündete und die erhofften Diskussionen über „Personenkult und Dogmatismus, Ungesetzlichkeit und Terror im System des stalinistischen Sozialismus-Modells“[213] ausblieben, entstand ein politisches wie ästhetisches Vakuum: „Es wurde eine dünne Schicht Ideologie drübergestreut, aber drunter blieben die Fragen lebendig und sind es bis heute, sind unabgegolten [...]“[214]. In der Folge dieser politischen Desillusionierung zerbrachen die poetischen Konzeptionen einer Anzahl von DDR-Autoren, was sich symptomatisch im ‚Verstummen‘ der Lyriker Stephan Herm-

208 Franz Fühmann im Gespräch mit Wilfried F. Schoeller (wie Anm. 164), S. 356. – An den „jäh einsetzende[n] Optimismus“ nach 1956 erinnerte sich auch der (skeptisch bleibende) Dramatiker Hartmut Lange: „Die literarische Elite war davon überzeugt, daß nun, nach Chrustschows Enthüllungen, der ‚wahre‘, der ‚humane‘ Sozialismus verwirklichte werden würde, so wie er in den Pariser Manuskripten von Marx vorformuliert war.“ (Vgl. Hartmut Lange: Meine Realitätserfahrung als Schriftsteller. In: Ders.: Irrtum als Erkenntnis. Meine Realitätserfahrung als Schriftsteller. Zürich 2002, S. 7-55, hier S. 30.)

209 Vgl. dazu: Dieter Schiller: Disziplinierung der Intelligenz. Die Kulturkonferenz der SED vom Oktober 1957. Berlin 1997 (hefte zur ddr-geschichte 44).

210 Miteinander reden. Franz Fühmann im Gespräch mit Margarete Hannsmann. In: WA 6, S. 443.

211 Franz Fühmann im Gespräch mit Wilfried F. Schoeller (wie Anm. 164), S. 361.

212 Hinzu kommen öffentliche Vorwürfe, daß die nach 1956 entstandenen Gedichte (veröffentlicht im Lyrikband Aber die Schöpfung soll dauern, Berlin 1957) „schwer verständlich, konstruiert, vage Symbolik ohne politischen Gehalt und ähnliches“ wären (Franz Fühmann an Adolf Endler, Brief vom 22.01.1958. In: B, 23). – Vgl. im Gegensatz dazu auch die Rezension Endlers, auf die Fühmann hier reagiert: Adolf Endler: Aber die Schöpfung soll dauern. Das lyrische Werk Franz Fühmanns. In: Berliner Zeitung vom 04.01.1958.

213 Dieter Schiller: Disziplinierung der Intelligenz (wie Anm. 209), S. 17.

214 Franz Fühmann im Gespräch mit Wilfried F. Schoeller (wie Anm. 164), S. 357.

lin, Kurt Barthel (genannt Kuba), zum Teil Günter Kunert und eben Franz Fühmann zeigte:

> In dieser Zeit zerschliß meine lyrische Konzeption endgültig. Meine poetische Konzeption hatte geheißen: die Märchen gehen in Erfüllung.[215]

Angesichts dieser veränderten gesellschaftspolitischen Situation mußte Fühmanns Abkehr von der lyrischen Ausdrucksweise, die er Anfang der 60er Jahre vollzogen hatte, als Signal zur kunstkonzeptionellen Neuorientierung verstanden werden; sie ermöglichte ihm eine geistige und ästhetische Öffnung, gleichzeitig aber blieb der Verlust der Lyrik fester Bezugspunkt seines Werkes. Andererseits ist die selbstschützende Funktion dieser Gattungsentscheidung wahrzunehmen, denn schon seine Abwendung von Georg Trakl (um 1950) zeigte eine vergleichbare Problematik:

> Ich versuchte, mir aus ideologischen Einsichten oder Beweggründen Dinge zu verbieten, die mich emotional oder ästhetisch ungeheuer aufregten.[216]

Fühmanns lyrische Konzeption, so Joseph Pischel, „reichte aber nicht mehr aus für die Bewältigung der neuen Fragen der sozialistischen Gesellschaft, weil sie sich noch allzu sehr auf die Konfrontation mit der Vergangenheit beschränkte, noch stärker auf die Freisetzung einer in der Klassengesellschaft verschütteten Menschlichkeit baute als auf die widersprüchliche Herausbildung völlig neuer menschlicher Beziehungen im Sozialismus“[217]. Pischels Verweis auf den Ende der 1950er / Anfang der 1960er Jahre sich vollziehenden Autorenwechsel in der DDR-Lyrik und damit auf die Rückwärtsgewandtheit Fühmannscher Lyrik als Ursache für dessen Gedichtverlust läßt die angedeutete gesellschaftspolitische und weltgeschichtliche Lage außer Acht, aus der diese individuellen künstlerischen Entscheidungen erwuchsen. Auf das enge Verhältnis von hymnischer und kritischer Literatur, damit auf die produktive Wechselbeziehung zwischen den Autorengenerationen in dieser Zeit verwies schließlich Georg Maurer:

> Der jeweilige geschichtliche Augenblick, in dem ja auch das lyrische Subjekt seinen Augenblick hat, wird von der Menschheitsbewegung überrollt, von ihrer Widersprüchlichkeit, die Zeit braucht, um sich aufzuheben. So ist einerseits naive Hymnik nicht möglich, andererseits verdammt sich Weltenttäuschung und -abkehr, wenn sie konsequent ist, zum Schweigen. Will sich heute die Lyrik nicht selbst zur Wirkungslosigkeit verdammen durch bloßes rühmendes Ansingen oder verbitterten Abgesang, so muß sie sich von der realen Bewegung der Welt bewegen lassen.[218]

In diesem zeitgeschichtlichen Rahmen zwischen Öffnung und parteipolitischer Reglementierung geistig-kultureller Entwicklung in der DDR entstand Fühmanns Rezension

---

215 Ebd.

216 Ebd., S. 360.

217 Joseph Pischel: Zur theoretischen Selbstverständigung der DDR-Schriftsteller in den sechziger und siebziger Jahren. (Ein Beitrag zur jüngsten Geschichte der DDR-Literatur). [Diss.] Rostock 1978, S. 7.

218 Georg Maurer: Ich wurde gefragt (1965). In: Ders.: Essay 1. Halle (Saale) 1968, S. 10.

der Dichtung Maurers, die er im Text selbst als „Aufsatz“[219] bezeichnete. Sie ist als ästhetischer Reflex dieser gesellschaftspolitischen wie künstlerischen Übergangsphase zu lesen, so daß die Entscheidung, ob es sich bei dieser Rezension um einen Essay handelt, wie an verschiedenen Stellen zu lesen ist (Ulrich von Bülow, Hans Richter, Georg Maurer[220]), oder um einen Aufsatz, um Fühmanns eigener Deklaration zu folgen, kaum eindeutig ausfallen kann. Zweifellos stellt der Text, wie Hans Richter bemerkte, den „redlichen Versuch [dar], das Werk eines älteren Kollegen, respektvoll mitgehend, für ein möglichst großes Publikum interpretierend aufzuschließen“[221], so wie es – um Maurer selbst zu zitieren – „nur ein Kritiker machen [konnte], der selber Künstler ist“[222]. Aber angesichts seiner poetischen Entstehungssituation öffnet sich ein semiotischer Bezugsraum zwischen den Begriffen „Redlichkeit“ und „Versuch“, der hier in seinen formalen und inhaltlichen Koordinaten nur angedeutet werden kann. Sichtbar wird, daß diese künstlerische Literaturkritik Franz Fühmanns eine inhaltliche wie formale Grenzbewegung vollzog: Sie griff tendenziell dem Essay vor, indem sie sich erlaubte, mit „rechte[m] Vergnügen [...] in einer solchen Dichtung zu spazieren“[223]; zugleich aber zeigt sie eine synthetische, damit wissenschaftliche Vorgehensweise sowie apodiktische Züge, die – wie Fühmann in einem Brief an Georg Maurer mitteilte – der zeitlich begrenzten, polemischen Absicht entstammten, den Begriff des Sozialistischen Realismus und den Platz von Maurers Dichtung darin zu bestimmen und damit zu einer aktuellen Diskussion im gegenwärtigen Literaturgeschehen in der DDR beizutragen:

> Wenn sich überhaupt noch bei uns eine echte literarische Debatte entzünden kann, dann müßte es um dieses Buch gehen. Ich bin auch der Überzeugung, daß manche Kunstrichter, und nicht nur manche Kunstrichter, sondern auch sehr ernst zu nehmende Kollegen gegen diese Dichtung wettern werden. Ich habe mich sonst an den literarischen Plänkeleien nicht beteiligt, hier aber ist ein echtes Problem, das mich interessiert, und ich möchte, wenn (qualifizierte) Verdammungen Deiner Dichtung kommen sollten, in die Bresche springen und für Deine Arbeit fechten.[224]

---

219 Franz Fühmann: Das ist der Mensch (wie Anm. 203), S. 134.

220 Ausdrücklich hatte Maurer in einem Brief an den Autor von Fühmanns Rezension als einem Essay gesprochen. (Vgl. den Brief Georg Maurers an Franz Fühmann, Anm. 222).

221 Hans Richter: Franz Fühmann – Ein deutsches Dichterleben (wie Anm. 180), S. 381.

222 Georg Maurer an Franz Fühmann, undatierter Brief [um 1955]. In: SAdK, Berlin, Georg-Maurer-Archiv, Nr. 653.

223 Franz Fühmann an Georg Maurer, undatierter Brief [um 1956]. In: SAdK, Berlin, Georg-Maurer-Archiv, Nr. 652.

224 Ebd. – Daß ihm dies mit seinem Text gelungen ist, bestätigt Georg Maurer im nachhinein, als er Fühmann um eine Rezension seines Lyrikbandes Lob der Venus bittet: „Ich hoffe, Deine Kritik kommt den übrigen zeitlich voraus – wie bei den Elementen – und so würdest Du mir wieder Unsinn und Unverständnis von anderer Seite ersparen, wofür ich Dir sehr dankbar bin. Mit dem Essay [!] über die Elemente hattest Du ja die Münder

Das Spannungsverhältnis dieser poetischen Prosaform zwischen Versuch und Proklamation ist am maßgebenden Textkriterium, der Subjektivität des Autors, nachvollziehbar, dessen graduelle sprachliche Ausprägung nach Auffassung Ludwig Rohners eine Unterscheidung zwischen Rezension und Essay erlauben würde:

> Der Essay ist, wenn er aus einer Rezension hervorgeht, ‚übergreifende', grenzüberschreitende Kritik: der Essayist bringt seine eigene Erfahrung, Belesenheit, Bildung, Weltanschauung mit, er kritisiert weder ‚voraussetzungslos' noch dem Gegenstand kongruent angemessen, er zielt weit über den Anlaß hinaus. [...] Er [der Essayist, S. R.] schreibt nieder, was ihm, in der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand, zu diesem, zu sich und zur Welt einfällt: im Essay begegnen sich sozusagen zwei Persönlichkeiten, und auch der Portraitist setzt seine Individualität ein, sieht das Gegenüber durch das eigene Temperament; er mißt sich selbst an seinem Gegenstand.[225]

Während die sachüberschreitende Abschweifung im klassischen Essaytyp Montaignes als eine das Grundthema umkreisende, spielerische Bewegung gedacht und mit der Vorstellung des geistigen Spaziergangs assoziiert wurde, zeigte sich zwar auch in Fühmanns Text ein transgredienter Impuls (ausdrücklich: „einen Augenblick von Maurer abschweifend"[226]), jedoch diente diese Überschreitung des Gegenstandes stets der stringenten Vermittlung seines Themas, für das Maurers Dichtung *Die Elemente* unmittelbarer Ausgangspunkt blieb. Das eigentliche Thema der Rezension – die Bestimmung optimistischer Literatur als Ausdruck eines „tiefen materialistischen Lebensgefühl[s]"[227] – wurde an der Dichtung Georg Maurers exemplifiziert. Gleichwohl das von Ludwig Rohner vorgeschlagene Essaymerkmal der Anlaßüberschreitung und selbstrefentiellen Bezugnahme in Fühmanns Buchbesprechung zu beobachten ist, wird sein Abschweifen doch als logisch-argumentative Vermittlung seiner kulturpolitischen Thesen kenntlich.

Zugleich läßt sich – vor allem auf der sublimierten dichtungstheoretischen Ebene des Textes – eine Vielzahl essayistischer Impulse wahrnehmen. Sie zeigen sich vor allem in jenen emphatischen Passagen, in denen die Interpretation der Dichtung Maurers den nachhaltigen Eindruck der künstlerischen Begegnung des Lyrikers Fühmann belegt. Insbesondere wenn es Fühmann um das Wesen der Kunst geht, wird die Unvereinbarkeit von unmittelbarem Sprach- und Dichtungserlebnis und dessen rationaler Vermittelbarkeit offenbar, so z.B. in der formalen Disziplinierung seiner expressiv-bildhaften Sprache (durch Ausrufesätze, Deklamationen oder rhetorische Fragen) oder in der wiederkehrenden Praxis, Sequenzen poetologisch-selbstreflexiver Deutung in den obligaten ästhetischen Theoremen einzufassen. Immer wieder zeigt sich das Bestreben, die Lesart der Dichtung Maurers an die leitende materialistische Ästhetikvorstellung zu binden, wodurch dieser literaturkritische Text Fühmanns dogmatische

---

gestopft." (Vgl. Georg Maurer an Franz Fühmann, undatierter Brief. In: SAdK, Berlin, Georg-Maurer-Archiv, Nr. 653.)

225 Ludwig Rohner: Der deutsche Essay (wie Anm. 119), S. 336.

226 Franz Fühmann: Das ist der Mensch (wie Anm. 203), S. 135.

227 Ebd., S. 133.

Züge aufweist[228] und der hermeneutische Raum eines möglichen, vielfältigen Textverständnisses durch seine teleologische geschichtsphilosophische Diktion verschlossen bzw. auf ein lineares Denkschema eingeengt wird. In der folgenden längeren Passage, in der es Fühmann um das erste Gedicht Maurers im Zyklus „Kunst" geht, wird der eigentümliche, zur Objektivierung des subjektiven Kunsterlebnisses drängende essayistische Entwicklungsgang, der an die Vermittlung des Kunstsujets gebunden ist, deutlich:

> [...] es heißt: Berge und Täler, und ich will nur versuchen, es nachzuzeichnen. Da ist, Vision einer millionjahrfernen Realität, die Erde, sie ist in Bewegung, im „gewaltigen Drängen": die Geburt der Urgebirge und Urmeere, ungeheure Zeugung und Vernichtung, die ganze Bewegungsskala vom Kreißen der Erdkruste bis zur sekundenflüchtigen Harmonie des ruhenden Tales. Welch ein Schauspiel! Aber nein, aber das ist doch kein Schauspiel nur, davor wir sitzen, staunende Zuschauer; das greift doch nach uns, von da kommen wir doch herauf, das ist doch unsere Erde, Menschenerde, die uns durch das All wirbelt; das hat uns doch gezeugt, geboren, geschaffen, so tief hinab reichen wir, und wir mühen uns ja um diese Tiefe, dringen in sie ein, mit dem Geist, mit Hammer und Meißel, Archäologen, Geologen, auf daß wir von unserer Mutter und unserer Heimat wissen, wir Erdensöhne, wir Erdenbürger! Wissen, ja, aber ist das denn erlebbar, nacherlebbar? Wie könnte das sein, woher sollte das kommen? Doch da kommt Musik, Bruckner, Haydn, und das Unsagbare *ist* sagbar, das Unschaubare *ist* schaubar: in der Kunst.[229]

Besonders in diesen zwischen Erlebnis und Definition, Bild und Begriff, Sinnlichkeit und Idee etc. oszillierenden Passagen, die Max Bense zufolge als „schöne Sätze"[230] dem Essay eignen und „sowohl einer Poesie als auch einer Prosa angehören"[231], klingt Essayistisches an. Allerdings erscheint die subjektive Erlebnisebene der Rezension durch den Objektivitätsanspruch einer materialistischen Deutungsweise prädisponiert, so daß im Text ein Mißverhältnis „zwischen Poesie und Prosa, zwischen dem ästhetischen Stadium der Schöpfung und dem ethischen Stadium der Tendenz"[232] transponiert wird.

---

228 Der auktoriale Standpunkt des Autors, der an die weltanschauliche Dogmatik der marxistisch-leninistischen Geschichtsvorstellung gebunden ist und diese vermittelt, wird besonders deutlich, wenn es ihm um die Bereinigung widersprüchlicher Stellen bei Maurer geht. So ist Fühmann der Ansicht, daß „manche Aussage, gesellschaftliche Vorgänge betreffend, [...] noch etwas verwaschen" ist und ins Phrasenhafte oder gar Peinliche gerät, wie z.B. der Schluß des Eros-Zyklus', der sich nicht seinem geschichtsphilosophischen Fortschrittsraster der Menschheitsentwicklung einfügen läßt: „Es geht aber nicht an, einmal die Darstellung eines historischen Vorgangs als Einkleidung heutiger Gedanken und Gefühle, ein anderes Mal am gleichen Ort als Wiedergabe historischer, aufs Heute nicht bezogener Konkretheiten darzubieten" (alle Zitate: Franz Fühmann: Das ist der Mensch [wie Anm. 203], S. 138).

229 Ebd., S. 133 f.

230 Max Bense: Über den Essay und seine Prosa (wie Anm.109), S. 61.

231 Ebd.

232 Ebd., S. 58.

Auch thematisch erweist sich die Rezension als Übergangsprodukt: Mit der Inkongruenz von wissenschaftlicher Erkenntnis und künstlerischem Erleben wurde in diesem Text nicht nur *ein* Grundthema seines künstlerischen Schaffens angeschlagen, dessen Entwicklung sich als poetologischer Faden durch sein Werk zog. Ein weiteres deutete sich in seinen Bemerkungen zum Grundwiderspruch des Menschen als Einzel- und Gemeinwesen an, dessen Lösung Fühmann hier noch als historische Problematik der Ablösung zweier Gesellschaftsformationen begriffen hatte, so daß diese Rezension auch als Paradigma seiner geschichtsphilosophisch geprägten Poetik gelesen werden kann.[233] Auf sprachlich-stilistischer Ebene zeigen sich bereits die Fundamente seiner Essayistik: Eine für Fühmanns Essay typische Vorgehensweise ist die Verwendung rhetorischer Grundfiguren der Wiederholung zur rhythmischen Gliederung des Textes. Durch diese semantisch-syntaktischen Stilmittel (oben z.B. der Gebrauch von Anapho-ra[234]) eignet dem essayistischen Text eine lyrische Klangstruktur, die je nach Anlaß und Entstehungssituation des Essays bzw. essayähnlichen Textes anders akzentuiert ist und unterschiedliche Wirkungen provoziert bzw. hervorruft: Der Schärfe und Pointiertheit der Aussage eignet deshalb oft ein sprachlicher Duktus des Gedrängten und Konstruierten, teilweise gleitet er ab ins Polemische.[235]

Ausführlich analysierte Fühmann formale und inhaltliche Aspekte seines dichterischen Vorbilds; Georg Maurer schätzte vor allem diese synthetische Herangehensweise der Besprechung und entnahm ihr produktive Anregungen.[236] Fühmann interpretiert den Text als Beispiel einer optimistischen Literatur, die in dialektischer Weise aktuelle Fragen der menschlichen Entwicklung mit dem „Standpunkt der Dekadenz" verknüpfe und dabei den „zutiefst menschlichen Widerspruch"[237] in seiner Bandbreite zeige:

---

233 Das theoretische Gegenstück dazu findet sich in Fühmanns Essay *Das mythische Element in der Literatur* (1974) (vgl. dazu weiterführend: Ulrich von Bülow: Die Poetik Franz Fühmanns [wie Anm. 100]). Auf latente anthropologische Gedankengänge hatte allerdings Georg Mauer Fühmann anläßlich dieser Rezension selbst hingewiesen: „Dein Satz (S. 4) ‚gerade die Ohnmacht zwingt ihn zur Allmacht' drückt die besten Erkenntnisse unserer modernen Anthropologen aus, ohne daß Du es weisst." (Vgl. Georg Maurer an Franz Fühmann, undatierter Brief [um 1955]. In: SAdK, Berlin, Georg-Maurer-Archiv, Nr. 653.)

234 Vgl. weiterführend: Wolfgang Fleischer / Georg Michel / Günter Starke: Stilistik der deutschen Gegenwartssprache. Frankfurt/M. [u.a.] 1993, S. 265.

235 Hier läßt sich generell anmerken, daß der Essay Franz Fühmanns – anders als die essayistischen Texte z.B. von Georg Maurer – nicht von einer Sprache geprägt ist, die in kurzen, auf den Punkt kommenden Sätzen eine aphoristische, ja aperçuhafte Syntax repräsentiert, sondern daß sie (wie im übrigen auch seine Erzählprosa) auf der langsamen, beschreibenden Entfaltung seines Gegenstandes beruht.

236 Vgl. Georg Maurer an Franz Fühmann, undatierter Brief [um 1955]. In: SAdK, Berlin, Georg-Maurer-Archiv, Signatur 653.

237 Franz Fühmann: Das ist der Mensch (wie Anm. 203), S. 132.

> „Der pessimistische Abgesang der bürgerlichen Literatur wird, von einem anderen, vom materialistischen Standpunkt des Sozialismus aus, nun Prolog einer optimistischen Dichtung, die in einem Hymnus auf die Schöpferkraft, auf die Gottesmacht des Menschen mündet [...]."[238]

Fühmanns Textauslegung folgte jedoch weltanschaulichen Grundannahmen, die den Widerspruch des Menschen als historisches Entwicklungsproblem bestimmten und dem rationalen Fortschrittskonzept des historischen Materialismus entsprechend eine Höherentwicklung des (ohnmächtigen) Einzelwesens zum (allmächtigen) Gemeinwesen postulierten. Es zeigt sich also in diesem Aufsatz, daß die Ansätze zur atmosphärisch-dichten Strukturanalyse der Dichtung Maurers, die insofern auch von selbstreflektorischem Wert sind, weil sich hier der Lyriker Fühmann als künstlerischer Gutachter positionierte und über die Form der akademischen Literaturkritik hinausging, durch eine politische Lesart bestimmt waren. Dieser ideologisch ausgerichteten Lektüreversion korrespondierte wiederum eine didaktische Schreibhaltung, die, um prinzipielles Einverständnis zu suggerieren, alltagssprachliche Formen nutzte und sich der rhetorischen Figur Pluralis Majestatis bediente, um die Allgemeingültigkeit ihrer Aussagen zu unterstreichen.

Diesen hier hervorgearbeiteten inhaltlichen wie sprachlich-stilistischen Textmerkmalen läßt sich vorläufig entnehmen, daß die subjektive Erfahrungsdimension dieser Rezension noch von einer politischen Diktion der Interpretation verdeckt bleibt. Hinter dem Schutzschild der materialistischen Deutung Maurers und den polemisierenden Angriffen gegen „Benn und [die] Seinen"[239] (und damit auch gegen sich selbst) läßt sich gewissermaßen Fühmanns Selbstverständigung über pessimistische Literatur und den Pessimismus in den eigenen Texten als poetologische Thematik *ex negativo* erkennen. Nicht der Umstand, daß in Fühmanns Text *expressis verbis* von Aufsatz die Rede ist, erscheint also ausschlaggebend für die Kennzeichnung der vorliegenden Textgattung; der Aufsatzcharakter des Textes erwächst vielmehr aus dessen heteronomieästhetischer Position, wonach die essayistischen Impulse seiner subjektiv-authentischen Begegnung mit Maurers Gedicht zugunsten einer politischen Lesart zurückgedrängt wurden. Der Text, der durch seine wissenschaftlich argumentierende Struktur eher zum literaturkritischen Aufsatz als zum Essay tendiert, erfüllt eine (nicht zuletzt gegen den Autor selbst gerichtete) didaktisch-appellative Funktion. Er lädt zwar den Leser ein zu einer Wanderung durch die geistige Landschaft der Dichtung Maurers (nutzt dazu u.a. die bildhafte Vorstellung einer Gemäldesammlung), aber zugleich entmündigt er ihn durch seine materialistische Deutungsvorgabe[240]. Obgleich

238 Ebd.

239 Ebd., S. 135.

240 Deutlich zeigt sich der Einfluß der Ästhetik Georg Lukács' auf Fühmanns Dichtungsverständnis in seiner Kritik am „schmerzhaft falsch gedachten Schluß" des Eroszyklus': Hier wird das „naiv-heitere Bild der Antike" nicht in seiner Vieldeutigkeit, sondern als anachronistisches Element in der Dichtung verstanden, das sich „der Bewußtseinskontrolle [Maurers, d. Verf.] entzogen" habe. (Franz Fühmann: Das ist der Mensch [wie

hier die Essayähnlichkeit im Hinblick auf Thema und assoziative Sprache naheliegt, dominiert eine stringente, logisch-folgernde und somit monologische Argumentationsweise, die sich sprachlicher Verfahren der Beweisführung und Überzeugung bedient.

2.2.2 1960er Jahre: Essay als Probestück

In den 1960er Jahren trat Fühmann noch mit eigenen Gedichten[241] hervor, betätigte sich aber zunehmend als Nachdichter[242] ungarischer und tschechischer Lyrik der Moderne. In dieser Zeit rückten die Erzählprosa und gegen Ende des Jahrzehnts auch der Essay in den Vordergrund seines Werkschaffens. Obwohl Fühmann seine essayistischen Ansätze schon in die 50er Jahre datiert, entwickelt er sich – eigenen Angaben zufolge – wiederum „sehr spät“[243] zum Essayisten.

Über den Beginn der Fühmannschen Essayistik bleibt die Forschung uneinig, was zunächst daran liegen mag, daß sich aus gattungstheoretischer Sicht eine punktuelle Datierung der essayistischen Entwicklung als Aporie ausnehmen muß. Während Ulrich von Bülow davon ausging, daß Fühmanns „essayistische[s] Spätwerk [...] an der Wende von den sechziger zu den siebziger Jahren einsetzte“[244] und eine konsequente Zuwendung zum Essay „[s]eit 1968“[245] erkennen wollte, sah Jürgen Krätzer die „ganz bewußte und konzentrierte Hinwendung zum essayistischen Genre nach dem in dem Ungarn-Tagebuch *Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens* (1973) manifestierten konzeptionellen Ansatz“[246]. Beider Überlegungen wurden, und das vereint sie, an Fühmanns kunstkonzeptionellen Paradigmenwechsel vom Märchen zum Mythos geknüpft, der einer weltanschaulichen Zäsur („von einem Sozialismus der

---

Anm. 203], S. 138.) Georg Maurer, der das von Fühmann kritisierte Bild der „antike[n] Heiterkeit“ als Neutralisationspunkt menschlicher Entwicklungsprozesse eingesetzt und sich damit einen „Wunschtraum“ erfüllt hatte, von dem er – angesichts des Fühmannschen Einwandes – aber auch von einem „herausfallende[n] Residuum“ sprach, akzeptierte Fühmanns Deutung nicht nur, sondern entzog ihr produktive Anregungen. (Alle Zitate vgl. Georg Maurer an Franz Fühmann, undatierter Brief [um 1955]. In: SAdK, Berlin, Georg-Maurer-Archiv, Signatur 653).

241 Franz Fühmann: Die Richtung der Märchen. Berlin [Ost] 1962.

242 U.a. Attila József: Gedichte. Hrsg. von Stephan Hermlin. Nachdichtung von Franz Fühmann, Günther Deicke, Peter Hacks u.a. Berlin [Ost] 1960; Christo Botew: Der Balkan singt sein wildes Lied. Nachdichtung von Franz Fühmann. Berlin [Ost] 1964; Endre Ady: Gedichte. Nachdichtung von Franz Fühmann. Berlin [Ost] 1965; Miklós Radnóti: Ansichtskarten. Nachdichtung von Franz Fühmann. Berlin [Ost] 1967.

243 Hans-Georg Soldat im Gespräch mit Franz Fühmann (wie Anm. 105), S. 845.

244 Ulrich von Bülow: Die Poetik Franz Fühmanns (wie Anm. 100), S. 7.

245 Ebd., S. 8.

246 Jürgen Krätzer: Versuch: Essay als Medium der Selbstfindung (wie Anm. 1), S. 1619.

‚Idealität' zu einem Sozialismus der ‚Realität'"[247]) korrespondierte. Sigrid Damm zufolge währte diese Entwicklungsspanne seiner poetischen Umorientierung von „Mitte der sechziger bis zu Beginn der siebziger Jahre"[248], sie wurde als diskontinuierliche, widerspruchsvolle poetische und weltanschauliche Richtungsänderung kenntlich. Innerhalb dieser poetischen Versuchsphase setzt freilich der mit dem Ungarn-Tagebuch vollzogene „Eintritt in die Literatur" auch eine essaygeschichtliche Markierung, insofern man seit diesem Zeitpunkt (mit Jürgen Krätzer) von einem bewußten Essaygebrauch sprechen kann, als dessen Spezifika eine experimentell praktizierte künstlerische Selbstverständigung sowie wirkungsästhetische Strategien hervortraten. Angesichts dieser an den Poetikwechsel gebundenen langen essayistischen Entwicklungsphase läßt sich allerdings kaum vom „essayistischen Spätwerk"[249] sprechen, insofern Fühmanns Gattungsverständnis von werkgeschichtlich differenten poetischen Konzeptionen und Begriffen ausging. In den 1960er Jahren diente der Essay Fühmanns kunstkonzeptioneller und thematischer Neuorientierung, so daß die Frage der essayistischen Verfahrensweise eine untergeordnete Rolle spielte. In den wenigen Essays, die in dieser Zeit publiziert wurden (die meisten blieben Fragment), vollzogen sich aber wesentliche form- wie inhaltsästhetische Annäherungsprozesse an den Essay der 1970er und 80er Jahre.

Diese poetikgeschichtlichen Vorgänge gilt es zu berücksichtigen, wenn der Autor noch Anfang des Jahres 1966 folgende seiner bisher entstandenen Texte unter der Sammelbezeichnung „Essay" rubrizierte:

> Vorwort zum Buch der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft ‚Zweimal geboren'. Rede auf Bodo Uhse Brief über literaturpolitische Fragen und Replik sowie Rundfunkrede gegen dessen mißbräuchliche Ausnutzung durch den RIAS[250]

Bezeichnenderweise wurde von diesen frühen „essayistischen" Texten nur der letztgenannte, der Offene Brief an den Minister für Kultur, Hans Bentzien, in den 1975 erschienenen Essay-Band *Erfahrungen und Widersprüche* aufgenommen.[251] Bereits

247 Sigrid Damm: „... nicht in der Schuld der Gesellschaft bleiben" (wie Anm. 163), S. 150.

248 Ebd.

249 Ulrich von Bülow: Die Poetik Franz Fühmanns (wie Anm.100), S. 7.

250 Franz Fühmann an Dr. [Lothar] Bolz, Brief vom 25.01.1966. In: B, 47. – Das „Vorwort" erschien in: Zweimal geboren. Buch der Freundschaft. Hrsg. von Helga Hoeffken-Kast, Ernst Laboor und Johannes Schellenberger. Mit einem Vorwort von Franz Fühmann. Berlin 1959, S. 5 f.; die Gedenkrede 1964 für Bodo Uhse, die Fühmann am 12.03.1964 in der Akademie der Künste anläßlich eines Gedenkabends für Uhse hält, wird publiziert in: Über Bodo Uhse. Ein Almanach. Aufsätze und Erinnerungen. Hrsg. von Günter Caspar. Berlin [Ost] 1984, S. 168-184.

251 Die erste, stark gekürzte Fassung seines Offenen Briefes an den Minister für Kultur Hans Bentzien erschien unter dem Titel *Vielfalt, Weite, Weltniveau* im ND vom 24.03.1964, Nr. 84, S. 4. Vollständig veröffentlicht wurde der Text schließlich im Band *In eigener Sache. Briefe von Künstlern und Schriftstellern.* Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, 1964, S. 34-46. – Auf Nachfrage des SED-Parteiorgans „Neues Deutschland", das den Autor über eine Meldung der Deutsche Presse Agentur (dpa) zu seinem

Fühmanns Lektor im Hinstorff Verlag, Kurt Batt, hatte diesen Text, auf den hier – um der exponierten Linie des essayistischen Porträts zu folgen – nur hingewiesen werden kann, als Fundort des Essayistischen in Fühmanns Werk ausgewiesen:

> [I]n einem Punkt möchte ich doch Hans Mayer widersprechen, wenn er nämlich behauptet, Sie könnten keine Essays schreiben. Beweis: Ihr Artikel im ND, der im übrigen nicht nur gedanklich, sondern vor allem auch stilistisch die Herzensergießungen Ihrer Kollegen etwas bedenklich erscheinen läßt.[252]

In der ersten Hälfte der 1960er Jahre blieb Fühmanns enges essayistisches Tätigkeitsfeld auf Öffentlich-Publizistisches beschränkt. Erst in den folgenden Jahren widmete er sich dem literarischen Künstlerporträt (Radnóti, Fontane, Barlach), für das er in seinen Reportagen[253] Vorarbeiten geleistet hatte. Diese an die Buchpublikation (als Nachwort) gebundenen Versuche dienten in stärkerem Maße als die publizistischen Texte der poetologischen Selbstverständigung Fühmanns, wobei die selbstreferentiellen Bezugnahmen in der eng am Gegenstand orientierten Darstellung nur verdeckt wahrzunehmen waren und selten (wie z.B. im Fragment *Der Briefschreiber Ernst Barlach*) allgemeine kunstkonfessionelle Standpunkte formuliert wurden. Dem ästhetisch-selbstreflexiven Aspekt seines Essays korrespondierte in den Folgejahren eine sich verstärkende Tendenz zum politischen Bekenntnis. In beiden Aussagesegmenten, dem ästhetischen wie dem politischen, sind schließlich in den Essays der 1970er Jahre Züge des Experimentellen wahrzunehmen, die den bewußten Gebrauch der Form Essay belegen. Als Probestück bzw. Versuch dokumentiert der Essay nicht nur Ergebnisse seiner Gedankenarbeit, sondern vermittelt und initiiert Verstehensvorgänge. Der Essay entwickelte sich in Fühmanns Werk zur offenen, prozessualen Form seines künstlerischen Selbstverständigungs- und Bekenntnisprozesses, dessen Versuchscharakter sich Ende der 1960er Jahre noch in einer Reihe fragmentarischer Texte bekundete.

Dieser doppelten Funktion des Essays, der nicht nur Medium hermeneutischer, philosophischer und poetologischer Reflexionen ist, sondern diesen Selbstverständigungsprozeß auch ästhetisch vermittelt, wird man erstmals im Text *Der Dichter zwi-*

Offenen Brief informiert hatte, verfaßte Fühmann eine Replik mit dem Titel *Für die großen Ohren der kleinen Lauscher*, in der er sich mit der Politik seines Landes solidarisierte und eine polemische systemkritische Absicht seines Schreibens kategorisch zurückwies. (Vgl. Franz Fühmann: Für die großen Ohren der kleinen Lauscher. In: Neues Deutschland vom 26.03.1964, Nr. 86, S. 6.) – Im thematischen Umfeld des Offenen Briefes ist schließlich noch auf Fühmanns Rundfunkrede (s. o.) zu verweisen, in der er – entgegen Verlautbarungen von dpa und RIAS – für die Sache des „Bitterfelder Weges" aber gegen eine kulturpolitische Etikettierung der verschiedenen, individuell geprägten Wege der Künste eintrat. (Vgl. [Rundfunkrede gegen die mißbräuchliche Ausnutzung des Offenen Briefes durch den RIAS], o. D., maschinenschriftliches Manuskript. In: SAdK, Berlin, Franz-Fühmann-Archiv, Signatur 340.)

252 Kurt Batt an Franz Fühmann, Brief vom 23.04.1964. SAdK, Berlin, Kurt-Batt-Archiv, Signatur 320. – Batt bezog sich auf den o.g. Band *In eigener Sache*.

253 Z.B. *Herrliches graues Hamburg. Stätten der Revolution – damals und heute* (1958), *Ich stieg am Bahnhof Zoo aus* (1958), *Kabelkran und Blauer Peter* (1961).

schen zwei Kriegen[254] ansichtig, der hier stellvertretend für Fühmanns Entwicklung zum Essay seit Mitte der 1960er Jahre betrachtet wird.[255] Er entstand als Nachwort zu Fühmanns Band mit Nachdichtungen des ungarischen Poeten Miklós Radnóti und wurde 1967 veröffentlicht. In diesem Text erkannte Kurt Batt „wiederum einen gewissen Franz Fühmann, der das Essayistische von sich weisen möchte“[256]. In seinem sachlichen Urteil berief er sich auf jene Passage des Textes („speziell die S. 98“[257]), in welcher der Dichter Radnóti als Prophet der künftigen Geschicke seines Volkes dargestellt wurde. Fühmann bediente sich hier der narrativen Technik der Montage, mit deren Hilfe er weltgeschichtliche Ereignisse in filmischer Weise vor den geschlossenen Augen der fiktionalisierten Figur Radnótis ablaufen ließ:

> Er schloß die Lider, so sehr schmerzten ihn diese Gesichte; er sah eine Woge aus Stahl, Blut, Verruchtheit, Feuer und Finsternis die Welt überrollen; er ahnte sie, spürte sie, sah sie vor Augen: Er sah China auflodern und Spanien bluten und das uralte schwarze Kulturreich Äthiopien unter den Bomben geflügelter Mörder sich bäumen; er hörte das unheilverkündende Gebrüll und Stiefelgeknall aus Europas Mitte, er blickte über den Atlantik und sah den Ku-Klux-Klan foltern und schänden, und er schaute zurück nach Europa und sah die Faschismen den Kontinent überschwären, und da wußte er, was die Stunde geschlagen hatte, und sagte es seinem Volke.[258]

Die von Batt ausgewiesene Textstelle verdeutlicht eine Spezifik der Fühmannschen Essayform, die in späteren Texten noch prägnanter hervortrat: ihre Affinität zur Erzählprosa, speziell zur Novelle, und damit zur Möglichkeit, neben reflexiv-erörternden Passagen erzählerische Gestaltungselemente in die essayistische Argumentation einzubetten.[259] Die Chronologie der biographischen und zeitgeschichtlichen Darstellung wurde durch das Einfügen solcher Erzählminiaturen aufgebrochen, wobei Fühmann nicht assoziativ vorging, sondern systematisch. Im Radnóti-Essay führten diese Innensichten kein exklusives Eigenleben, sie stellten keine stofflichen Auswucherungen dar, sondern waren logisch-kausale Verbindungsstücke zwischen der hier vermittelten inneren und äußeren Lebensgeschichte des ungarischen Dichters. Dafür nutzte der Essayist erzählerische Gestaltungsmittel der Dehnung wie der Raffung seines Gegen-

254 Franz Fühmann: Der Dichter zwischen zwei Kriegen. In: Miklós Radnóti: Ansichtskarten. Gedichte. Nachdichtung und Nachwort von Franz Fühmann. Berlin [Ost] 1967, S. 93-104.

255 Darüber hinaus hatte Fühmann an zwei weiteren Essayprojekten gearbeitet, die aus unterschiedlichen Gründen abgebrochen wurden: *Auf den Spuren Theodor Fontanes* (1967 abgebrochen) sowie *Der Briefschreiber Ernst Barlach* (1970 abgebrochen).

256 Kurt Batt an Franz Fühmann, Brief vom 04.04.1968. SAdK, Berlin, Kurt-Batt-Archiv, Sign. 637.

257 Ebd.

258 Franz Fühmann: Der Dichter zwischen zwei Kriegen (wie Anm. 254), S. 98.

259 Bereits Jürgen Krätzer verwies auf die Mischung von Dichtungstheorie und -praxis in den Hoffmann-Essays, in denen sich „erörternde und erzählerische Elemente simultan durchdringen“. (Vgl. Jürgen Krätzer: Versuch: Essay als Medium der Selbstfindung [wie Anm. 1], S. 1629.)

standes und erzeugte so eine kunstvolle Dynamik des essayistischen Argumentationsgangs. Die so entstehende variable Essaystruktur verlieh dem Text einen rhythmischen Klang und bezeugte seine Nähe zum Liedhaften. Zudem fanden sich Stilmittel des Pathetischen, die den eigentümlich drängenden, lyrischen Rhythmus noch verstärkten. Der Radnóti-Text ist nicht allein deshalb ein Stück lyrischer Kunstprosa, weil er kenntnisreich auf die formalen Aspekte der Lyrik Miklós Radnótis zurückkommt[260] und damit auch von der handwerklichen Kompetenz des Lyrikers und Nachdichters Fühmann zeugt, sondern weil er dieses emphatische Dichtungserleben in seinem Essay formal nachvollzieht.

Auch Fühmanns bereits in den Novellen erprobte „Technik [...] der Zeitlupe“[261] läßt sich hier wiederfinden; sie ermöglichte durch erzählerische Dehnung des zitierten oder alludierten lyrischen Verses eine innenperspektivische Vergegenwärtigung des individuellen Künstlerschicksals. Der essayistische Text wurde zugleich durch eine Fülle bildhaft-expressiver Formulierungen angereichert, die ihn zu einem novellistischen Umschlagen hindrängten, wobei sich die latente Gefährdung (der Übergang vom Schönen zum Schrecklichen, vom Glück zum Unglück) bereits in der Kontrastivität der ausgesuchten Bilder andeutete. Kurt Batts Hypothese, daß Fühmanns Arbeitsmethode, nämlich das „langsame Entfalten der Wirklichkeitselemente“[262], nicht eigentlich der Gestalt seiner Texte entspräche, verifiziert sich hier: „[D]ie Determinanten scheinen früher gesetzt zu sein, weil das, was Sie als unwillkürliche Auffaltung des Verborgenen sehen, im Grunde das Hinarbeiten auf einen Umbruch ist“[263], schrieb der Lektor seinem Autor. Seine Prosa ‚erschreibt‘ eine Poetik des Transitorischen, deren ästhetische Mittel auch den Essay grundierten. Das zeigte sich nicht nur in Themenwahl und inhaltlicher Akzentuierung seines essayistischen Gegenstandes, sondern gerade auch im sprachlich-stilistischen Detail, wie z.B. in der Kombination von Stilfiguren der Wiederholung und Entgegensetzung.

In diesem Zusammenhang ist am Beispiel des Radnóti-Essays auf eine weitere, stilistische Besonderheit der Fühmannschen Essayistik hinzuweisen, die ansatzweise schon in der Maurer-Rezension begegnete und die generell seinen Prosastil der ausgehenden 1960er Jahre kennzeichnete: Für Fühmanns Erzählsammlung *Der Jongleur im*

260 Vgl. Franz Fühmann: Der Dichter zwischen zwei Kriegen, S. 98 u. 101. – Obwohl der Essay sich einem lyrischen Stoff widmete und der Nachdichter Franz Fühmann an verschiedenen Stellen formale Zusammenhänge in der Lyrik Radnótis reflektierte, kann nicht von einem Lyriker-Essay gesprochen werden. Zum einen, weil zu diesem Zeitpunkt der Lyriker Fühmann hinter den Prosaschriftsteller zurücktrat, zum anderen aber, weil der Begriff der „Lyriker-Essayistik“ im Allgemeinen jener Gruppierung der mittleren Autorengeneration zugeordnet wird, die als „Sächsische Dichterschule“ firmierte.

261 Marcel Reich-Ranicki: Der exemplarische Weg des Ostberliner Schriftstellers Franz Fühmann. In: Die Zeit, Nr. 13, 31.03.1967, S. 26.

262 Kurt Batt an Franz Fühmann, Brief vom 01.07.1971. In: SAdK, Berlin, Kurt-Batt-Archiv, Sign. 907.

263 Ebd.

Kino oder Die Insel der Träume stellte Christa Wolf fest, daß der Leser durch eine Kette von „Satzgebirge[n]“[264] geführt werde und sich in einer atemlosen Lektüre wiederfinde, die den Sog des Fühmannschen Lektüre- und Arbeitsprozesses, seine unbedingte, bekenntnishaft-emphatische Annäherung (als Nachdichter und Essayist) an seinen Referenzgegenstand auf sprachlicher Ebene repräsentiere. Wesentlicher Anhaltspunkt, um hier erstmals vom Essay in Fühmanns Werk zu sprechen, ist der authentische Charakter dieser poetischen Begegnung, sein deutliches Bekenntnis zur künstlerischen Subjektivität, die maßgebend für die Entstehung dieser Form poetischer Prosa geworden war, in der sich sinnliche Wahrnehmung mit einem ausgeprägten Stil und Sprachrhythmus verbanden. Der Radnóti-Essay offenbart, anders als vorangegangene publizistische Dichterporträts, eine sensuelle Struktur, die man mit jener Tiefendimension des erzählerischen Raumes vergleichen kann, welche Christa Wolf in ihrem Essay *Lesen und Schreiben* als „vierte, ‚wirkliche‘ des Erzählers“[265] bezeichnet hatte: Fühmanns „Zeitgenossenschaft“[266], sein ethisches Maß der eigenen biographischen wie künstlerischen Erfahrung und damit existentiellen Betroffenheit, mit der er einer anderen Dichtung begegnete. Er traf auf Radnótis Lyrik in einer, wie Batt das formuliert hatte, „bestimmte[n] Disposition der Seele“[267], deren Ausdruck „jenes Jähe, das plötzliche Innewerden, das – im buchstäblichen Sinne – Grundstürzende“ gewesen war, das ihn „zum exemplarischen Novellisten“[268] werden ließ. Batt erkannte in dieser besonderen subjektiven Anlage das „strukturbildende Element“[269] der Prosa Franz Fühmanns. Er wies auf den wiederholten Gebrauch der Partikel „jäh“ hin, die zum buchstäblichen Ausdruck dieser novellistischen Schreibhaltung geworden war und somit als „Schlüsselwort“[270] der Fühmannschen Prosa fungierte, als deren Grundthema das Erlebnis „der Katastrophe, des Weltensturzes“[271] bestimmt wurde: „Es ist so weit verinnerlicht, daß es ganz unabhängig vom Stoff, den Sie behandeln als Formelement, als kunstvolle Volte, als unerhörtes Quidproque immer wiederkehrt“[272].

Im Anschluß an die textgeschichtlich vorangehenden Novellen *Die Schöpfung* und *König Ödipus*[273] trifft man nun auch im Radnóti-Essay auf jenes Grundstürzende,

264 Christa Wolf an Franz Fühmann, Brief vom 20.01.1971. In: Christa Wolf – Franz Fühmann. Monsieur – wir finden uns wieder. Briefe 1968-84. Berlin 1995, S. 8.

265 Christa Wolf: Lesen und Schreiben (wie Anm. 27), S. 31.

266 Ebd.

267 Kurt Batt an Franz Fühmann, Brief vom 01.07.1971. SAdK, Berlin, Kurt-Batt-Archiv, Sign. 907.

268 Ebd.

269 Ebd.

270 Ebd.

271 Kurt Batt an Franz Fühmann, Brief vom 12.02.1971. In: B, S. 568.

272 Kurt Batt an Franz Fühmann, Brief vom 01.07.1971. SAdK, Berlin, Kurt-Batt-Archiv, Sign. 907.

273 Beide Erzählungen in: Franz Fühmann: König Ödipus. Gesammelte Erzählungen. Berlin und Weimar 1966. – Darin *König Ödipus*, S. 219-302; *Die Schöpfung*, S. 147-168.

in Form der biographischen Zeitenwende des Dichters Radnóti, die mit dem Signalwort „jäh“ bezeichnet wurde. Helligkeit und Unbeschwertheit der geschilderten Kindheits- und Jugendzeit verwandelten sich plötzlich in eine dramatische, dunkle Szenerie, wobei sich Fühmann für die Darstellung zeit- und individualgeschichtlicher Umstürze der Metaphorik arkadischer Landschaftsbilder bediente. An diesem Beispiel läßt sich erkennen, daß die essayistische Methode der sinnlich-metaphorischen Vergegenwärtigung auf eine novellistische Motivik von Landschaft und Wetter zurückgriff:

> Ein moderner Anakreon also, und offenbar früh schon festgelegt – und da geschieht das zunächst Unerklärliche und doch Unabwendbare: In die arkadischen Gefilde dringt, plötzlich und immer schneller sich ausbreitend, Düsternis; der Himmel seiner friedvollen Fluren bewölkt sich und in den Wolken beginnt es unheilverkündend zu grollen; die Idylle erweist sich als bedroht: Das trauliche Gesumm der Käfer verwandelt sich jäh in das Summen unsichtbarer Kugeln, in den frischgefallenen weißen Schnee fährt plötzlich ein Sturm und schreibt finstere Chiffren, im sonnigen Garten schnellen unversehens Schatten aus den Stachelbeersträuchern und erschrecken Mensch und Tier, vom Firmament zischt Kälte, der Mond in der Traumnacht schleift eine blutige Spur: MIT PFEIFEN ZERFÄLLT DER FRIEDEN: Die japanische Armee überschreitet den Wusung-Bach und fällt in China ein, und ein junger Dichter in Budapest spürt das Dröhnen ihrer Geschütze, als donnerten sie über die Donaubrücken.[274]

Die formalen Signaturen dieser in den Essay integrierten Umschlagstelle, die Fühmanns Zeitlupentechnik veranschaulicht, geben sich in der markanten graphischen Struktur zu erkennen: Die bereits im suggestiven Bild einer verdüsterten arkadischen Landschaft angelegte Bedrängnis wurde durch graphische (und zugleich rhythmische) Mittel, wie Doppelpunkt, Gedankenstrich, Semikolon und Komma, sowie durch eine kontrastive Bildhaftigkeit erhöht. Auf syntaktischer Ebene vollzog sich das transitorische Moment im ‚Anschwellen‘ der Sätze, d.h. durch den gezielten Einsatz der Interpunktion wurde eine rhythmisch sich steigernde Gliederung des Essays erreicht; er schien auf einen Höhepunkt zuzulaufen, der jedoch schon am Essayanfang präsent war (siehe Batts Bemerkung).

Wesentlicher aber für den Ausweis der Selbstreferentialität des Essays erscheint die Tatsache, daß der Essayist mit der Möglichkeit des vorausdeutenden Spannungsaufbaus einen „individuellen Spielraum“[275] für seinen poetischen Dialog gewinnen konnte. In dieser Koinzidenz von Eigenem und Fremdem entstand ein authentisches, in seiner Bildhaftigkeit bedrängendes Stück poetischer Prosa, dessen deklamatorischer Zug weitestgehend zurücktrat bzw. internalisiert wurde, oder – um Stephan Hermlins Urteil über Fühmanns poetische Prosa aufzugreifen – dessen unbedingte „Selbstkritik im moralischen und ästhetischen Sinne wirksam“ geworden war:

> [S]ie wurde ohne große Worte vorgetragen, aber in großem Stil; sie verzichtet auf Bekenntnis und Beteuerung, aber die Identität von erzählten Figuren und Erzähler war un-

274 Franz Fühmann: Der Dichter zwischen zwei Kriegen (wie Anm. 254), S. 96.

275 Stilistik der deutschen Gegenwartssprache (wie Anm.234), S. 241.

> übersehbar; sie wurde nicht erklärt, sondern erwuchs aus Dargestelltem; sie war nicht peinlich zerknirscht, sondern ergreifend durch Authentizität.[276]

Zugleich aber bewirkte die subjektive Engführung des Essays, seine prophetische Sprache, auch eine hermetische Tendenz des Textes, in dessen bekenntnishaft-zwingende Diktion der Leser förmlich hineingezogen wird. Das verweist deutlich darauf, daß Fühmanns Essay in der Übergangsphase der 1960er Jahre hauptsächlich als Medium der eigenen ästhetischen Orientierung fungierte, während wirkungsästhetische Gesichtspunkte, wie z.B. Lesbarkeit und Identifikation, noch vernachlässigte textstrategische Faktoren waren. Auch die nennenswerte Zahl der abgebrochenen Essayprojekte aus dieser Zeit indiziert diesen selbstbezüglichen Stellenwert des Essays Ende der 1960er Jahre. So ist z.B. aus den unterschiedlichen Begründungen für den Abbruch des Barlach-Essays auch auf die Frage nach dem Wirkungsaspekt dieses Versuchs verwiesen worden: Der Text erschien Fühmann, da in hohem Maße noch „außerliterarische Rücksichten“[277] hineinspielten, „von einigen Sätzen abgesehen, uferlos, gequält, langweilig, formlos und unnütz“[278]; immer wieder zweifelte der Autor an der allgemeinen Verständlichkeit seiner Essays, daran also, „[...] obs in dieser Form auch für Andere was sein kann“[279]. Diese wirkungsästhetischen Gesichtspunkte spielten fortan in seinen Essays eine entscheidende Rolle: Die Begegnung Fühmanns mit dem weltanschaulich und ästhetisch Anderen wurde seit den 1970er Jahren im Essay als öffentlicher Selbstverständigungsprozeß ausgetragen, und das nicht, um sich vor großem Publikum selbst zu bespiegeln, sondern um den Leser am fortlaufenden Prozeß der eigenen Selbsterkenntnis zu beteiligen, um ihm im Lektüreerlebnis Identifikationsmöglichkeiten zu eröffnen. Fühmanns Blick in den Spiegel des essayistischen Porträts war kein narzißtischer, der allein dem eigenen Werk galt, sondern er entsprach mit der Erkenntnis des eigenen Selbst, d.h. mit der Suche nach einer geistig-künstlerischen Konzeption einem allgemeinen gesellschaftlichen Bedürfnis nach Lebensorientierung.

In seiner selbstreflexiven Funktion korrespondierte Fühmanns Essay der Entwicklung der zeitgenössischen DDR-Essayistik, die seit Mitte der 1960er Jahre auf eine ästhetische Emanzipation zielte und Formen authentischen Schreibens diskutierte wie erprobte. In diesem Sinne ist auch der Radnóti-Essay ein selbstreferentielles Probestück: Fühmann verständigte sich über eigene Gestaltungsmittel und poetische Verfahren, verknüpfte Essayistisches mit Narrativem und überprüfte, wenn auch noch indirekt, seine kunstkonzeptionellen Positionen auf der Folie seiner Künstler-Porträts, deren biographische und künstlerische Affinitäten offenbar wurden. Seine künstlerische Selbstverständigung vollzog sich dabei noch hinter der schützenden Hülle des

---

276 Stephan Hermlin: Franz Fühmann. In: Stephan Hermlin: Lektüre. 1960-1971. Frankfurt/M. 1974, S. 29-34, hier S. 30 f.

277 Franz Fühmann an Kurt Batt, Brief vom 28.08.1970. In: B, S. 87.

278 Franz Fühmann an Konrad Reich, Brief vom 24.07.1970. In: B, S. 86.

279 Franz Fühmann an Sigrid Damm, Brief vom 04.07.1977. In: B, S. 212.

Dichterporträts, so daß an dieser Stelle kaum eine offene Auseinandersetzung mit den in der DDR geltenden ästhetischen Theoremen erfolgte. Mit einem bewußteren Formgebrauch der Gattung Essays verstärkte sich in den folgenden Jahren auch die Möglichkeit des literaturtheoretischen bzw. -kritischen Austauschs, den die DDR-Essayistik in dieser Zeit wahrgenommen hat.

2.2.3 1970er Jahre: Dialektische Essays

In den 1970er Jahren entstanden neben den großen Essays *Das mythische Element in der Literatur* (1974), *Vademecum für Leser von Zaubersprüchen* (1975) sowie dem Hoffmann-Essaykomplex (1979) zahlreiche kleinere essayistische Texte[280]; Beispiele des essayistischen Künstler- bzw. Dichterporträts erschienen vor allem in Form von Reden, Rezensionen oder Nachworten zu Buchpublikationen.

Therese Hörnigk betonte angesichts Fühmanns *Laudatio auf Georg Maurer*[281] (1972) die Eigenwilligkeit[282] dieser Porträts, die aber auch als Teile einer Gruppe von Essays (hier in Korrelation mit der Kirsch-Rezension *Vademecum für Leser von Zaubersprüchen* und dem Porträt *Über Wieland Försters Tunesienbuch*[283] [1974]) gekennzeichnet wurden. Ungeachtet ihrer publikationsbedingten Eigenheiten dominierte in den hier zusammengefaßten Essays die Subjektivität des Autors, die sich vor allem in einer sinnlich-atmosphärischen, assoziativen Sprache offenbarte. Trotz seiner Vorliebe für syntaktische Ausschweifungen folgten die Assoziationen und Zitateinspielungen einem festen Textplan; Zitate wurden, wie im Maurer-Porträt („Was – ist – das?“[284]), leitmotivisch eingesetzt, Autobiographisches wechselte sich ab mit Werkanalyse, so daß hier immer wieder auch die Formabsicht seiner Essays zum Ausdruck kam. Von seinem eigentlichen Essaykonzept, „von Wieland Förster [zu] erzählen“[285], lenkte der Autor ins Aphoristische, Sentenzenhafte (z.B. „wir sind ja drauf und dran, Landschaft [wenn nicht auch Kunst] zu verlernen; wir zwängen sie in Seh- und Urteilsschablonen wie Prokustes seine Gäste ins Schinderbett [...]“[286]), kam vom Einzelnen ins Allgemeine (z.B. im Maurer-Text: „Es ist die Frage, mit der alles Bewußtsein beginnt [...]“[287]). Doch bei allen hier zu beobachtenden objektivierenden Tendenzen

280 Z.B. *Literatur und Kritik* (1973), *Begrüßung in der Akademie* (1974), *Versuch eines Zugangs zu František Halas* (1976), *Toleranz – ein deutsches Fremdwort* (1978), *Vítězlav Nezval, der Poetist* (1978).

281 Franz Fühmann: Laudatio auf Georg Maurer. In: WA 6, S. 34-43.

282 Therese Hörnigk: [Rez. zu:] Franz Fühmann: Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur. Rostock 1975. In: Referatedienst zur Literaturwissenschaft 8 (1976), H. 1, S. 102.

283 Franz Fühmann: Über Wieland Försters Tunesienbuch. In: WA 6, S. 56-66.

284 Franz Fühmann: Laudatio auf Georg Maurer (wie Anm. 281), S. 35 ff.

285 Franz Fühmann: Über Wieland Försters Tunesienbuch (wie Anm. 283), S. 65.

286 Ebd.

287 Franz Fühmann: Laudatio auf Georg Maurer (wie Anm. 281), S. 35.

seiner Essays, ihrem Hang zum Bedeuten-Wollen, war ihnen das Spiel mit den Bedeutungen eigen: Seine Texte überraschten mit ungewöhnlichen Assoziationen und Bildern, mit irritierenden gedanklichen Sprüngen und Verknüpfungen, mit neuen Sichtweisen des Überkommenen. In ihnen artikulierte sich Fühmanns Vorliebe für eine sprachspielerische bzw. -philosophische Experimentalität, die man in vergleichbaren Texten der 1960er Jahre noch vergeblich sucht. Hans Richter konstatierte für diese essayistische Phase, daß Fühmann mit dem Essay „eine emanzipatorische Form [gewonnen habe], deren Nutzung die größtmögliche inhaltliche Offenheit und Weite mit strenger künstlerischer Geschlossenheit und Dichte übereinkommen läßt“[288].

Den charakteristischen Momenten seiner Essayistik der 1970er Jahre – seiner sinnlich-emphatischen Wahrnehmungsweise, dem spielerischen Umgang mit der Sprache, der dabei sorgfältig-formbewußten Essaykonstruktion durch Einbezug lyrischer, erzählerischer und essayistischer Gestaltungselemente, dem wirkungsästhetischen Aspekt seiner Dichter-Dialoge – ist in seinem Essay *Hajnal Gábor, Dichter & Nachdichter, Ungar*[289] (1978) zu begegnen, der als Beispiel eines in dieser Zeit sich ausprägenden dialektischen Essaymodells abschließend in der vorgelegten Skizze der Fühmannschen Essayistik betrachtet wird.

In diesem Essay, der als Nachwort zu einem Lyrikband des ungarischen Dichters Gábor Hajnal publiziert wurde, lassen sich die prägnanten essayistischen Signaturen *en miniature* verdeutlichen. Zur Kennzeichnung der Fühmannschen Eigentümlichkeit sei ein längerer Textabschnitt wiedergegeben:

> Wenn Sie, verehrter Leser, was gewiß ist, einmal, oder wieder, nach Budapest kommen und dort, was ebenso gewiß ist, eines Nachmittags im legendären Gerbeaud sich in die Karte der zweihundert Angebote verlieren, mag es geschehen, daß sich durchs Gästegewühl ein Aktenkoffer von solch unglaublichen Maßen an Ihnen vorbeischiebt, daß Sie verblüfft nach dem Träger aufschauen, und wenn sie dann statt des erwarteten Hünen einen kleingewachsenen Mann erblicken, dessen Rücken – denn Sie haben ihn jetzt nur von hinten im Auge – eine so elementare Unverwüstlichkeit ausstrahlt, daß Sie ein Lächeln zu sehen vermeinen, und wenn dieser Mann voll im Grauhaar steht und wenn er, zu einem der Randtische gedrungen, den ein Luftschlösser träumender oder Zeitungsränder bekritzelnder Kettenraucher als Stammtisch eines ungarischen Poeten ausweist, sein Ledergewölbe fallen läßt und, Servus! rufend, die Arme ausbreitet, doch noch vor dem Begrüßungsvollzug eine Mitteilung solcher Eindringlichkeit anhebt, daß er statt des Gastes die Tasche an sich zieht und sie noch im Stehen zu öffnen beginnt, und wenn das Lächeln, ohne sich ganz zu verlieren, dabei in den Eifer jenes Ernstes umschlägt, der, weil vielleicht schon im nächsten Moment die Gunst der Stunde verscherzt sein könnte, gebietet, sie augenblicklich zu nutzen, und also die beiden, sich niederlassend, schon so in ein Arbeitsgespräch vertieft sind, daß sie, über Papiere gebeugt, bald hinter Bergen von Büchern und Manuskripten aus der Tasche den Publi-

288 Hans Richter: Franz Fühmann – Ein deutsches Dichterleben (wie Anm. 180), S. 387.

289 Gábor Hajnal: Walpurgisnacht. Gedichte. Nachdichtungen und Übersetzungen von Franz Fühmann, Heinz Kahlau, Paul Kárpáti und Günter Kunert. Mit einem Nachwort von Franz Fühmann. Hrsg. von Paul Kárpáti. Leipzig 1978.

> kumsblicken entschwinden, dann können Sie, lieber Leser, mit Sicherheit schließen, dem Dichter dieser Gedichte begegnet zu sein.[290]

Würde sich der Essayist Fühmann nicht als reale Person zu erkennen geben, ließe dieser Beginn des Essays ebenso gut auf einen Erzählanfang schließen. Mit der Leseranrede („verehrter Leser", „lieber Leser"), die – an Anfang und Ende gesetzt – diese erzählerische Miniatur im Essay einrahmt wie abschließt wird ein deutlicher Hinweis auf eine auktoriale Erzählsituation gegeben, die dem Essay nicht eigentlich wesensfremd ist: „Gerade derartige Abschweifungen von der ‚Geschichte' können im auktorialen Erzählen bis zu regelrecht essayistischen Partien anschwellen."[291] Eine solche erzählerische Abschweifung bildet *vice versa* den Anfang des Hajnal-Essays; sie verweist auf Fühmanns wiederkehrende Praxis, fiktionale Ausdrucksformen in den Essay zu integrieren. Das parataktische Satzgefüge dieses Konditionalsatzes, der eigentlich ein langer und weit auslaufender Nebensatz ist, sowie die Vielzahl der Stilfiguren, die eine variierende Satzkonstruktion bewirken, deuten textstrategisch gesehen auf den Modus der Abweichung und Variation, und scheinen vom eigentlichen Thema, Gábor Hajnal, weg auf ein Nebengelände zu führen. Im Unterschied zu seinen „Essaytexten" der publizistischen Phase wurde dieses essayistische Merkmal der Abweichung in den Essays der 1970er Jahre bewußt eingesetzt: es diente zum einen der poetologischen Selbstverständigung, zum anderen der Lesemotivation. So ging es denn Fühmann nicht nur um die Vermittlung des biographisch-historischen Hintergrundes der Dichtergestalt, sondern in erster Linie um die Möglichkeit der (Selbst-)Erfahrung der Dichtung Hajnals, der aktualisierenden Vergegenwärtigung des Vergangenen.

Die vorgeschalteten, ausschweifenden Erzählpassagen fungieren im Essay als Leseanregungen. Sie initiieren eine subjektive Lektüre (in der der Autor – wie z.B. auch im Kirsch-Essay – selbst zum Leser wird) und aktivieren den Leser, während im Folgeteil des Essays, der immer wieder von inzitativen Kommunikationsverfahren durchkreuzt wird, deskriptive Textverfahren der Informationsvermittlung dominieren. Ein detaillierterer Blick in die Architektonik des Essays könnte zeigen, daß es Fühmann gerade um die ästhetische Wahrnehmungsweise seines Gegenstandes zu tun war: Die ‚sichere Begegnung' des Lesers (und auch des Essayisten Fühmann) mit dem Dichter Gábor Hajnal hängt von seinem „Vermögen der Einbildungskraft"[292] ab, auf dessen Anregung Fühmanns Text zielt.[293] Dieser die Illusionierung des Lesers betreibende, erzählerische Essayanfang dient zudem der Spannungserzeugung wie der rhythmischen Gliederung des gesamten Textes, indem die Begegnung mit dem ‚rea-

290 Gábor Hajnal: Walpurgisnacht. Gedichte (wie Anm. 289), S. 113.

291 Jochen Vogt: Aspekte erzählender Prosa. Opladen 1984, S. 31.

292 Franz Fühmann: Erfahrungen mit dem Serapiontischen Prinzip [Fragment]. In: SAdK, FFA, Berlin, Sign. 40 (Teilabdruck in: BB, S. 221).

293 Daß er sich dazu einer dem Hoffmannschen Erzählen entlehnten Erzählmethode bediente, mittels der die realen, präzise beschriebenen Details der Caféhausszene sich bald als unwirklich herausstellten und so das ‚sichere' Erlebnis der Begegnung eine Verunsicherung erfuhr, kann hier nur am Rande vermerkt werden.

len‘ Gábor Hajnal nicht nur durch die fiktive Beobachtung (Essayanfang und -schluß) eingerahmt wird, sondern sich das fiktionale Spiel zwischen Präsenz und Entschwinden als wiederkehrendes konstitutives Formelement dieses Essay erweist. Sinnfällig wird die Begegnung des Essayisten Fühmann mit dem Dichter Hajnal nicht auf sein reales Erlebnis reduziert, sondern zeigt sich als ein vielschichtiger Annäherungsprozeß, wodurch sein Künstlerporträt aber auch in der interpretatorischen Schwebe gehalten wird. Der Hajnal-Essay erweist sich als sprachliches und poetologisches Experimentierfeld seines Autors, insbesondere verdeutlicht er die hermeneutische Dimension dieser ästhetischen Lektüre, mit der Fühmann eine vielschichtige Deutung Gabor Hajnals anregt.

2.2.4 Zusammenfassung

Franz Fühmanns Hinwendung zum Essay als offener, prozessualer Schreibform läßt sich erst in den 1970er Jahren nachzuvollziehen. Sie ist werkgeschichtlich an seinen poetischen Paradigmenwechsel gebunden und korrespondiert mit den ästhetisch-emanzipatorischen Selbstverständigungsprozessen in der DDR-Literatur, in deren Kontext die Essayistik seit Mitte der 1960er Jahre einen beachtlichen Aufschwung erlebte. Den in dieser Zeitspanne vereinzelt erfolgten Annäherungen Fühmanns an die Gattung Essay folgte in den 1970er und 80er Jahren eine produktive essayistische Schaffensphase.

Bereits in Fühmanns publizistischen Texten der 1950er Jahren zeigten sich essayistische Ansätze, die sich vor allem in den nach 1956 entstandenen Veröffentlichungen in literarischen Zeitschriften erkennen lassen. Die singulären essayistischen Elemente dieser poetischen Prosaformen unterlagen aber noch weitgehend dem Reglement seiner operativen Kunstauffassung, so daß in dieser Werkphase die Form des Aufsatzes dominierte. Insbesondere die Arbeiten des Autors für die Parteiorgane der NDPD zeigten traktathafte Züge, in ihnen wurde die ästhetische Dimension des eigenen Kunsterlebnis gänzlich von den politisch-didaktischen Wirkungsstrategien der Texte überlagert. Allerdings fanden sich, wie am Beispiel der Rezension zu Maurers *Elementen* erläutert wurde, auch Vermischungen zwischen Aufsatz und Essay, ohne daß man hier bereits von einer Form poetischer Prosa sprechen könnte.

Die 1960er Jahre waren nicht nur im Werk Franz Fühmanns eine Phase der ästhetischen Übergänge, in der sich individuelle Schreibweisen herausbildeten und Fragen der künstlerischen Subjektivität verstärkt thematisiert wurden; Vergleichbares vollzog sich unter dem Stichwort der „ästhetischen Emanzipation“ auch in den poetischen Konzeptionen anderer DDR-Autoren. Es lassen sich, so konnte die vorliegende Essayskizze zumindest andeuten, bereits für einige Texte, die Ende der 1960er Jahre entstanden, Eigentümlichkeiten des Gattungsgebrauchs erkennen, die sich für die folgende essayistische Praxis Fühmanns als gattungskonstitutiv erwiesen. In seinen literarischen Künstlerporträts, die innerhalb dieser Schaffensphase entstanden bzw. an denen er arbeitete, kam die ästhetisch-poetologische Erfahrungsdimension seiner Begeg-

nungen mit fremden Texten und Kunstkonzepten nur indirekt zum Ausdruck; die Texte dienten (anders als z.B. in vergleichbaren Porträts von Karl Mickel oder Georg Maurer) nicht als öffentliche Plattformen der poetologischen und/oder literaturkritischen Verständigung, so daß ihr auch aktiver Anteil am Essaydiskurs über politische und ästhetische Gegenwartsfragen gering zu bewerten ist. Sie waren vielmehr ästhetische Laboratorien, in denen Selbsterkenntnisse und -erfahrungen verdeckt über das Medium des literarischen Porträts formuliert bzw. initiiert wurden. Wichtigstes Kriterium, um von ersten Annäherungen an die Form des Essays in den Texten der 1960er Jahre sprechen zu können, war der subjektive Modus[294] dieser Künstlerbegegnungen. Das zeigte sich z.B. in der inhaltlichen Akzentuierung der Texte sowie in der Organisation ihrer sprachlichen Strukturen. In den 1960er Jahren dienten die vereinzelt entstandenen essayähnlichen Texte aber noch vorwiegend der kunstkonzeptionellen und inhaltlich-thematischen Neuorientierung; die Versuche zu Barlach, Fontane oder Radnóti reflektierten (nicht zuletzt durch ihren fragmentarischen Status) das eigene Bedürfnis nach kontinuierlicher ästhetischer Standortbestimmung. In dem Maße, wie das künstlerische Selbstverständnis sich von heteronomieästhetischen Maßgaben emanzipierte, wuchs auch der Kunstform Essay als adäquatem poetischem Ausdrucksmittel dieser Veränderungen ein höherer Stellenwert in Fühmanns Werk zu.

2.3 Überlegungen zu einer „methodisch unmethodischen" Betrachtung der Essayistik Franz Fühmanns

Prinzipiell stößt die literaturwissenschaftliche Interpretation essayistischer Texte auf methodische Schwierigkeiten, die sich zum einen dem unwissenschaftlichen Selbstverständnis der Gattung verdanken, insofern sich der Essay seine jeweils eigenen Text- und Wertungskriterien „erschreibt", und die zum anderen aus seiner gattungsgeschichtlich bedingten thematisch-inhaltlichen und formal-stilistischen Vielfältigkeit resultieren. Auf dieses Forschungsdilemma hatte bereits Max Bense hingewiesen, der den Essay als „die am schwierigsten zu meisternde wie auch zu beurteilende literarische Form"[295] charakterisierte. Man kann diese methodologische Unsicherheit der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Essay ignorieren und ausschließlich die inhaltlichen Aspekte essayistischer Texte referieren, wobei allerdings der spezifisch essayistische Ansatz (das Erwägen, Vermuten, Zweifeln oder auch das Bekennen, Überzeugen, Dozieren) des Gegenstandes und damit der Essay als Kunstform unberücksichtigt bleibt. Der *intentio operis* dieser poetischen Form ließe sich allerdings deutlicher begegnen, wenn man der Frage nach dem „Wie?", also der Vermittlung ihres Themas folgt und damit der essayistischen Verfahrensweise Aufmerksamkeit schenkt.

294 Vgl. René Pfammatter: Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform. Hamburg 2002, S. 106 ff.

295 Max Bense: Über den Essay und seine Prosa (wie Anm.109), S. 422.

Daß der Essay „an einem ausgewählten oder getroffenen partiellen Zug die Totalität aufleuchten“[296] läßt, ohne jedoch auf eine Definition abzuzielen, muß sich auch im interpretatorischen Umgang mit dieser Gattung widerspiegeln. Die vielfältigen Anläufe, die der Essayist unternimmt, um von verschiedenen Blickwinkeln aus feststehende Begriffe zu erfahren und erfahrbar zu machen, mit denen er Einsichten vermehrt, ohne auf ein Abstraktes und Endgültiges zu zielen, sind ausschließlich in dieser Pluralität wahrzunehmen. Folglich wird für die im folgenden Abschnitt der Studie zu beurteilenden Hoffmann-Essays eine plurale und multiplikatorische Beschreibungsmethode favorisiert, in der einzelne Essaygeschichten dokumentiert, analysiert und interpretiert werden, um anhand dieser Vielstimmigkeit das dichte Netz ihrer inhaltlich-thematischen und formalen Parallelen und Bezüge zu entknüpfen. Dem essayistischen Gegenstand dieser Untersuchung scheint es also angemessen, die Aufmerksamkeit auf Nuancen und Variationen der essayistischen Reflexion, auf ihr Verflochtensein zu lenken, um so die Vielzahl der von Fühmann eröffneten Zugänge zu E.T.A. Hoffmann wahrnehmen zu können. Es geht darum, Fühmanns Prozeß der poetologischen Annäherung an Hoffmann und damit der eigenen diskontinuierlichen poetischen Entwicklung über die verschiedenen Stationen seiner essayistischen Selbstkorrekturen in einem dem Essay angemessenen „methodisch unmethodisch[en]“[297] Verfahren nachzuvollziehen.

296 Theodor W. Adorno: Der Essay als Form (wie Anm. 98), S. 25.

297 Ebd., S. 21.

Teil B:
Franz Fühmanns Auseinandersetzung mit Leben und Werk E.T.A. Hoffmanns in den 1970er Jahren

3 E.T.A. Hoffmann für den Film: *Möglichkeiten einer filmischen Aneignung von Werk und Leben E.T.A. Hoffmanns*

Von den zahlreichen und vielseitigen Filmprojekten, die Franz Fühmann im Auftrag der DEFA (Deutsche Film Aktiengesellschaft) entwickelt hatte, wurden nur wenige abgeschlossen.[1] Keines dieser Filmvorhaben, in denen der Autor sich „um das Medium Film als künstlerisches Ausdrucksmittel“[2] bemühte, konnte schließlich von der DEFA realisiert werden.[3] Fühmann beabsichtigte jedoch, jene Arbeiten für den Film, die er selbst als literarisch wirksam eingeschätzt hatte, in einem geplanten Band seiner Werkausgabe mit dem Titel *Film und ähnlich* zu veröffentlichen.[4] Obwohl er bis zuletzt an diesem Publikationsvorhaben festhielt und noch im Juli 1984 in der Charité Korrekturen an seinen Spielfilmszenarien *Der Nibelunge Not* und *Das öde Haus* vorgenommen hatte, konnte dieser Plan erst postum, im Jahre 1987, realisiert werden. Angesichts seiner kontinuierlichen, über zwei Jahrzehnte reichenden Arbeit für den Film und der daraus überlieferten Materialfülle – Ingrid Prignitz spricht in ihrem kenntnisreichen und instruktiven Nachwort zu Fühmanns ‚Film-Buch‘ von „Tausende[n] von Manuskriptseiten“[5] – muß es zweifellos verwundern, daß „Franz Fühmann als Filmszenarist [...] von der literarischen Öffentlichkeit und auch von der Literatur-

1 Dazu zählen z.B. der Filmentwurf *Der Kanal* (über den Bau des Suez-Kanals als „Paradigma imperialistischer Aktion“ [vgl. SAdK, Berlin, FFA, Sign. S 79/N]); das Ende der 60er Jahre entstandene Filmporträt *Walther von der Vogelweide*; die Szenarien für die Spielfilme *Der Nibelunge Not* und *Simplicius Simplicissimus*; eine Fernsehadaption *Wilhelm Meisters* (1970); die Filmerzählung Die heute vierzig sind (1959-61) sowie das Spielfilmszenarium *Der Schwur des Soldaten Pooley* (1961). Anlässe und Beweggründe für die Entstehung bzw. Verhinderung der Filmtexte sind im Einzelnen vielschichtig und bisher nicht aufgearbeitet; vermutlich hatten sowohl institutionell-politische Entscheidungen als auch ästhetische Vorbehalte des Autors, der die Texte oftmals für eine Veröffentlichung selektierte, eine Rolle gespielt.

2 Ingrid Prignitz: Franz Fühmanns Arbeiten für den Film. In: WA 8, S. 451-483, hier S. 451.

3 Mit einer Ausnahme: Fühmanns Filmerzählung *Die heute über 40 sind* (Filmpremiere 1960), die er allerdings, so Rudolf Jürschik in seiner aufschlußreichen Arbeit zum Thema, „als zu seinem Werk gehörend nicht gelten“ ließ. (Vgl. Rudolf Jürschik: Franz Fühmanns Arbeit für den Film. In: Dichter sein heißt aufs Ganze aus sein. Zugänge zu Poetologie und Werk Franz Fühmanns. Hrsg. von Brigitte Krüger. Frankfurt/M.; Berlin; Bern [u.a.] 2002, S. 59-87, hier S. 62; erneut abgeduckt in: apropos: Film 2003. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung. Hrsg. von der DEFA-Stiftung. Berlin 2003, S. 82-105.)

4 Ingrid Prignitz: Franz Fühmanns Arbeiten für den Film (wie Anm. 2), S. 451.

5 Ebd., S. 453.

wissenschaft bisher kaum zur Kenntnis genommen“[6] wurde. Hier kann, wie Peter Gugisch angesichts Fühmannscher Arbeiten für den Film anmerkte, sich „[m]ancher bisher unveröffentlichte ‚Versuch‘ [...] als missing link zum Verständnis des Gesamtwerks erweisen“[7].

Im Zusammenhang mit der Hoffmann-Rezeption sind vor allem zwei dieser Fühmannschen Filmtexte von Interesse, die, 1974 bzw. 1984 entstanden, jeweils den Anfangs- und Endpunkt seiner produktiven, selbstreferentiellen Auseinandersetzung mit Werk und Leben E.T.A. Hoffmanns markieren und damit den Hoffmann-Bezug des eigenen Werkes für eine Zeitspanne von zehn Jahren indizieren. Während das von der DEFA in Auftrag[8] gegebene Filmexposé zu *Möglichkeiten einer filmischen Aneignung von Werk und Leben E.T.A. Hoffmanns*[9], das im Frühjahr 1974, also im unmittelbaren Vorfeld der essayistischen Arbeiten zur Akademierede und zum Rundfunkvortrag, entstand, als gedanklich-konzeptionelle Vorarbeit der Hoffmann-Essays zu betrachten ist und Einblicke in Fühmanns ästhetische Werkstatt, insbesondere in seine Adaptions- und Interpretationspraxis, vermittelt, läßt sich sein unvollendet gebliebenes Spielfilmszenarium zu Hoffmanns Nachtstück *Das öde Haus* als Versuch eines eigenständigen ästhetischen Textes bewerten.

Fühmanns Arbeit für die DEFA mit dem Titel *Möglichkeiten einer filmischen Aneignung von Werk und Leben E.T.A. Hoffmanns* dokumentiert erstmals Ergebnisse seiner im Sommer 1973 einsetzenden intensiven Beschäftigung mit dem spätromantischen Autor. Seinem damaligen Rostocker Lektor Kurt Batt teilte er am 29. August desselben Jahres mit:

> Ich habe in den letzten Wochen nichts als ETA Hoffmann gelesen [...]; ich glaube, ich glaube, hier habe ich nun den Meister gefunden, dessen treuer Knappe ich sein könnte. Bei all denen, mit denen ich mich beschäftigt habe: Barlach, Jean Paul, Flaubert, Hesiod, sogar Th. Mann – es war nie ganz das, es war immer so etwas wie Pflichtaufgabe damit verbunden, oder es stand die Sprache dazwischen, der ich nicht mächtig war. Aber ETAH – das wäre ein Banner und ein Dienst![10]

Im Brieftext ist auch die Rede von den „seltsame[n] Übereinstimmungen zwischen dem 22 Gestorbenen und dem 22 Geborenen“, von denen er u.a. aufzählt, „daß beide den Traum als wesenhafte Wirklichkeit ansahen, bzw. ansehen, und so wechselweise Präteritum/Präsens, beide einer Manie der Selbstironie frönten, beide mit 33 ihre erste Novelle veröffentlichten, beide ein schlesisches Weib hatten, beide aus ihrem Dienst

---

6 Ebd., S. 451.

7 Peter Gugisch: Fühmanns Filme-Buch. In: NdL 36 (1988), H. 8, S. 148-153, hier S. 149.

8 Vgl. dazu im Einzelnen: Rudolf Jürschik: Franz Fühmanns Arbeit für den Film (wie Anm. 3), S. 75.

9 Franz Fühmann: Möglichkeiten einer filmischen Aneignung von Werk und Leben E.T.A. Hoffmanns. In: WA 8, S. 317-416. Im Textlauf des Kapitels wie folgt abgekürzt: (FE, [Seitenzahl des Bandes]).

10 Franz Fühmann an Kurt Batt, Brief vom 29.08.1973. In: B, S. 123 f.

flogen, beide Säufer waren, beide den Alkohol überwanden [...]“[11]. Das sind nur einige jener „seltsamen“ Gemeinsamkeiten zwischen beiden Dichtern, die Fühmann auf einer Karteikarte[12] vermerkte. Sie geben Hinweise darauf, daß der Autor seine Begegnung mit E.T.A. Hoffmann selbst als ein schicksalhaftes, für sein Dichtungsverständnis schwer zu überschätzendes Aufeinandertreffen bewertete, zumal er auch hier wiederum Neues in Altbekanntem entdeckte. Seine Affinität zum spätromantischen Autor E.T.A. Hoffmann reicht in die Zeit frühester Lektüreerfahrungen zurück, als neben den Märchen von „Grimm, Bechstein und Andersen“[13], den klassischen Sagen Gustav Schwabs und dem „ungeheuer phantastische[n] Reich“[14] des Goetheschen *Faust* vor allem Hoffmanns *Elixiere des Teufels* sowie *Der Sandmann* eine große Anziehungskraft auf das im böhmischen Riesengebirge aufwachsende Kind ausübten. Zugleich aber ist diese wiederholende Lektüre eine Neuentdeckung des wahlverwandten Künstlers Hoffmann. Von der Anfang der 70er Jahre dokumentierten Neulektüre der *Elixiere* heißt es: „sie fielen mir in die Hände, buchstäblich, beim Stöbern; ich wollte ‚nur mal reinschaun‘ und schaute hinein, und war gebannt, und las und las, und die Gespenster von Majoratsherren und Mönchen und Hexen und Kerkermeistern schienen mir sehr viel wirklicher als die Gestalten meiner Geschichten“[15]. Gebannt und „betroffen“[16] zeigte sich Fühmann vor allem von der Sprache Hoffmanns, genauer: von der Thematisierung und sprachkünstlerischen Gestaltung eines bei Hoffmann wiedergefundenen, eigenen Erfahrungsbereiches: dem „Problem des Übergangs“[17], das ihn unter dem Begriff der Wandlung als Ausdruck seines existentiellen Grunderlebnisses, seines biographisch-poetischen „Weltensturzes“[18], seit je her interessierte und als ästhetisches Projekt reizte. Etwa in der Zeitspanne um 1972/73 nahm Fühmanns „Wendung zur Romantik“[19] und, allem voran, der Rückgriff auf "seinen" E.T.A. Hoffmann einen Anfang; die Beziehung gestaltete sich im Folgenden als ein produktives Wechselverhältnis und blieb – wie der unveröffentlichte Versuch seiner *Erfahrungen mit dem serapiontischen Prinzip* zeigt[20] – nicht widerspruchsfrei. Die Denkbewegungen dieser intensiven ästhetischen Lektüreerfahrung lassen sich nicht vollständig im Ergebnis seiner essayistischen und erzählerischen Texte beschreiben, sondern gehen durch

11 Ebd., S. 124.

12 Vgl. die Reproduktion des Autographs in: Franz Fühmann. Eine Biographie in Bildern, Dokumenten und Briefen. Hrsg. von Barbara Heinze. Rostock 1998, S. 220.

13 Josef-Hermann Sauter: Interview mit Franz Fühmann. In: WB (1971), H. 1, S. 41.

14 Hans-Georg Soldat im Gespräch mit Franz Fühmann [1979]. In: SuF 50 (1998), H. 6, S. 844-854, hier S. 844.

15 Franz Fühmann: Im Berg. Bericht eines Scheiterns. Rostock 1993, S. 32.

16 Hans-Georg Soldat im Gespräch mit Franz Fühmann (wie Anm. 14), S. 845.

17 Franz Fühmann an Kurt Batt, Brief vom 09.09.1971. In: B, S. 105.

18 Kurt Batt an Franz Fühmann, Brief vom 12.02.1971. In: B, S. 568.

19 Franz Fühmann: Im Berg (wie Anm. 15), S. 34.

20 Vgl. dazu im Einzelnen Kap. 4.4 dieser Untersuchung.

diese hindurch, verändern zugleich Dichtungsphilosophie wie Schreibpraxis. Auf dieses hermeneutische Problem wird sich die vorliegende, um Deskription der gedanklich-konzeptionellen Werkbewegung bemühte Untersuchung immer wieder zurückverwiesen sehen.

Die Anfang des Jahres 1974 entstandene Filmstudie, deren Abschluß im April datiert wurde, gliedert sich in sechs Kapitel von unterschiedlicher Länge. Vorangestellt sind ihr einige Vorbemerkungen, die den Gegenstand dieser Expertise thematisch wie methodisch eingrenzen, um möglichen kritischen Einwänden und Auseinandersetzungen bereits im Vorfeld zu begegnen. Ziel seiner Arbeit für den Film sei, so Fühmann in dieser kurzen Vorbemerkung, die Darstellung von „Möglichkeiten einer filmischen Aneignung von Werk und Leben E.T.A. Hoffmanns für einen DEFA-Film *heute*“ (FE, 317). Dem „Zweckcharakter dieser Arbeit“ gemäß wollte er auf eine umfangreiche, wissenschaftliche Analyse, „auf einen umständlichen Anmerkungsapparat sowie Zitat- und Quellennachweise“ (FE, 317) verzichten. Seine Adaptionsvorschläge für eine DEFA-Verfilmung seien insofern nicht „als eine Gesamtwürdigung Hoffmanns“ (FE, 317) anzusehen, als er wesentliche Bestandteile des Hoffmannschen Werkes – wie z.B. den Bereich seines musikschöpferischen und musiktheoretischen Wirkens, aber auch in der DDR bereits verfilmte Erzählwerke wie *Die Elixiere des Teufels* und *Das Fräulein von Scuderi* – unbeachtet gelassen habe. Zudem stelle die von ihm getroffene Auswahl verfilmbarer Erzählungen E.T.A. Hoffmanns keine „literarische Rangordnung“ (FE, 317) dar, weil hier weniger ästhetische als vielmehr medienspezifische, also pragmatische Gesichtspunkte eine Rolle gespielt hätten. Mit dem Vorsatz, in seiner Filmstudie weder eine „Ortsbestimmung innerhalb der Romantik“, noch eine „stilkritische Wertung“ (FE, 317) vorzunehmen, wies Fühmann literaturhistorische und ästhetische Wertungsabsichten zurück und plazierte seine Filmarbeit ausdrücklich außerhalb des wissenschaftlichen Diskurses. Nicht zuletzt wurde auch die Eigenständigkeit und Singularität seiner Adaptionsvorschläge in Bezug auf „bisher vorliegende Filmfassungen von Werken Hoffmanns“ hervorgehoben, einer Auseinandersetzung mit bisherigen Verfilmungen habe sich Fühmann „weitestgehend enthalten“ (FE, 317) wollen.[21]

21 In der DDR entstanden folgende Filmfassungen Hoffmannscher Werke: das Fernsehspiel *Des Vetters Eckfenster*, Sendung am 22.01.1953 in der Sendereihe *Das gute Buch*, Szenarium: Horst Heydeck, Regie: Charlotte Sommerfeld, DFF; *Das Fräulein von Scuderi* (1955), Drehbuch: Joachim Barckhausen, Regie: Eugen York, Koproduktion DDR (DEFA) / Schweden (A. B. Pandora Film, Stockholm); *Der junge Engländer* [nach Hoffmanns *Klein Zaches genannt Zinnober*] (1958), Regie: Gottfried Kolditz, DEFA; *Elixiere des Teufels* (1973), Regie: Ralf Kirsten, Koproduktion: DDR (DEFA) / ČSSR (Filmstudio Barrandov, Prag); *Klein Zaches genannt Zinnober* (1979), Regie: Ina Rarisch, DEFA-Trickfilmstudio; *Klein Zaches genannt Zinnober* (1983), Regie: Celtino Bleiweiß, DEFA. – Im Zusammenhang der Scuderi-Verfilmung sind überdies erwähnenswert die Notizen zum Rohdrehbuch von Elisabeth Hauptmann, die zeigen, wie stark E.T.A. Hoffmanns Erzählung in den 1950er Jahren als historische Dichtung rezipiert wurde, die „im Frankreich einer markanten realen geschichtlichen Epoche behei-

Die den Filmvorschlägen vorausgeschickten Bedingungen und Einschränkungen sowie Fühmanns wiederholte Hinweise auf den medienpraktischen Charakter seiner Studie verweisen auf den ideologischen Bezugsrahmen der aktuellen kulturpolitischen Diskussion um eine sozialistische Erbekonzeption, in dem sich dieser Filmentwurf exponierte und von dem er sich jedoch ausdrücklich zu distanzieren suchte. Die Bedingtheit dieser impliziten polemischen Konstellation des Textes, die Fühmann in einem späteren Brief an Gerhard Schneider[22] reflektiert hatte, zeigte sich z.B. in seinen Anspielungen auf „eine bestimmte Richtung der Germanistik" (FE, 415), in der ins Grundsätzliche zielenden Proklamation eines umfassenden Erbebegriffs (FE, 391), in den steten Bemühungen, E.T.A. Hoffmann vom gängigen, pejorativ gefärbten Romantikbild der DDR-Literaturwissenschaft abzuheben und hingegen seinen „gesellschaftlichen Gehalt" (FE, 390) herauszuarbeiten, wie auch in den widersprüchlichen Ansätzen der Arbeit, die charakteristische Mehrdeutigkeit Hoffmannschen Erzählens als „ein hervorragendes Phänomen der kapitalistischen Welt" (FE, 331) historisch zu fixieren. Als im weitesten Sinne ideologische Zugeständnisse lassen sich auch jene filmdramaturgischen Entscheidungen verstehen, die, wie am Beispiel des Adaptionsvorschlags für Hoffmanns Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober* zu zeigen sein wird, die Deutungsvielfalt der poetischen Vorlage einschränken.

Über den unmittelbaren Anlaß hinaus war diese Filmstudie für Fühmann hauptsächlich ein selbstreferentieller Arbeitstext, ein rezeptives wie produktives Erkenntnisfeld seiner poetologischen Selbstverständigung, in der so zentrale Themen wie die Differenz von künstlerischer und wissenschaftlicher Erkenntnis oder das Verhältnis von Dichter und Gesellschaft bereits eine außerordentlich wichtige Rolle spielten. Fühmanns Text entstand in werkgeschichtlicher Nähe zu den maßgebenden theoretischen und literaturkritischen Essays *Literatur und Kritik* (Vortrag November 1973, Publikation 1974) und *Das mythische Element in der Literatur* (Vortrag Februar 1974, Publikation 1975) sowie dem philosophisch-sprachspielerischen Reisetagebuch *Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens* (1973) – damit zu jenen Arbeiten, die seine

---

matet" gewesen sei. Hier wurde sogar überlegt, den Scuderi-Film zugunsten eines genuinen deutschen weltliterarischen Stoffes von Storm, Raabe oder Reuter aufzuschieben. (Vgl. dazu: Elisabeth Hauptmann: Notizen zum Rohdrehbuch *Das Fräulein von Scuderi*. In: Schriftsteller und Film. Dokumentation und Bibliographie. Arbeitsheft der Akademie der Künste der DDR, Sektion Literatur und Sprachpflege; Nr. 33. Hrsg. von Erika Pick. Berlin (Ost) 1979, S. 66-68, hier S. 67)

22 An Gerhard Schneider schrieb er: „Ich hatte vor zwei Jahren eine Aussprache mit leitenden Herren des Fernsehens, wegen einer ETAH-Ehrung, ich habe verschiedene Pläne entwickelt betreffs Adaptionen, übrigens auch in bezug auf Jean Paul; stereotype Antwort: das machen wir nicht, das ist nicht die Linie. (Wörtlich). [...] Natürlich weiß ich, worauf es hinauslaufen soll: Es gibt Gesetze in der Natur und Gesellschaft, die Lit. spiegelt sie wider, das ist der Inhalt, den kann man herausziehn und der ist eben nur einer, einheitlich, mit einer Wirkung, mit einem ideol. Aspekt usw. usw. Man legt fest was rauskommen soll und muß bei dieser Literatur." (Franz Fühmann an Gerhard Schneider, Brief vom 31.01.1976. In: B, S. 179-181, hier S. 180)

autonome, offene Literaturkonzeption begründet hatten. Zwar betonte Fühmann wiederholt den pragmatischen Charakter seiner Filmstudie, aber auch hier ließ er – wie im Ungarn-Tagebuch bereits praktiziert – seine ‚Phantasie schießen'[23], offenbarte seine Vorliebe für eine erzählende Analyse literarischer Texte, mithin für eine ästhetische Wahrnehmung und Vermittlung von Dichtungserfahrung, die jeglicher (auch der schlüssigsten) interpretatorischen Festlegung opponierte und für die Ambivalenz des Poetischen plädierte.[24] Seine in dieser ästhetischen wie existentiellen Orientierungsphase entstandenen, nicht zur Veröffentlichung bestimmten Überlegungen zur Verfilmbarkeit Hoffmannscher Erzählungen sind demnach als „wichtige Zwischenstücke zum Verständnis seiner Poetologie in ihrer Entstehung", als „Bewegung[en] in scheinbar unproduktiven Phasen"[25] zu betrachten, die bisher kaum wahrgenommen wurden, in denen sich der Autor jedoch werkpoetisch positioniert hatte. In diesem produktiven Sinne bezeichnete auch Ingrid Prignitz Franz Fühmanns Filmexposé als eine „Vorstufe seiner späteren Essays über E.T.A. Hoffmann, in der viele Gedanken schon angelegt sind"[26].

Im folgenden Abschnitt der Untersuchung ist mithin danach zu fragen, wie sich diese ideelle und konzeptionelle Vorläuferschaft der Filmstudie im Einzelnen nachvollziehen läßt, ob und in welchem Maße demnach der Filmtext die anschließenden Hoffmann-Essays thematisch-inhaltlich und methodisch mitkonstituierte. Im Zusammenhang mit der Aufdeckung intertextuell markierter Bezüge wird zweitens der Frage nach der poetologischen Relevanz der Fühmannschen Vorschläge für eine Verfilmbarkeit Hoffmannscher Erzählungen nachgegangen, so daß der Blick über den unmittelbaren Hoffmann-Bezug hinaus auf die poetische Konzeption des Gesamtwerks gelenkt wird. Bereits Peter Gugisch hatte auf diesen kunstkonzeptionellen Anteil der Filmstudie verwiesen, indem er konstatierte, daß Fühmann hier „wesentliche Positionen seiner *eigenen* Poetik" formuliert habe und der Text im weitesten Sinne „Ergebnis als auch Voraussetzung anderer Arbeiten"[27] sei.

---

23 Vgl. Franz Fühmann im Gespräch mit Wilfried F. Schoeller. In: Franz Fühmann: Den Katzenartigen wollten wir verbrennen. Ein Lesebuch. Hrsg. mit einem Nachwort von Hans-Jürgen Schmitt. Hamburg 1983, S. 370.

24 Hier kann Rudolf Jürschik ausdrücklich zugestimmt werden, wenn er darauf orientiert, daß „Fühmanns Arbeit für den Film [...] vor allem als literarische [sic!] Arbeit zu verstehen [sei], er hat sie als solche betrieben" (vgl. R. Jürschik: Franz Fühmanns Arbeit für den Film [wie Anm. 3], S. 61). Eine – in diesem Rahmen nicht zu leistende – Untersuchung der Fühmannschen Filmästhetik und ihres engen Bezugs zum Erzählwerk müßte diesen ästhetischen Anspruch der Filmtexte berücksichtigen.

25 Ingrid Prignitz: Franz Fühmanns Arbeiten für den Film (wie Anm. 2), S. 454.

26 Ebd., S. 453.

27 Beide Zitate: Peter Gugisch: Fühmanns Filme-Buch (wie Anm. 7), S. 153.

3.1 Symbolische Filmdichtung

Betrachtet man zunächst den Filmtext nach den Maßgaben seiner äußeren Struktur, so wird seine kompositorische Asymmetrie augenfällig: Erst im letzten, relativ kurzgefaßten Kapitel unterbreitete Fühmann konkrete Vorschläge für eine filmische Bearbeitung ausgewählter Hoffmannscher Erzähltexte und Möglichkeiten einer Filmbiographie, während die vorangehenden Kapitel (insbesondere das erste und vierte) ausführlich und in literarischer Weise, genauer: ausschweifend-essayistisch das Thema der Adaptionsmöglichkeit Hoffmannscher Werke für die DEFA einkreisen, analysieren. Man kann unterstellen, daß Fühmann hierbei guten Glaubens versucht habe, „das Filmstudio mit seinem lebhaften Interesse anzustecken und mit praktikablen Vorschlägen herausfordernd zu bedienen“[28]. Wesentlicher als die (zweifelhafte) filmpolitische Ermunterungsgeste des Textes erscheint aber die hier eröffnete Möglichkeit, sich mit Blick auf die eigene literarische Produktion über poetische Signaturen E.T.A. Hoffmanns, einem der „größten Meister deutscher Literatur“ (FE, 391), zu verständigen, so daß die Filmstudie primär als eigene Herausforderung, als poetologisches Bekenntnis, zu verstehen sein dürfte, in der Fühmann vornehmlich als ein Selbst-Leser in Erscheinung getreten ist. In diesem ausführlichen ersten Teil, der die Kapitel I bis V umfaßt, formulierte Fühmann „Grundsätzliche[s]“ (FE, 392) zur poetischen Konzeption E.T.A. Hoffmanns und erarbeitete ein theoretisch-methodisches Fundament, auf dem sich die folgenden Adaptionsvorschläge für diverse DEFA-Verfilmungen gründeten.

In dieser selbstreferentiellen, jedoch *expressis verbis* zweckgerichteten Arbeit, begegnet man daher nicht von ungefähr den Kennzeichen seiner essayistischen Praxis: in einer induktiv-erschließenden Vorgehensweise werden Passagen der ausschweifenden, mit bildhaften Mitteln arbeitenden Erzählanalyse schließlich in einem Zwischenresümee bzw. einer Zusammenfassung konzentriert und nicht selten thesenartig zugespitzt; Fühmanns essayistische Signatur des Wechsels von assoziativer Ausweitung (ins literarisch Ambivalente) und systematischer Begrenzung (durch eine Genauigkeit des Benennens) erscheint auch als ein formales Kennzeichen dieses pragmatisch verstandenen Textes. Seine Vermittlung von Fakten und Fiktionen erfolgt – wie so oft in Fühmanns Essays – über den Einsatz von Gedankenexperimenten, die dem Leser eine nichtrationalisierbare Imaginationsleistung abverlangen und ihn dadurch zum eigenen Lektüreversuch anregen, so daß die Argumentation – dem poetischen Gegenstand gemäß – nicht auf ein gültiges Ergebnis hinausläuft, sondern zwischen Abstraktion und Narration in der Schwebe gehalten wird. In diesem experimentellen Rahmen erscheint auch der Einsatz der ersten Person Plural eher als Bescheidenheits- (Pluralis modestiae) denn als Ermächtigungsfigur (Pluralis majestatis) und damit als adäquates Instrument dieses imaginativen Rollenspiels, in dem – um mit E.T.A. Hoffmann zu sprechen – das Ich durch ein „Vervielfältigungsglas“ gedacht, d.h. die eigene Position aus verschiedenen Blickwinkeln geprüft wird. Keineswegs steht diese subjektive Herange-

28 Hans Richter: Franz Fühmann – Ein deutsches Dichterleben. Berlin und Weimar 1992, S. 261.

hensweise im Widerspruch zu jenen um Systematisierung und Allgemeingültigkeit bemühten Passagen der Filmarbeit, in denen der Pluralgebrauch[29] eine Aura des Prinzipiellen erheischt und die Vorstellung eines kollektiven Einverständnisses suggeriert, um für einen innovativen, poetischen Hoffmann-Film in der DDR zu werben. Beide Dimensionen lassen sich aus rhetorischer Sicht als legitime Bestandteile des Fühmannschen Essays ausmachen und verweisen wiederum auf ein essentielles Merkmal der DDR-Essayistik: die Konvergenz programmatischer und sprachspielerischer Tendenzen.

Mit dem Einsatz dieser „Phantasiespiele" (FE, 319) bzw. Gedankenexperimente ging es Fühmann darum, das Verständnis Hoffmanns zu erleichtern sowie gleichzeitig die immer noch resistenten rezeptionsgeschichtlichen Prädeterminationen des Hoffmannbildes in der DDR zu unterminieren. Um den Rezipienten auf Hoffmanns phantastisch-reale Erzählwelt einzustimmen, um ihn für die implizite Mehrdeutigkeit seiner „Doppelwelten" (FE, 399) zu sensibilisieren, imaginierte Fühmann, der sich hier erneut als ein „lustvolle[r] Erzähler"[30] zu erkennen gibt, sowohl authentische als auch von ihm selbst fingierte „hoffmannsche Situation[en]" (FE, 320)[31], an denen er poetische Wesenszüge der Hoffmannschen Prosa gleichsam im subjektiven Nachvollzug von Dichtungserfahrung entwickelte und analysierte. Der Autor lehnte zwar ab, sich mit dieser Filmstudie an einer „Ortsbestimmung" romantischer Literatur in der Literaturwissenschaft der DDR zu beteiligen, aber gerade die Explikation poetischer Grundzüge der Hoffmannschen Prosa zeigte, indem sie angelegt war auf die Darstellung der singulären Position des Spätromantikers in der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, einen polemischen Duktus: Demnach legte Fühmann Wert auf die Feststellung, daß – erstens – Hoffmanns Dichtung Alltagsereignisse bzw. Alltägliches abbilde, die von jedem erlebt werden könnten; daß sich – zweitens und drittens – diese Darstellung des Alltags nicht auf historisch und topographisch weit entfernte Geschehnisse bzw. Handlungsräume kapriziere, sondern sich auf die allerjüngste, meist deutsche Vergangenheit sowie auf genau bezeichnete Allerweltsorte berufe; und daß – viertens – eine „hoffmannsche Situation" immer ein Umschlags- bzw. Übergangsphänomen gestalte: den „Eintritt eines unerwarteten Ereignisses ins Alltagsgeschehen, oder besser: der

29 Z.B. auf S. 342: „Wir dürfen vor diesem Aspekt des Werkes E.T.A. Hoffmanns sowenig zurückschrecken, wie Hoffmann selbst vor ihm zurückgeschreckt ist.", oder auf S. 350: „Wir werden uns die Frage zu stellen haben, was E.T.A. uns heute noch sagt, aber unabhängig davon könnten wir einmal darüber nachdenken, ob wir die Ahnengalerie des Films nicht historisch tiefer zu begreifen und auch in unserm Ernst Theodor Amadeus einen der Väter des Films zu verehren haben, und wenn wir ein bißchen Verpflichtung gegenüber unserm Metier fühlen, sollten wir dies wahrhaftig tun." (Hervorh. d. Verf.).

30 Peter Gugisch: Fühmanns Filme-Buch (wie Anm. 7), S. 151.

31 Es wird sich zeigen, daß diese Art des Experimentierens mit einer „hoffmannschen Situation" nicht lediglich der Analyse Hoffmannscher Erzählstrukturen diente, sondern auch als Narrationsmodell im eigenen Erzählwerk, z.B. in der Entrückungsszene der *Drei nackten Männer*, dienstbar gemacht wurde. Vgl. dazu im Einzelnen das Kapitel 4.4.3 der vorliegenden Studie.

Umschlag dieses Alltagsgeschehens ins Unerwartete“ (FE, 326). Dieses vierte poetische Wesensmerkmal der Hoffmannschen Prosa bezeichnete Fühmann schließlich als den „hervorstechenden Zug seines Werkes“ (FE, 327). Hoffmann habe wie kein anderer zeitgenössischer Dichter die „Mehrdeutigkeit des Alltags“ (FE, 331) und damit die „Gespenstischheit“ (FE, 331) des – im Unterschied zur feudalen Gesellschaft – pluralistischen bürgerlichen Alltags gezeigt, in dem nunmehr durch das Nebeneinanderbestehen zweier Wertordnungen das Teuflische und Spukhafte anonym und nicht genau bestimmbar geworden sei.[32] Hoffmann habe sich „[m]it dieser Alltagsauffassung [...] wesentlich von den anderen Romantikern“ (FE, 336) unterschieden, sei an diesem Punkt – wie er dann in der Akademierede[33] formulieren sollte – der Romantik entwachsen. Während die Romantiker versuchten, „dieser Öde zu entfliehen, indem sie den Alltag romantisieren“ (FE, 336), sei der spätromantische Autor einem grundsätzlich anderen Weg gefolgt:

> Er flieht nicht aus dem Alltag in ein von diesem möglichst unterschiedenes Märchen – er begreift den Alltag selbst als märchenartig, und zwar im Positiven wie im Negativen! Er sieht nicht nur das Gespenstische, er sieht auch das Poetische, das Liebenswerte, das Bejahenswerte im Alltag, und er tut weder das Gespenstische noch das Poetische in den Alltag hinein, sondern holt es aus ihm heraus. (FE, 336)

Aus seiner differenzierten Analyse der Poetik E.T.A. Hoffmanns leitete Fühmann schließlich dramaturgische Konsequenzen für sein Filmprojekt ab: Demnach sollte eine filmische Adaption Hoffmannscher Werke die soeben reflektierte „Mehrbödigkeit des bürgerlichen Alltags“ (FE, 337) in allen Bereichen, d.h. auch dem der psychischen Realität, präzise darstellen und so „den Charakter *seines* Spukhaften zu treffen suchen“ (FE, 337). Diese Überlegung zeigt, daß auch Fühmann hier – in der Tradition der Hoffmann-Interpreten Hans Mayer und Anna Seghers stehend – von einem weiten Realitätsbegriff ausging, der nicht allein das „Derb-Wirkliche“[34], sondern eben auch den „geistig-literarische[n] Raum“ als eine „Realität von anderer Art [...] als die des bürgerlichen Alltags“ (FE, 339) erfaßte. Entgegen dem Pragmatismus des geltenden materialistischen Widerspiegelungspostulats wurde somit den Phänomenen des Bewußtseins ein der Außenwelt gleichgeordneter Platz eingeräumt; Fühmanns Mimesisbegriff, dessen inhaltliche Konstituenten er bereits in seinem Mythos-Essay programmatisch gekennzeichnet hatte, entsprach der Auffassung, daß Subjektives (Inneres)

---

32 Diese materialistische Deutung des Gespenstischen bei E.T.A. Hoffmann wird noch pointierter in der Akademierede zu Hoffmanns 200. Geburtstag formuliert, stellenweise aber wörtlich der Filmstudie entlehnt, die insofern als unmittelbare Vorstufe des folgenden Essays erscheint.

33 In seiner Rede anläßlich E.T.A. Hoffmanns 200. Geburtstag hieß es: „Hoffmann entwächst auch und gerade hier der Romantik, indem er das Typenpaar Künstler – Bürger nicht als höher- und niederrangig, sondern als inkommensurabel Anderes begreift.“ (Franz Fühmann: Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann. In: WA 6, S. 236)

34 Anna Seghers: Die Reisebegegnung. In: Dies.: Sonderbare Begegnungen. Berlin und Weimar 1973, S. 123.

und Objektives (Äußeres) bereits vor der „Kunstwerkwerdung“ Abbildungen voneinander seien – und zwar im Sinne eines dialektischen „Spiegel im Spiegel“[35]-Verhältnisses (DmE, 114) –, so daß die Kunst sie nur in diesem wechselseitigen Verhältnis widerspiegeln könne. Diesem dynamischen Dichtungsverständnis entsprach schließlich auch seine Position, von einer „vordergründige[n] Aktualisierung“[36] Hoffmanns abzusehen, die sich ausschließlich auf empirische Erkenntnisse gestützt hätte: Jede Dichtung wirke, so der Autor, „über ihre Zeit hinaus, daß sich ihr Gehalt nicht in ihrer Zeit und an ihrer Zeit erschöpft“ (FE, 388). Voraussetzung dieses unausschöpfbaren Wirkungspotentials sei ihre „Symbolhaltigkeit“ (FE, 388), die hier als Wesenszug von Dichtung dingfest gemacht wurde. Hoffmanns Novellen und Märchen werden in diesem Sinne als „dichterische Symbole“ (FE, 388) verstanden, deren semantisches und metaphorisches Potential sich im „Erfahrungsfeld ihres Publikums“ (FE, 387) konkretisiere und über dieses gegenwärtige In-Bezug-Setzen aktuelle Auslegungen erfahren könne:

> Es [Hoffmanns Erzählungen, S. R.] sind dichterische Symbole, die, ich sage es noch einmal, jeder als sein Symbol zu begreifen (oder auch nicht zu begreifen und sich mit der äußeren Story zu begnügen) in die Lage versetzt werden muß, und jede Frage, zum Beispiel beim ‚Goldnen Topf‘ oder beim ‚Öden Haus‘, ja selbst beim ‚Klein Zaches‘: was soll damit gesagt werden, wie ist das aufzufassen, welche gesellschaftliche Kraft soll der Archivarius Lindhorst, welche die alte Liese, welche der Kammerdiener, welche Theodor, welche die Fee Rosabelverde verkörpern? – jede solche Frage ginge am Wesen dieser Dichtungen (wie am Wesen jeder Dichtung) vorbei. (FE, 388)

Fühmann plädierte in seinem Filmexposé für eine Wahrnehmung und Darstellung der bezeichneten Symbolmächtigkeit Hoffmannscher Erzählungen. Seine Überlegungen in Richtung Film zielten darauf, die inneren (erzähltechnischen wie geistigen) Bewegungen Hoffmannscher Erzählungen mit filmischen Mitteln nachzuvollziehen: „jene[n] Prozeß, der vom Rätsel zum Geheimnis führt“ (FE, 387), was auch im Medium Film eine genaue Textarbeit voraussetzte. Um die Hoffmannsche Mehrdeutigkeit des Erzählens umzusetzen und damit die Symbolhaltigkeit der Dichtungsvorlage auf den Film zu übertragen, intendierte Fühmann eine filmische Variante, die – eng am Text bleibend („[e]s kommt bei Hoffmann buchstäblich auf jedes Wort an“ [FE, 398]) – dem „Prinzip der freien Bearbeitung“ folgen sollte, das er in Bezug auf *Klein Zaches* folgendermaßen erläuterte: „Ich stelle mir vor, daß das Szenarium die Stoff- und Handlungsmasse des Hoffmannschen Märchens als Vorlage benutzt, um frei darin arbeiten zu können, und sich nicht sklavisch an die einzelnen Etappen des vorgegebenen Märchens hält.“ (FE, 404). Als in filmtheoretischer Hinsicht bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang seine Überlegung, Hoffmanns serapiontisches Prinzip als „Methode des Szenariums“ (FE, 350) zu adaptieren, um im Film die phantastische Realität der dichterischen Vorlage ebenso genau wie Vorgänge der Außenwelt abbilden zu können:

---

35 Franz Fühmann: Das mythische Element in der Literatur. In: WA 6, S. 114.

36 Ingrid Prignitz: Franz Fühmanns Arbeiten für den Film (wie Anm. 2), S. 477.

> Genau das macht das Wesen des Filmeschreibens und des Films überhaupt aus: das exakte Abbilden eines ausgedachten Vorgangs so, daß der Betrachter dieses Phantasieprodukt so greifbar wie einen realen Vorgang vor Augen hat! (FE, 350)

Eine Interpretation des serapiontischen Prinzips stellte er jedoch zurück, um „den eingeschlagenen Weg gradlinig zu Ende [zu] gehen" (FE, 349), d. h. um die filmtechnische Schreibweise E.T.A. Hoffmanns als Methode seines Filmprojekts zu gewinnen. Da dieses Binnenkapitel zum serapiontischen Prinzip unmittelbar mit Fühmanns wenige Jahre später entstandenem Essayfragment *Erfahrungen mit dem Serapiontischen Prinzip* (1977) korrespondiert, in dem er die Beschäftigung mit dem poetischen Prinzip Hoffmanns als eine Folge von Fehllektüren bzw. wechselwirkenden Annäherungen bezeichnet hatte, stellt sich die Frage, ob die gänzliche Vernachlässigung des literaturkritischen bzw. erkenntnistheoretischen Aspekts der Hoffmannschen Poetik[37] und die demgegenüber erfolgte Betonung der produktiv-technischen Seite nur der Pragmatik des Filmtextes geschuldet war oder noch als Beleg der widerspruchsvollen Auseinandersetzung mit der Hoffmannschen Poetik zu gelten hat. Vom Standpunkt des Filmtextes kann das nicht eindeutig beantwortet werden, weil Fühmann die erkenntnistheoretische Dimension des „wirklichen Schauens" hier zumindest eingeräumt hatte („es ist eine illustre Stelle und der angespanntesten Interpretationskräfte würdig" [FE, 349]). Die Problematik des Schauens mit dem ‚inneren Auge', die eine Stellungnahme zum ästhetisch-philosophischen Theorem des wahrhaftigen Dichtertums impliziert hätte, wurde nur beiläufig gestreift. Die diesen Themenkomplex einer metaphysischen Kunstkonzeption indizierenden Stichworte vom Dichter als Seher, als Wahnsinniger oder Erwählter finden sich in seiner Filmarbeit eher am Rande, wenn der Autor sich andeutungsweise zum „Problem der verkannten Künstler" (FE, 340) oder zu Kreislers Wahnsinn (vgl. FE, 411) äußerte.[38]

Einen Seitenblick in dieses ästhetisch wie ideologisch brisante, poetologische Erkenntnisfeld erlaubte sich Fühmann allerdings, indem er auf die Wahnsinns-Debatte um den *Ritter Gluck* anspielte. So zweifelte er an der „unterm Aspekt kunstschöpferischer Logik" (FE, 339) schlüssigen Interpretation Hans Mayers[39], worin dieser – so

---

37 Vgl. dazu Uwe Japp: Das serapiontische Prinzip. In: E.T.A. Hoffmann. Sonderband TEXT + KRITIK. Hrsg. von Heinz-Ludwig Arnold. München 1992, S.63-75.

38 Dem brisanten Thema des Verhältnisses von Wahn und Wirklichkeit widmete Fühmann sich eingehender, d.h. über eine paraphrasierende Einschaltung in die Debatte um den „wahnsinnigen" Musiker Gluck hinausgehend, in seinem Rundfunkvortrag über E.T.A. Hoffmann, als dessen Kernstück die Analyse der serapiontischen Erzählung *Rat Krespel* zu betrachten ist. (Vgl. dazu im Einzelnen das Kap. 4.2 dieser Untersuchung.) Zudem zeigen seine Saiäns-Fiktschen-Erzählung *Bewußtseinserhebung* sowie das Erzählfragment *Parna* signifikante thematische Parallelen, die wiederum dokumentieren, wie der Autor im eigenen Erzählwerk mit diesem zentralen poetischen Thema eines „wahrhaftigen Dichterums" experimentierte.

39 Mayer ging davon aus, daß der wunderliche Musiker nach den Maßgaben einer dichterischen Wahrheit der Ritter Gluck sein müsse: „Er ist der Ritter Gluck. [...] Die innere Wahrheit der Geschichte verlangt nach Glucks Gegenwart als der allein zuständigen

Fühmann – widerlegt habe, „daß der Seltsame der Ritter Gluck nicht sein kann und also ein Wahnsinniger sein muß“ (FE, 338). Diese in der Hoffmann-Forschung axiomatisch vertretene Auffassung, daß der Musiker Gluck im pathologischen Sinne als ein Wahnsinniger zu gelten habe, sei von so namhaften Interpreten wie Walther Harich bis zu Werner Bergengruen tradiert worden. Auch Fühmann schließt sich diesem Postulat vom Wahnsinn des Künstlers Gluck an – allerdings mit der fundamentalen Einschränkung, daß Hoffmanns Figur nach den Kriterien der Alltagspraxis und damit nur aus der einseitigen Perspektive des Bürgers als wahnsinnig zu gelten habe: „Ein Musiker, der eine für sein Publikum unhörbare Musik und sonst nichts als sie produzierte, *ist* wahnsinnig, was immer er von sich halten mag!“ (FE, 341). Aus einem alteritären Blickwinkel allerdings, dem des Kunstenthusiasten, sei dieser Wahnsinn als Normalität zu denken, als eine andere „Realität der menschlichen Seele“ (FE, 341), gleichgeordnet der profanen Alltagsrealität. In der Akademierede wird er sein Künstlerverständnis, das auf Positionen seines dialektischen Menschenbildes[40] rekurriert, auf den Punkt bringen: „Vom Bürger aus erscheint der Künstler mit Recht als Wahnsinniger, vom Künstler aus der Bürger mit Recht als Philister, doch beide sind bei Hoffmann weder besseres noch schlechteres, sondern jeweils einseitiges Menschentum“[41]. In dem Sinne habe, so folgerte Fühmann in seiner Filmstudie, die Mayersche Lesart „eigentlich nur einen Negativbeweis [geliefert], nämlich den, daß unterm Aspekt kunstschöpferischer Logik der Seltsame ein wahnsinniger Musiker *nicht* sein kann“ (FE, 339). Fühmann ging es hingegen um die Legitimation beider Perspektiven und ihrer dialektischen Aufhebung in der Einheit des Widerspruchs zwischen Künstler und Bürger/Philister, folglich um die Möglichkeit des „Andersseins“[42], in der das Phänomen Wahnsinn als „Realität der menschlichen Seele“ erfaßt werden konnte. Daß auch die Hoffmann-Forschung von dieser dialektischen Lesart profitierte, zeigt z.B. jene Einschätzung Jörg Petzels, daß Fühmanns Stellungnahme zur Wahnsinns-Kontroverse um den *Ritter Gluck* „weitaus schlüssiger [wirke] als etwa Eckart Kleßmanns vergebliche Versuche, den *Ritter Gluck* vor dem Wahnsinn zu retten“[43].

---

und zulänglichen Erklärung.“ (Vgl. Hans Mayer: Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns. In: Romantikforschung seit 1945. Hrsg. von Klaus Peters. Königstein im Taunus 1980, S. 116-144, hier S. 117 f.)

40 In seinem poetischen Grundsatzessay *Das mythische Element in der Literatur* prägte Fühmann Vorstellungen seines dialektischen Menschenbilds: „Denn Natur- wie Gesellschaftswesen zu sein, das ist der Grundwiderspruch des Menschen.“ (Franz Fühmann: Das mythische Element in der Literatur. In: WA 6, S. 94)

41 Franz Fühmann: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (wie Anm. 33), S. 236 f.

42 Heinz Puknus: Dualismus und versuchte Versöhnung. Hoffmanns zwei Welten vom ‚Goldnen Topf‘ bis ‚Meister Floh‘. In: E.T.A. Hoffmann. Sonderband TEXT + KRITIK. Hrsg. von Heinz-Ludwig Arnold. München 1992, S. 53-62, hier S. 57.

43 Jörg Petzel: E.T.A. Hoffmann – Der Vater des Films. In: MHG 34 [1988], S. 143 f., hier S. 144.

Am Beispiel des Nachtstücks *Das öde Haus* (1817), das Fühmann bereits Ende der 60er Jahre zu einem eigenen autobiographischen Erzählversuch (*Das unheimliche Haus*) inspiriert hatte und das noch am Ende seines Lebens in dem Projekt, ein Filmszenarium zu schreiben, eine zentrale Rolle spielen sollte, wurde seine filmpoetische Konzeption nochmals eingehend erläutert.[44] Gerade an der verrätselten, als artistisch konstruiert geltenden Handlung des *Öden Hauses* versuchte Fühmann, die im poetologischen Rahmengespräch zu Beginn der Erzählung von Theodor postulierte Theorie des Wunderbaren[45] in der Praxis zu prüfen. In seiner leserlenkenden Lektüre der Erzählung, die in großen Teilen das Hoffmannsche Original wörtlich zitiert und die eigene Perspektive lediglich in orientierenden Kurzkommentaren einfließen läßt, zeigte Fühmann die Aporie einer solchen schematischen, ins Rationale zielenden Auslegung von Dichtung – getreu dem Hinweis Theodors, daß sich in der Geschichte vom *Öden Haus* das Wunderliche mit dem Wunderbaren auf „recht schauerliche Weise“[46] vermische. Um das ästhetische Problemfeld der Unterscheidung vom Wunderlichen und Wunderbaren terminologisch einzugrenzen und seine Gültigkeit über den unmittelbaren Hoffmann-Bezug hinaus festzuhalten, griff der Autor auf Karl Kerényis Unterscheidung von Rätsel und Geheimnis zurück, die, so Fühmann, auf den gleichen Sachverhalt verweise: Hoffmann habe „mit diesem Unterschied das Problem gepackt, das Karl Kerényi, der bedeutendste Mythologe unserer Zeit, im Unterschied zwischen ‚Rätsel‘ und ‚Geheimnis‘ beschrieben hat: ein Rätsel, so meint er, sei mit seiner Erklärung restlos aufgelöst und sein Rätselhaftes sei verschwunden, ein Geheimnis höre aber auch nach seiner Erklärung nicht auf, ein Geheimnis zu sein“ (FE, 366). Das antithetische Begriffspaar Rätsel-Geheimnis (analog gebrauchte Fühmann auch die Verbindung Wörter-Worte[47]), das sich geradezu formelhaft durch Fühmanns Werk hindurchzieht[48], verweist auf das werkpoetische Axiom der Unvereinbarkeit von dichteri-

---

44 Hier reifte sicher schon sein Plan, ein Filmszenarium für diese Hoffmannsche Geschichte zu schreiben. Zugleich lassen sich inhaltliche und strukturelle Parallelen zu seinem Erzählversuch *Das unheimliche Haus* erkennen, der im gleichen Zeitraum wie die Filmstudie entstand.

45 Dort heißt es: „Aber gewiß ist es, daß das anscheinend Wunderliche aus dem Wunderbaren sproßt, und daß wir nur oft den wunderbaren Stamm nicht sehen, aus dem die wunderlichen Zweige mit Blättern und Blüten hervor sprossen.“ (E.T.A. Hoffmann: Das öde Haus. In: E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke in sechs Bänden. Band 3: Nachtstükke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816-1820. Hrsg. von Hartmut Steinekke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1985, S. 165)

46 Ebd.

47 Vgl. Franz Fühmann: Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht. In: WA 7, S. 119.

48 Aus Platzgründen läßt sich dieser Befund lediglich an Beispielen dokumentieren, die hier notgedrungen aus dem Textzusammenhang gerissen wurden: Die Begriffe „Rätsel“ und „Geheimnis“ tauchen als Schlüsselwörter seines poetischen Koordinatensystems erstmals im Essay *Das mythische Element in der Literatur* auf; fortan zielen sie ab auf die Bezeichnung der Differenz bzw. der Inkommensurabilität von mythisch-intuitivem

scher und wissenschaftlicher Wirklichkeitserfahrung bzw. -deutung, das in Fühmanns Werk durchgängig thematisiert, hier aber mit Rücksicht auf eine filmische Bearbeitung der Hoffmannschen Dichtung noch zurückhaltend verfochten wurde[49]. Nach einer Reihe von Versuchen, die „geschachtelte" Erzählung zu entwirren und die geheimnisvolle Anziehungskraft des öden Hauses rational (in der psychischen Disposition des Ich-Erzählers) aufzuschlüsseln, konfrontierte Fühmann seinen Leser mit der Feststellung, daß „[h]inter dem aufklärbaren Rätsel des Öden Hauses wieder sein Geheimnis sichtbar" (FE, 387) geworden sei, daß „die Geschichte um so schauerlicher wird, je harmloser die Version ist, nach der wir sie lesen" (FE, 386). Das schauerliche Element des *Öden Hauses* wird somit nicht auf die schauerromantische Ausstattung (unbewohntes Haus in belebter Straße, Rauch zur Sommerszeit, Zigeunerweib) des Geschehens zurückgeführt, sondern an die allgemeine Neigung geknüpft, sich mit der nächstliegenden, meist eindimensionalen Erklärung des Geheimnisvollen abzufinden. Während man das Wunderbare in einem Prozeß der „Geheimnisentschleierung" (FE, 377)

---

und wissenschaftlichem bzw. „intellektuelle[m] Begreifen" und markieren ein Generalthema seiner Poetologie: „Aber zweifellos ist der Mythos ein Wesenskern von Literatur, und dieser mythische Zug in einem Stück Epik, in einem Drama, in einem Gedicht ist wohl aspekthaft identisch mit dem, was man das Geheimnis der Dichtung nennt. [...] Es [das mythische Element] ist, zum Unterschied von Rätsel, das mit seiner Auflösung abgetan ist, jener Rest, der im intellektuellen Begreifen nicht aufgehen will [...]." (DmE, 132). Im Essay über Hoffmanns *Ignaz Denner* wird das „durch keine Erklärung zu bannende Geheimnis" (ID, 396) mit der Kunst schließlich gleichgesetzt und damit die Möglichkeit eines rationalen Begreifens von Dichtung kategorisch zurückgewiesen. Im Trakl-Essay heißt es, daß „ein Rätsel, im Gegensatz zum Geheimnis, [...] das [sei,] was seinen Rätselcharakter vollständig verliert, wenn man seine, und stets eindeutig, also mit Wörtern, formulierbare Auflösung kennt, während ein Geheimnis dauert, wieviel an Erhellung ihm auch widerfährt" (ET, 37 f.). Vgl. dazu weiterführend: Veit Laser: Die theologische Relevanz der Poetologie Franz Fühmanns. Marburg 2000, S. 68 ff.

49 Die nach 1976 zu vermerkende grundlegende Änderung des Kommunikationsverhältnisses zwischen DDR-Germanisten und Autoren zeichnete sich auch in Fühmanns zunehmend radikaleren Verteidigung des Poetischen ab. Wolfgang Heise, der Fühmanns Essay *Ignaz Denner* begutachtet und dem Autor wesentliche Änderungsvorschläge mitgeteilt hatte, sah in diesem Essay eine „zugespitzte Alternative von Wissenschaft und Poesie" und legte Fühmann nahe, hier „keine Polemiken [zu] starten". Er verwies den Autor auf die in seiner Argumentation angelegte Gefahr, Dichtung mit Geheimnis gleichzusetzen und dadurch gleichsam zu mystifizieren: „Sollen wir niederknien und das Geoffenbarte bestaunen?". (Vgl. Wolfgang Heise an Franz Fühmann, Brief [o.D., um 1977]. In: Franz Fühmann. Eine Biographie in Bildern, Dokumenten und Briefen. Hrsg. von Barbara Heinze. Rostock 1998, S. 226-228, hier S. 227.) Hinter diesen deutlichen Vorbehalten Heises wird der ideologische Affekt der marxistischen Ästhetik gegen seinsphilosophische, existentialistische Dichtungskonzeptionen im Gefolge Diltheys oder Heideggers erkennbar, die eine Abkehr von der empirischen Determiniertheit des künstlerischen Ausdrucks propagierten; Ästhetiken, die sich, wie im Falle Fühmanns, über in dem Sinne negativ besetzte Schlüsselworte wie „Geheimnis" oder „Mythos" identifizierten – auch wenn die Betonung auf dem gesellschaftlichen Wirkungsaspekt lag – wurde daher ein grundsätzliches Mißtrauen entgegengebracht.

nur als das Verwunderliche, das auflösbare Rätsel, erkennen könne, sei, so Fühmann, „bereits eine neue Dimension in die Geschichte getreten“ (FE, 378):

> Was ist denn das für eine Welt, die solcherart beschaffen ist? – das ist die Frage, die sich nun einzustellen beginnt, und sie wird bestehen bleiben und sich in dem Maße verstärken, in dem sich nun das Rätsel der objektiven Familienzusammenhänge im *Öden Haus* aufklären wird (oder Elemente möglicher Aufklärung bereitgestellt werden). (FE, 378)

Die sukzessive, umfängliche Nacherzählung des Handlungsverlaufs wurde von Fühmann so vehement vorangetrieben, um die für Hoffmanns Novelle charakteristische Mehrdeutigkeit offenzulegen. Erfahrbar als poetisches Symbol wurde so nicht allein das Öde Haus selbst, deutlicher noch erschien im Lektürenachvollzug der Symbolcharakter von Theodors innerem und äußerem Entwicklungsprozeß, der hier als eigentlicher Gegenstand der Hoffmannschen Novelle erkennbar wurde. Aus dieser Erkenntnis zog Fühmann die dramaturgische Folgerung, „diesen Prozeß [der Nichtauflösbarkeit von Dichtung – S. R.] energisch heraus[zu]arbeiten“ (FE, 387), um damit dem Zuschauer „*sein* Symbol“ (FE, 387) als ein Gleichnis bereitzustellen, an dem er – wie es in *Das mythische Element in der Literatur* hieß – seine subjektive Erfahrung „objektiviert wiederfinden“[50] könne. Die Geschichte vom *Öden Haus* bedürfe somit keiner historisch-genealogischen Interpretations-„Krücke“ (FE, 389): weder sei sie „als Geschichtsunterricht über die Napoleonische Zeit, die Befreiungskriege, die Rolle Rußlands und die Stein-Hardenbergschen Reformen“ (FE, 389) zu verfilmen, noch als Familienchronologie erzählbar, ohne daß daraus eine „lederne Gruselgeschichte“ (FE, 387) entstünde. Kunst – analog die „Filmdichtung“ (FE, 387) – habe stets, so formulierte Fühmann auf der Folie dieser Adaptionskonzeption einen grundlegenden Aspekt seines eigenen Kunstverständnisses, eine kritische Funktion zu erfüllen: „diese Kritik [am feudalen System – S. R.] ist so lange und überall aktuell und als *Dichtung* notwendig, solange noch Züge von Menschenmißachtung, Herzensverhärtung, Roheit und manch anderem mehr in die Erfahrung des Lesers von heute so eingehen und eingegangen sind, daß sie auch mit Hilfe der Kunst bewältigt werden muß, weil sonst ein ungelöster Rest bliebe“ (FE, 388). Fühmanns Auffassung, daß Poesie in ihrer symbolischen Anlage, ihrem Gleichnischarakter als (existentielle) Lebenshilfe fungieren könne, knüpfte unmittelbar an seine im Essay *Das mythische Element in der Literatur* geäußerten kunstkonzeptionellen Positionen an. Danach liege in der befreienden, kathartischen Funktion der Kunst „der Keim all ihres gesellschaftlichen Daseins“[51].

Fühmanns Filmvorschläge wurden, so läßt sich hier bereits konstatieren, von seinem mythisch-symbolischen Kunstverständnis geleitet, das er bereits in seinen Essays *Das mythische Element in der Literatur* und *Vademecum für Leser von Zaubersprüchen* dargelegt und theoretisch fixiert hatte. Sein in diesen essayistischen Schriften begründetes poetisches Programm, wonach „jedes Werk der Literatur Symbolcharak-

50 Franz Fühmann: Das mythische Element in der Literatur. In: WA 6, 122 f.

51 Ebd., S. 121.

ter [aufweise] und [...] dadurch offen für Identifikation und Interpretation“[52] sei, fundierte sowohl die Analyse der poetischen Texte Hoffmanns wie auch seine konkreten Adaptionsvorschläge für den Film. Was sich in diesem pragmatischen Gebrauchstext zaghaft anzukündigen scheint, entpuppt sich im näheren Hinsehen bereits als das gültige methodisch-philosophische wie hermeneutische Instrumentarium seiner folgenden essayistischen Hoffmann-Projekte – auch wenn im Einzelnen, wie am Beispiel der Zaches-Interpretation darzulegen ist, inhaltliche Bedeutungsverschiebungen erkennbar werden. Sein ausdrücklicher, in einem speziellen Kapitel eingerückter Hinweis, er rate mit seinen Vorschlägen für eine symbolische Filmdichtung nicht „zur gesellschaftlich-ideologischen Unverbindlichkeit“ (FE, 390), sondern beabsichtige, gerade durch eine im Symbolgehalt der Hoffmannschen Dichtung angelegte politisch-moralische und sozialkritische Aktualisierungsmöglichkeit „den gesellschaftlichen Gehalt der Werke Hoffmanns heraus[zu]arbeiten“ (FE, 390), konnte allerdings die ästhetisch-ideologischen Vorbehalte der staatlichen Filmgesellschaft gegenüber dieser ins Vieldeutige, leichthin Mißverständliche tendierenden filmpoetischen Konzeption nicht ausräumen. Fühmanns ernsthafter Einwand, falls man „dieser Symbolhaltigkeit, der Aussage Hoffmanns“ nicht traue, solle man „lieber gleich die Hände von ihm [seinem Adaptionsvorschlag, S. R.] lassen“ (FE, 389), antizipierte die ideologischen Beschränkungen einer Verfilmung Hoffmanns in der DDR.

3.2 Zwischen Innovation und Pragmatismus – Vorschläge für eine Filmadaption

Für eine Verfilmung E.T.A. Hoffmanns durch die DEFA schlug Fühmann im wesentlichen zwei Texte[53] vor: Entweder den *Goldnen Topf*, den er als „Hoffmanns typischstes, gelungenstes, schönstes, wesentlichstes und von ihm auch am meisten geliebtes Märchen“, als ein „Glanz- und Kernstück deutscher Literatur“ (FE, 396) bezeichnete und daher seinen Filmvorschlägen voranstellte, oder *Klein Zaches genannt Zinnober*. Eine endgültige Entscheidung überließ er der DEFA, allerdings zeigte er auch deutlich die Schwierigkeiten auf, die gerade mit einer Verfilmung des *Goldnen Topfes* verbunden sein könnten: So habe zum einen die filmische Umsetzung des *Goldnen Topfes* den Grundzug der Dichtung, das wechselseitige „Verhältnis von Alltag und Poesie/Phantasie“ (FE, 396), zu gestalten und damit der Dichtung in ihrer „einmaligen Allumfassendheit“ (FE, 401) Raum zu geben. Nur aus einer poetischen Perspektive könnte, so Fühmann, „ein Film von Bedeutung weit über die Grenzen unsres Landes hinaus“ entstehen, „wenn wir eben die Dichtung Hoffmanns und nicht eine Doktrin

52 Ebd., S. 123.

53 Diese Auswahl folgte, wie Rudolf Jürschik anmerkte, den Interessensschwerpunkten der DEFA: „Ohne ihn auf Titel und Autoren einzugrenzen, war doch das Interesse der Dramaturgie an Der Goldne Topf und Klein Zaches von E.T.A. Hoffmann ausdrücklich hervorgehoben.“ (Vgl. Rudolf Jürschick: Franz Fühmanns Arbeit für den Film [wie Anm. 3], S. 75)

auf die Leinwand bringen wollen“ (FE, 400). Ein zweites Hindernis sah er in der Frage der filmtechnischen Realisierung dieser Hoffmannschen Doppelwelt, die in einer linearen, zumal monotonen Bildabfolge nicht aufzulösen sei. Die Schwierigkeit liege darin, „daß der Alltag bei Hoffmann nicht wechselweise so erscheint, sondern daß er *beides ist*, daß sich beide Welten durchdringen“ (FE, 397). So sei z.B. das „Schwarze Tor“, durch das Anselmus in Hoffmanns Erzählung laufe, zugleich das konkrete, historisch belegte gleichnamige Tor in der Stadtmauer Dresdens wie auch die poetische Pforte „zwischen Alltag und Phantasie“ (FE, 398) und – auf tiefenpsychologischer Ebene – das schwarze Tor zwischen „Bewußtsein und Unterbewußtsein“ (FE, 398). Diese Doppelwelten seien, so Fühmann, nicht in einem Wechselspiel technischer Gestaltungselemente darstellbar, sondern ausschließlich aus der Ambivalenz des Bildes nachzuvollziehen. Folglich müßte der ganze Film so konzipiert werden, „daß *stets* beide Welten aus dem Bild gelesen werden können“ (FE, 399) und „der letzte Schritt in der Phantasie des Zuschauers“ (FE, 399) zu leisten sei. Fühmanns Votum für ein experimentelles Kino, das den Zuschauer aktiv in die filmische Interpretationsarbeit einbezieht und damit zu unkonventionellen, subjektiven Deutungsversuchen anregt, lag zweifellos nicht im Interesse einer „sozialistischen Filmkunst“ und entsprach, wie der Autor später mitteilte, in ihrer aktualisierenden Tendenz ‚nicht der Linie‘[54] einer historisierenden Hoffmann-Rezeption in der DDR. Die dritte Schwierigkeit einer Verfilmung des *Goldnen Topfes* erkannte Fühmann in der filmischen Darstellbarkeit des Mythos vom Salamander und der Lilie: „Ich glaube nicht, daß man einen literarisch gestalteten Mythos abfilmen kann“ (FE, 399): „Jeder Versuch, die Erzählung Serpentinas vom Kampf des Salamanders um die Lilie leibhaftig auf die Leinwand zu bringen, *muß* notwendig kitschig werden [...]“ (FE, 399). Der Mythos sei, so hieß es bereits im Essay *Das mythische Element in der Literatur*, nicht erklärbar, allegorisierbar, er sei vielmehr als „Keim und *all* seine Entfaltung“[55] zu verstehen, so daß eine lineare Umsetzung in ein „materielles Kontinuum“[56] zugleich seinen vieldeutigen Gleichnischarakter außer Kraft setzen müßte. Entsprechend riet der Autor dazu, „diesen Mythos in Worten auszudrücken, ihn von Serpentina erzählen [zu] lassen“ (FE 399/400), um nicht ins Märchenhafte abzurutschen, verwies aber gleichzeitig auf die hieraus resultierende „Gefahr der Langweiligkeit“ (FE, 400), die eine solche literarisierende, werktreue Adaptionsweise nach sich ziehen würde. In der Frage der Auswahl geeigneter Bildmittel tendierte er ebenfalls zum Experiment, die Realisierung dieses Filmes erfordere „ein Alles oder Nichts“: „er kann nur großartig werden oder mißlingen“ (FE, 401). In jedem Falle aber werde eine solche symbolische Filmdichtung filmkritische „Einsprüche und Gegnerschaften“ (FE, 400) provozieren, zugleich aber auch „einen Beitrag zum Weltfilm leisten können“ (FE, 405).

---

54 Vgl. Anm. 22.

55 Franz Fühmann: Das mythische Element in der Literatur. In: WA 6, S. 105.

56 Gabriele Seitz: Film als Rezeptionsform von Literatur. Zum Problem der Verfilmung von Thomas Manns Erzählungen Tonio Kröger, Wälsungenblut und Der Tod in Venedig. München 1979, S. 395.

Für filmtechnisch praktikabler, ideologisch unverfänglicher und daher wahrscheinlicher zu realisieren hielt er eine Verfilmung des Märchens *Klein Zaches genannt Zinnober*. Dieser Erzähltext bleibt zwar in der persönlichen Rangfolge des Autors dem *Goldnen Topf* nachgeordnet, weil, so ist zu erfahren, seine satirische Ausrichtung auf konkrete soziale Mißstände der ‚aufgeklärten' Bürgergesellschaft einen „Verlust jener einmaligen Allumfassendheit" (FE, 401) bewirkt habe, doch wurde gerade dieses satirische Element in den Filmvorschlägen aufgegriffen, um einen Hoffmann-Film bei der DEFA umzusetzen. Fühmanns Plädoyer für Hoffmanns spätes, im Allgemeinen seiner realistischen Spätentwicklung zugeschlagenes Märchen ist insofern als Konzession an die technischen Möglichkeiten und ideologischen Verbindlichkeiten einer DEFA-Verfilmung zu bewerten, als er hier offenbar einen Mittelweg weisen konnte, der „gute Zwischenleistungen" (FE, 401) versprach und mit dem seiner Meinung nach auch die Filmkritik „nicht so überforder[t]" (FE, 401) gewesen wäre. Abseits dieser Entscheidungspragmatik erscheint hinsichtlich der Genese des Fühmannschen Hoffmannbildes ein inhaltlich-konzeptioneller Aspekt dieses Textes von weitaus größerem Interesse: Vergleicht man den Versuch der filmischen Umsetzung des *Klein Zaches* mit der Zaches-Variante des Fühmannschen Nachworts von 1978, so wird schließlich eine eminente Akzentverschiebung des Interpretationsansatzes erkennbar, die auf eine Verdichtung seiner poetischen Konzeption hinweist.

Deutliche Hinweise auf diese Modifikation des Fühmannschen Hoffmannverständnisses sind seinen filmdramaturgischen Bearbeitungs- bzw. Änderungsvorschlägen der literarischen Vorlage zu entnehmen. Fühmann ging davon aus, daß der Hauptzug des Märchens seine satirische Kapitalismuskritik gewesen sei; Hoffmann habe, so lautete seine marxistische Lesart in der Filmstudie, „die Spukwelt des Kapitalismus, und zwar ihre heimlichste, siebente Kammer: die der Ausbeutung" (FE, 402) zeigen wollen:

> Zehntausender Arbeit geht ein in soziale Gestalt und Besitz des einen Parasitären; Zehntausende, die alles schaffen und erschaffen und erhalten, vegetieren anonym dahin, und ihr Mühen konzentriert sich als Wesen und Leistung eines Einen. (FE, 402)

Fühmann gelangte jedoch zu der fatalen, den Symbolcharakter der Erzählung einschränkenden Auffassung, daß dieser konkrete gesellschaftskritische Zug von Hoffmann schließlich nicht „konsequent durchgeführt worden" (FE, 403) sei. Insofern nämlich der spätromantische Autor die neuen gesellschaftlichen Verhältnisse dieser Übergangssituation, die durch das „Zerbrechen der Feudalordnung und den Einbruch des bürgerlichen Alltags in die Gesellschaft" (FE, 333) gekennzeichnet gewesen sei, durchschaut hätte, wäre das „zutiefst humanistische Prinzip" (FE, 403) des Feengeschenks nicht an den „widrigen Umständen des neuen, des bürgerlichen Alltags" (FE, 403) gescheitert, sondern wäre – wiewohl in pervertierter Form – in der kapitalistischen Gesellschaft wirksam geblieben. Diese „gedankliche Inkonsequenz" habe sich folglich auch in der Erzählgestaltung der Hoffmannschen Geschichte fortgesetzt: „sie stimmt nicht mehr, sie ist gerade noch als literarische Konstruktion möglich, aber schon bei einer mäßigen Belastungsprobe, die die Forderung nach Anschaulichkeit

stellen wird, bricht sie zusammen“ (FE, 403). Wie der Autor wenige Jahre zuvor in bezug auf eigene Schreibstrategien formulierte, korrespondiere der fehlenden inneren Logik ein Verlust an „Symbolmächtigkeit“[57]. Folglich sei in einer Verfilmung des *Klein Zaches* auch dem Zuschauer „nicht suggerierbar, daß dem Zaches jegliche Leistung eines jeglichen anderen, in der Nähe Befindlichen zugesprochen wird“ (FE, 401); Hoffmanns Geschichte galt Fühmann deshalb in dieser Phase seiner Rezeption als „*nicht* serapiontisch“ (FE, 401) erzählt, was als Indiz seiner widerspruchsvollen Aneignung des Hoffmannschen serapiontischen Prinzips zu lesen ist.[58] Die hier noch bezweifelte „innere Vorstellungsmöglichkeit“ (FE, 401) des Erzählten wurde schließlich im 1978 publizierten Essay *Klein Zaches genannt Zinnober* zum essentiellen Kriterium seiner Neuannäherung an den Prätext, in der er existentielle Fragen aufgegriffen und dadurch Anderes, Nicht-Identisches erkannt hatte: Hauptargument seiner aktualisierenden, die marxistische Lesart erweiternden Perspektive sollte nunmehr die Möglichkeit sein, sich im negativen Erfahrungsmodell des Anti-Helden Zaches selbst vorzustellen, Zaches als Identifikationsangebot wahrzunehmen.

Angesichts dieses in der Filmstudie noch konstatierten ideellen Mangels der Hoffmannschen Märchenerzählung riet Fühmann schließlich dazu, einen anderen, ahistorischen Zug des Erzählgeschehens zu akzentuieren: die Kritik am „Serenissimus“ (FE, 402). Damit war jenes der feudalen Ordnung entstammende, jedoch gesellschafts- und systemunabhängig transponierte Phänomen gemeint, daß ein Einzelner „kraft Legitimität automatisch von vornherein der Favorit in jeder Konkurrenz ist (der Eleganteste, der Gerechteste, der Weiseste, der Tapferste, der Mächtigste, der Unwiderstehlichste usw. usw.)“ (FE, 402). Das hier thematisierte Problem der Titel- bzw. Machtgläubigkeit stelle, so Fühmann, einen allgemeinen menschheitsgeschichtlichen Zug dar, von dem sich auch die DDR-Gesellschaft „nicht frei gehalten“ (FE, 403) habe. Mit der Privilegierung einer psychologischen Deutung der Erzählung erfährt die historisch festgelegte Interpretation Fühmanns tatsächlich „die weitestgehende und einschneidendste“ (FE, 401) Abänderung: sie geht ihrer „eigentlichen“ (FE, 402), vornehmlich kapitalismuskritischen Dimension verlustig, was Fühmann in diesem Text noch als ein Defizit der literarischen Quelle ausgewiesen hatte („Verlust jener einmaligen Allumfassendheit“); nur ersatzweise, mit der Aussicht auf „gute Zwischenleistungen“ im Film, rückte ein anthropologischer Deutungsansatz ins Gesichtsfeld dieser Filmstudie, wiewohl sie hier aber noch zweitrangig erschien. Zwar hielt Fühmann noch im 1976 gesendeten Rundfunkvortrag an der sozialökonomischen Interpretation des Zaches-Stoffes fest, die nicht entwertet wurde; aber schon hier sei er, so hieß es in einem Brief an den Insel-Verlag vom 22.08.1976, auf einen anderen Aspekt gestoßen: „[...] ich glaube, ich habe da etwas entdecken können“[59]. Im nachfolgenden Essay

57 Franz Fühmann an Kurt Batt, undatierter Brief [um 1971]. In: B, S. 97.

58 Siehe dazu im Einzelnen das Kapitel 4.4 dieser Untersuchung.

59 Franz Fühmann an den Insel-Verlag Anton Kippenberg, Brief vom 22.08.1976. In: SAdK, Berlin, FFA, Sign. 239.

Klein Zaches genannt Zinnober, der als Nachwort einer Publikation des Hoffmannschen Märchens 1978 erschien, wurden schließlich allgemein-menschliche, psychologische Erkenntnisse des Lektüreerlebnisses betont.

Am Beispiel des *Klein Zaches* zeigt sich, wie die Frage der Filmeignung dieser Erzählung Fühmanns Interpretation in zwei Stufen beeinflußt – zunächst einengt, dann aber verdichtet: So versuchte der Autor, die Symbolmächtigkeit des Poetischen, die er diesem satirischen Erzählstück bereits abgesprochen hatte, für seinen Filmvorschlag zurückzugewinnen, indem er einen allgemeingültigen Erzählzug aufgriff, während im Nachworttext die sozialökonomische Lesart als eine unter anderen, ebenso schlüssigen Lektüreweisen nivelliert erscheint, die alle – auch die schließlich präferierte identifikatorische Zaches-Perspektive – auf den Geheimnischarakter der Dichtung zurückverweisen. Die Korrespondenz zwischen beiden, für den Film wie für das Nachwort entwickelten Zaches-Interpretationen zeigt, daß sich werk- und stoffgeschichtlich weniger von einem Paradigmenwechsel als von einer Akzentverlagerung der Interpretation sprechen läßt, die als Teil jenes Prozesses der poetologischen und erkenntnistheoretisch-philosophischen Selbstverständigung erkennbar ist, in deren Folge Fühmann sein geschichtsphilosophisches Konzept anthropologisch fundierte und damit zugleich erweiterte.

Fühmanns Filmexposé zielte auf eine „Gesamtübersicht" (FE, 412) der durch die DEFA verfilmbaren Erzählwerke E.T.A. Hoffmanns, so daß er – über die favorisierten Erzähltexte hinausgehend – alternative Vorschläge unterbreitete. Hierzu zählte z.B. das Angebot für eine filmische Adaption des Märchens *Nußknacker und Mausekönig*, mittels der ein „wirklich poetische[r] Weihnachtsfilm für Kinder und Erwachsene" (FE, 407) entstehen sollte. Sein „poetischer Traum" allerdings bleibe, so bekannte Fühmann, eine Filmadaption des Hoffmannschen Romanfragments *Kater Murr*, die beide Stoffbereiche – die Kater-Murr-Handlung wie den Irenäus-Stoff – zusammenführen könnte und „ganz zu Ende gebracht werden" (Fe, 411) würde. In der filmischen Aneignungsweise erkannte er Möglichkeiten, fragmentarische Texte von weltliterarischer Bedeutung, wie eben Hoffmanns *Kater Murr* oder Jean Pauls *Der Komet* (1820-22), produktiv fortzuführen. Das Murr-Filmprojekt blieb allerdings visionäres Neuland, für das er im Rahmen dieser Gesamtübersicht weder eine schlüssige Konzeption vorweisen wollte noch konnte: „je mehr ich diese Fragen unterm Aspekt der Verfilmung durchdenke, um so unklarer werden sie mir" (FE, 411).[60] Um im Falle einer beabsichtigten Filmadaption des *Kater Murr* dennoch eine „gute Zwischenleistung" zu realisieren, dachte Fühmann vorerst an eine Verfilmung der Irenäus-Welt bzw. Kreisler-Handlung, präferierte also mit Rücksicht auf institutionelle und filmpolitische Konstellationen eine amputierte Fassung des von Hoffmann als kompositorische Einheit konzipierten Romanfragments, in der neben dem sozialkritischen Aspekt vor allem

60 In der Akademierede wird Franz Fühmann dann öffentlich eingestehen, daß diese Filmidee „unter den derzeitigen Verhältnissen unmöglich auch nur gedacht werden kann" (vgl. Franz Fühmann: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Rede in der Akademie der Künste der DDR. In: WA 6, S. 237).

„die Rolle des Künstlers in dem ihm ungünstigen, feindlichen, menschenfresserischen, mit dem Leichengeruch einer untergegangenen Welt verpesteten Alltag“ (FE, 411) und damit die Problematik des Verhältnisses von Künstler und Gesellschaft aufgegriffen werden sollte. In der Nachfolge Hans Mayers beabsichtigte auch Fühmann in seiner Filmversion, den romantischen Künstler Kreisler „nicht im Wahnsinn enden“ (FE, 411) zu lassen, wie das in der Rezeptionsgeschichte des Textes bislang tradiert wurde, sondern suchte die Künstlergestalt als prophetische Möglichkeitsfigur darzustellen, die „am Beginn einer tiefen Einsicht in gesellschaftliche Mechanismen“ (FE, 411) gestanden habe.

Daß Fühmann nicht nur erzählerische Höhepunkte wie den *Goldnen Topf*, *Lebensansichten des Katers Murr*, *Klein Zaches genannt Zinnober* und schließlich *Des Vetters Eckfenster* für eine Verfilmung durch die DEFA auswählte, sondern auch so abgelegene, von der Forschung kaum beachtete bzw. verdrängte Erzählstücke wie *Rat Krespel* oder *Das öde Haus* einbezogen hatte, zeigt sein Vorschlag für eine filmische Umsetzung von *Des Vetters Eckfenster*. Hoffmanns letzter, wenige Monate vor seinem Tod (Juni 1822) publizierter Erzähltext galt in der marxistischen Forschung gemeinhin als „Dichtung von dauerndem Wert“[61], in der sich seine Entwicklung zum poetischen Realismus am deutlichsten gezeigt habe.[62] In der als Rahmenfilm konzipierten Adaption, die unter formalen Gesichtspunkten (szenische Collage) mit Andrej Tarkovskijs Filmszenarium *Hoffmanniana*[63] (1976) verglichen werden kann, beabsichtigte Fühmann, „verschiedene Geschichten Hoffmanns [zu] vereinig[en]“ (FE, 412). Gedacht war an *Rat Krespel*, *Das öde Haus*, zwei Episoden aus dem *Kater Murr* („Walter und Formosus“) und dem *Meister Floh* sowie an einzelne Erzählzüge aus der *Automate* oder dem *Sandmann*. Die heterogenen Stoffe sollten im Fokus der konkreten Eckfenstersituation der Novelle *Des Vetters Eckfenster*, die hier als point of view der Filmerzählung gedient hätte, gebündelt werden. Fühmann lehnte es somit ab, Hoffmanns letzte Erzählung als autobiographisches Porträt des kranken Dichters zu gestalten: „der kranke, an den Rollstuhl gefesselte Vetter ist aber um Gottes willen *nicht* Hoffmann selbst – Hoffmann *könnte* der Besucher sein, der von dem Alten zu genauem Sehen erzogen wird [...]“ (FE, 412). Akzentuiert wird in seinem Vorschlag für eine DEFA-Verfilmung vielmehr der erkenntnistheoretisch-poetologische Aspekt einer Erziehung zur ästhetischen Wahrnehmung:

---

61 Romantik. Erläuterungen zur deutschen Literatur. Hrsg. vom Kollektiv für Literaturgeschichte unter Leitung von Kurt Böttcher. Berlin (Ost) 1985, S. 478.

62 Vgl. in diesem Kontext die Überlegungen von Günter Oesterle, der gegen diese Vereinnahmung von *Des Vetters Eckfenster* als eines „frührealistische[n] Erzählstück[s]“ opponierte und hingegen die Ausnahmestellung der Erzählung „zwischen Aufklärung und Romantik“ betonte. (Günter Oesterle: E.T.A. Hoffmann: Des Vetters Eckfenster. Zur Historisierung ästhetischer Wahrnehmung oder Der kalkulierte romantische Rückgriff auf Sehmuster der Aufklärung. In: Deutschunterricht 39 [1987], H. 1, S. 84-110, hier S. 110)

63 Andrej Tarkovskij: Hoffmanniana. Szenario für einen nicht realisierten Film. München 1987.

> Ebendas müßte den Reiz des Films ausmachen: Das Kinopublikum sollte sehen lernen, im Markttreiben, im Gewühl die einzelnen Gestalten zu erblicken und ihre Möglichkeiten von Charakter und Schicksal auszudeuten, und daraus sollten drei oder vier oder fünf Geschichten heraufwachsen [...]. (FE, 412)

Wäre Fühmanns Filmprojekt realisiert worden, so hätte der Zuschauer neben einer Einführung in Hoffmanns vielseitiges Erzählwerk, die bereits das zentrale Thema des Schauerlichen akzentuierte, zugleich eine methodische Unterweisung in seine serapiontische „Kunst des Schauens" erhalten. Franz Fühmanns Filmvorschlag bediente sich jener, der Erzählung *Des Vetters Eckfenster* inhärenten ästhetischen Vermittlungsweise, um den Zuschauer auf eine Begegnung mit dem erzählkünstlerischen Werk E.T.A. Hoffmanns einzustimmen und um ihn über eine Schärfung seiner Wahrnehmung als aktiven Rezipienten zu beteiligen.

Schließlich bleibt zu erwähnen, daß Fühmann auch einen Episodenfilm mit Hoffmanns Schauergeschichten (*Der Sandmann*, *Der Kampf der Sänger*, *Das öde Haus*) vorgesehen hatte, jedoch a priori an einer Realisierung dieser Filmidee zweifelte („wiewohl ich nicht glaube, daß wir auf diesen Vorschlag zurückgreifen könnten und würden und sollten" [FE, 413]). So bliebe hier lediglich zu spekulieren, was er in diesem frühen Stadium seiner Hoffmann-Rezeption als das „wirklich [S]chaurig[e]" (FE, 413) betrachtete, konkrete Aufschlüsse darüber sind dann sowohl der programmatischen Akademierede mit ihrer „Typologie des Alltagsgespenstischen" (AR, 229) wie auch dem darauf folgenden Themenessay *Fräulein Veronika Paulmann oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann* zu entnehmen.[64] Im Filmexposé erfährt man indes, daß Fühmann das Gespenstische in Hoffmanns spezifischer Vermischung von Alltags- und phantastischer Wirklichkeit wahrgenommen hatte und damit vehement dem Klischee vom „Gespensterhoffmann" zu entgegnen suchte[65], womit zwei Hauptaspekte seiner Hoffmann-Essays anklingen: Vermittelt über eine Beschreibung der poetischen wie erkenntnistheoretischen Kategorie des Gespenstischen geht es zum einen um die Erweiterung und Öffnung des konventionellen Hoffmann-Bildes und – damit zusammenhängend – zum anderen um den Abbau von permanenten Mißverständnissen und Fehllektüren. So stellte Fühmann bereits im Filmexposé fest, daß der „Übergang vom bürgerlichen in den phantastischen Alltag [...] das Gespenstische aus[mache], nicht etwa eine wüste Häufung von unwahrscheinlichen Dingen und Ereignissen oder gar eine als ‚dämonisch' stilisierte Verzerrung der Alltagswirklichkeit" (FE, 337). Das Schauerliche als das Alltägliche, Allgegenwärtige erscheine folglich in „alle[n] Züge[n] von Menschenfeindlichkeit, [...] alle[m] Tote[n] und Erstarrte[n], Abgestorbene[n] und historisch Überholte[n], das sich gespenstisch und böse weiter dahinschleppt wie der Hofstaat des Fürsten Irenäus, der nurmehr eine Scheinexistenz hat

64 Vgl. dazu die Kap. 4.1 und 4.5 dieser Arbeit.

65 Jacques Offenbachs Oper Hoffmanns Erzählungen, die er hier als Beispiel jener folgenreich vereinseitigten Hoffmann-Rezeption zitiert, spielt dann in seinem Rundfunkvortrag *Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann* eine zentrale Rolle (vgl. Kap. 4.2 dieser Untersuchung).

und dennoch Menschen zerstört, Talente verdirbt, Gefühle verkrüppelt, Lieben zerbricht, Leben erstickt und Herzen versteint“ (FE, 390). Über aktualisierende Anklänge hinaus – denn das Alltagsschauerliche erscheint nicht zuletzt auch als ein Ingrediens seiner realsozialistischen Wirklichkeit – ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß er jene drei Erzählstoffe aus Hoffmanns *Nachtstücken* bzw. den *Serapions-Brüdern*, die er hier noch als die „wirklich schaurig[en]“ bezeichnet hatte, in seinem späteren thematischen Essay *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann* vernachlässigte: In der Abweichung offenbart sich sein Bestreben, Hoffmanns Werk „gegen den Strich“ zu lesen, um dadurch eingeschliffene, gültige Lesarten zu unterlaufen und ihnen alternative Sichtweisen entgegenzusetzen. Die Problematik des Schaurigen im Werk von E.T.A. Hoffmann wird dann gerade nicht am Typus der berühmten Gespenstergeschichte E.T.A. Hoffmanns – zu der man gemeinhin den *Sandmann,* das *Majorat* oder auch *Das öde Haus* zählte – eruiert, sondern als das Alltagsgespenstische im „Menschenallgemeinen“ (AR, 334) gezeigt, dessen Züge er in den eher entlegenen, von der Forschung weitgehend vernachlässigten Erzählstücken der *Serapions-Brüder* (wie z.B. *Rat Krespel*, *Vampyrismus*, *Sebastian und Ptolommäus* oder *Die Königsbraut*), aber auch in Hoffmanns vermeintlicher Theaterschrift *Seltsame Leiden eines Theaterdirektors* sowie in seiner letzten Erzählung, *Die Genesung* (1822), aufdeckte.

3.3 „Summe“

Fühmanns Resümee („Summe“) fällt kurz aus, zeigt jedoch um ein weiteres die prinzipielle, daher weitgreifende Ausrichtung wie Bedeutung dieser Filmstudie: Seine Empfehlung an die DEFA, zwei satirische Erzähltexte E.T.A. Hoffmanns zu verfilmen – „zuerst *Klein Zaches* und einmal später dann den Irenäus-Hof [Teil des *Kater Murr*, S. R.]“ (FE, 414) –, blieb zwar zunächst im Rahmen des filmpolitisch wie -technisch Möglichen; zugleich aber wurde sie, indem der Autor Fühmann weitere, z.T. völlig exotische Filmvorschläge einräumte, relativiert. Der Spannungsbogen, der im Textlauf zwischen dem hohen Anspruch an einen symbolischen Hoffmann-Film und den dann z.T. pragmatischen, auf eine vorläufige Lösung orientierenden Adaptionsvorschlägen gespannt wurde, blieb so auch in dieser kurzen Schlußpassage erhalten. Demnach dürfte es als Zeichen seiner ironischen Distanzierung zu bewerten sein, wenn Fühmann abschließend erwog, „was ganz andres“ (FE, 414) zu verfilmen und sodann mit einer Reihe ganz abwegiger Filmvorschläge aufwartete, deren filmische Umsetzung kaum wahrscheinlich gewesen sein dürfte:

> In E.T.A. Hoffmanns Werk gibt es der reizvollen Stoffe übergenug. Zum Beispiel ‚Prinzessin Brambilla‘ (von Heine und Baudelaire über alles gestellt). Oder die Vampirgeschichte. Vielleicht gerade die. Warum nicht? Oder die ‚Schwester Monika‘. Die DEFA könnte auch Ludwig Tieck verfilmen. Oder Wieland, oder den ‚Simplicissimus‘. Oder Daniel Casper von Lohenstein.“ (FE, 414)

In diesem anspielungsreichen Fazit erscheint die illusionär-skeptische Grundfärbung der Fühmannschen Filmskizze nochmals sinnfällig: Während noch die Analyse geprägt ist von seinem so ernsthaften wie gründlichen Bemühen, einen Beitrag zur „sozialistische[n] deutsche[n] Filmkunst" (FE, 318) zu leisten und die DEFA zu einer gültigen, poetischen Verfilmung Hoffmannscher Erzählungen zu veranlassen, sind seine konkreten Adaptionsvorschläge, die weitgehend einem symbolischen Kunstverständnis verpflichtet sind, dann eher skeptisch grundiert und tendieren zu pragmatischen Lösungen, wie das am Beispiel von *Klein Zaches* gezeigt werden konnte, aber auch anhand des separierten *Kater Murr* erkennbar wurde. Immer wieder bezweifelte der Autor „den festen Willen" (FE, 414) und die technische Durchsetzbarkeit seiner weitgefaßten, entpragmatisierten Filmvorschläge, wies auf mannigfaltige Schwierigkeiten (wie z.B. auf die zu erwartenden Einwände einer sozialistischen Filmkritik) hin und verwahrte sich gegen den Vorwurf, ein zeitlos unverbindliches Filmporträt zu beabsichtigen. Seine Skepsis hinsichtlich der filmischen Realisierungschancen war nicht zuletzt den negativen Erfahrungen geschuldet, die Fühmann im Falle der zuvor abgelehnten Filmprojekte *Simplicius Simplicissimus* und *Der Nibelunge Not*[66] zuteil wurden und deren Ablehnung ihn realistischer werden ließ. Als sprachlich prägnanter Beleg für das Schwanken des Filmtextes zwischen Illusion und Skepsis, für die antithetische Kontraststellung seiner Pole, liest sich z.B. seine Bemerkung, mit der er darauf drängte, die Doppelbödigkeit des *Goldnen Topfs* zu verfilmen und „nicht eine herausgeschälte Doktrin" (FE, 400): „*Dann*, und *nur* dann, aber dann wirklich, ist Atlantis eine Vorahnung der sozialistischen Gesellschaft, soweit diese eben Atlantis ist." (FE, 400). Gekoppelt an die Atlantis-Sage, die in der Kulturgeschichte vielfältig als Inbegriff des Goldenen Zeitalters fungierte[67], wurde hier das gesellschaftliche Ideal mit der realsozialistischen Wirklichkeit konfrontiert.

Wie ein bereits erwähnter Brief[68] Franz Fühmanns an Gerhard Schneider zeigte, wurde die Filmstudie schließlich abgelehnt, weil sie in ihrer Präferenz des Symbolischen und Mehrdeutigen ganz offensichtlich nicht der kulturpolitischen Linie entsprach, die auf eine „gerechtere", d.h. dialektisch vermittelnde zeitgeschichtliche Einordnung E.T.A. Hoffmanns orientierte und die Hoffmann-Referenz ausschließlich als mittelbares Erbe betrachtete. Obgleich – wie Rudolf Jürschik mitteilte – Fühmanns Filmexposé „als Studienmaterial der Betriebsakademie des DEFA-Studios für Spielfilme [...] innerbetrieblich"[69] genutzt wurde, blieb ihr darüber hinaus die breite öffentliche Resonanz verwehrt.

---

66 Zum entstehungs- bzw. editionsgeschichtlichen Hintergrund dieser beiden Filmszenarien vgl. insbesondere: Rudolf Jürschik: Franz Fühmanns Arbeit für den Film (wie Anm. 3).

67 Vgl. dazu: Hans-Joachim Heiner: Das Goldene Zeitalter in der deutschen Romantik. Zur sozialpsychologischen Funktion eines Topos. In: Romantikforschung seit 1945. Hrsg. und eingeleitet von Klaus Peter. Königstein/Ts. 1980, S. 280-303.

68 Vgl. Anm. 22.

69 Rudolf Jürschik: Franz Fühmanns Arbeit für den Film (wie Anm. 3), S. 75.

Umso bedeutungsvoller war dieser Filmtext allerdings in produktionsästhetischer Hinsicht für den Autor selbst, denn er ist sowohl als ein Ausgangspunkt seiner folgenden, intensiven Auseinandersetzung mit E.T.A. Hoffmann als auch als wichtige Entwicklungsstufe im Prozeß der Verdichtung seiner poetischen Konzeption zu verstehen.

Die erst 1987 aus Fühmanns Nachlaß publizierte Filmstudie diente im wesentlichen der methodischen und thematischen Konzeptualisierung seiner Hoffmann-Rezeption. Sie wurde als Vorarbeit der Essays über E.T.A. Hoffmann in der einschlägigen Forschungsliteratur bisher kaum zur Kenntnis genommen, obwohl die zentralen Themen der weithin beachteten Essays – wie die Darlegung des Künstlerverständnisses, die Auffassung des Schauerlichen bei E.T.A. Hoffmann, des Verhältnisses von Poesie und Wirklichkeit, die Differenz von wissenschaftlicher und ästhetischer Dichtungserfahrung – hier bereits angelegt sind. Korrespondierend dazu entfaltet sich das Hoffmann-Thema ausgehend von der initiierenden Filmarbeit in Fühmanns Erzählwerk in Richtung einer Analyse des Alltagsschauerlichen, dessen Züge er nicht zuletzt im eigenen Gesellschaftssystem wahrgenommen hatte, jedoch in Erzählung und Interpretation als menschheitsgeschichtliche wie allgemein-menschliche Dimension auslotete (z.B. in *Drei nackte Männer*, *Spiegelgeschichte* und *Die Ohnmacht*). Die Vielzahl der im Filmexposé enthaltenen Vorausdeutungen, Allusionen und Andeutungen von Texten und Themen E.T.A. Hoffmanns, die Fühmann mit Rücksicht auf die Sachbezogenheit seiner Überlegungen zurückstellte und auf die er „am gegebenen Ort" (FE, 348) einzugehen beabsichtigte, zeigen den weiten erkenntnistheoretisch-philosophischen sowie poetologischen Horizont, von dem die Filmstudie profitierte, von dem sie sich aber auch beschränkend abheben mußte. Daraus erklärt sich wohl auch das „hohe Reflexionsniveau"[70], das dem Text seitens der Hoffmann-Philologie zugesprochen wurde. Mit ihren methodischen und dramaturgischen Schlußfolgerungen bieten die kursorischen Überlegungen bezüglich der Filmeignung des *Öden Hauses* den Hintergrund, vor dem das im Jahr seines Todes nochmals erfolgte Aufgreifen dieses Stoffes – diesmal als Filmszenarium – zu bewerten ist.[71]

Zwar ist das Filmexposé nicht – vergleichbar den künstlerischen Essays *Das mythische Element in der Literatur*, *Vademecum für Leser von Zaubersprüchen* oder dem Tagebuch *Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens* – als ausgesprochener Schlüsseltext zum Verständnis des Fühmannschen Werkes und seiner poetischen Konzeption zu betrachten, aber es erscheint, wie vieles am Rande bemerkte Unprätentiöse, Fragmentarische, als ein notwendiges und wichtiges Stadium im Prozeß seiner kunstkonzeptionellen und existentiellen Selbstverständigung.

---

70 Jörg Petzel: E.T.A. Hoffmann – Der Vater des Films. In: MHG 34 (1988), S. 143-144, hier S. 144.

71 Aufschlüsse darüber, inwieweit Fühmann mit seinem fragmentarischen Szenarium „seiner ein Jahrzehnt zuvor in der Studie [Filmexposé – S. R.] erarbeiteten Konzeption verpflichtet blieb" und gleichzeitig davon abwich – wie Rudolf Jürschik diesen transtextuellen Zusammenhang andeutete –, dürfte eine vertiefende Untersuchung ermitteln, die in dieser inhaltlich begrenzten Untersuchung nicht geleistet werden kann.

4 Vom Thesen- zum Themenessay? Die Hoffmann-Essays im Feld der schriftstellerischen Produktion

> Ich schildere nicht das Sein, ich schildere das Unterwegssein [...].[1]

Textgeschichtliches Umfeld und zyklische Konzeption

„Ich gehöre zu den Schriftstellern, die sehr langsam, sehr zäh und sehr regelmäßig arbeiten. [...] Das heißt: Mit ziemlich genau ausgearbeiteten Plänen, ziemlich lang vorher festgelegten Terminen und so. Das ging immer sehr gut. Dann kam im Sommer 74 die erste Einfahrt unter Tag, und das schmiß mir nun meine sämtlichen, so genau abgezirkelten Pläne restlos um“[2]. – Nach dieser ersten Einfahrt „ins Kupfer“ arbeitete Fühmann im Mai 1976 drei Wochen lang in einer Abbaubrigade des Sangerhausener Thomas-Münzer-Schachts (VEB Mansfeld Kombinat Wilhelm Pieck). Er erfuhr diese Begegnung mit der faszinierend fremden Arbeits- und Wortwelt „unter Tage“ als poetisches Initiationserlebnis, als schreibmotivierenden „Sturz“ in eine Urlandschaft, aus der ihm gerade in einer Zeit gesellschaftspolitischer Ohnmacht und künstlerischer Orientierungssuche ein mythisch-poetischer Grundstoff zuwuchs. In der Folgezeit waren alle poetischen Projekte auf dieses Hauptwerk, sein „eigentliches Buch“[3], ausgerichtet, mit dem er beabsichtigte, seinen gegenwärtigen Standort als Schriftsteller bürgerlicher Herkunft, Denkart und Mentalität in seiner Gesellschaft zu bestimmen. Auch die Beschäftigung mit E.T.A. Hoffmann, den er bereits im Sommer des Jahres 1973 für sich (wieder-)entdeckt hatte, schob sich „dazwischen“, galt dem Autor, der in dieser Zeit alles als „Anlauf“[4] zum *Bergwerk* gelten ließ, später sogar als „Pimpelkram“[5], ohne damit freilich auf die ästhetische Qualität und den produktions-ästhetischen Wert seiner Texte Bezug zu nehmen. Dem mediatorischen Stellenwert des Hoffmann-Komplexes entspricht die Tatsache, daß sich – wie z.B. Hans Richter bemerkte – die Entstehungsgeschichten der einzelnen essayistischen Arbeiten über E.T.A. Hoffmann „nicht in klarer Scheidung aneinanderreihen, sondern sich verzahnen und überlagern, bedrängen oder gar einander verdrängen“[6]. Zwischen 1976 und 1978 entstand ebenso Vieles wie Vielgestaltiges: Fühmann berichtete in einem Brief an Sarah Kirsch von

---

1 Michel de Montaigne: Essais. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett. Frankfurt/M. 1998, S. 67.

2 Franz Fühmann an Christa Wolf, Brief vom 27.12.1976. In: B, S. 198.

3 Christa Wolf: Franz Fühmann – Trauerrede. In: Christa Wolf / Franz Fühmann: Monsieur – wir finden uns wieder. Briefe 1968-1984. Berlin 1998, S. 141-149, hier S. 144.

4 Hans-Georg Soldat im Gespräch mit Franz Fühmann. [1979] In: SuF 50 (1998), H. 6, S. 844-854, S. 854.

5 Franz Fühmann an Ingrid Prignitz, Brief vom 13.11.1977. In: BB, S. 225.

6 Hans Richter: Franz Fühmann – Ein deutsches Dichterschicksal. Berlin 1992, S. 249.

„16, 17, 18 [Geschichten], die ich jetzt so schreibe, Götter- und Gegenwartsgeschichten, Obszönes, Böses [...], nur so für mich, ohne vorläufig Veröffentlichung“[7]. Von der gedrängten (und auch bedrängenden) Zahl seiner Erzählprojekte zeugt anschaulich ein in Fühmanns Nachlaßpapieren aufbewahrter handschriftlicher Arbeitsplan des Jahres 1976 („Plan 76“[8]), der Umfang und Heterogenität jener allein in diesem Jahreszeitraum avisierten Arbeits- und Lektürevorhaben sichtbar werden läßt, und der als ein materialer Beleg dafür gelten kann, wie maßgeblich die Beschäftigung mit E.T.A. Hoffmann seine schriftstellerischen Aktivitäten gebunden hatte (allein sieben Einträge galten diversen Hoffmann-Projekten). Während noch mit Jahresbeginn eine großzügige räumliche Strukturierung der einzelnen Vorhaben dominierte, wurde die Linearität seiner „abgezirkelten“ Arbeitschronologie bald durch zeitliche Sprünge, Text-Einschübe sowie Streichungen zerstört; am Ende des Jahres, so läßt sich dem Studium dieses Arbeitspapiers entnehmen, drängten sich die Erzählvorhaben ohne festen Termin: insbesondere die mythischen Stoffe („Göttergeschichten“) rückten mit *Marsyas*, *Eos*, *Zeus und Hera* (alle 1978 veröffentlicht im Band *Der Geliebte der Morgenröte*) in den Vordergrund, zugleich entstand die *Spiegelgeschichte*, die erst 1977 im Erzählungsband der Werkausgabe erscheinen konnte, und aufgegeben wurde die Erzählung *Parna*, die als Titelgeschichte einer Gruppe von „mindestens 9“[9] Gegenwartsgeschichten geplant war. Die enorme kunstkonzeptionelle Dynamik dieser Zeit läßt sich hier aber nur zum Teil erfassen, denn weder die weit reichenden Lektüre- und Denkprozesse sind – obgleich mit Kant, Aischylos, Euripides, Hesiod und E.T.A. Hoffmann einige wichtige Referenzpunkte angedeutet werden – in dieser Form nachvollziehbar, noch werden die privaten und gesellschaftspolitischen Begleitumstände seines Schreibprozesses in diesem ereignisreichen Jahr 1976 sichtbar. In dieser Phase seiner künstlerischen Neuorientierung, in der sich Fühmann von den geltenden heteronomieästhetischen Vorstellungen sowie von bindenden Verlagsverpflichtungen befreit hatte („[I]ch mache jetzt endlich, zum ersten Mal seit dem Vorkrieg wieder, *nur* was ich will [...]“[10]), fungierte seine Beschäftigung mit Hoffmanns Werk und den darin enthaltenen Kategorien des künstlerischen „Schauens“ als erkenntnis- wie erzähltheoretisches Korrektiv seines eigenen Schreibens.

Franz Fühmanns Essays über E.T.A. Hoffmann wurden 1979 im Sammelband *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann* im Rostocker Hinstorff Verlag publiziert. Das Buch umfaßt jene Textgruppe der Hoffmann-Essays, die sich thematisch mit E.T.A. Hoffmann und seinem Werk auseinandersetzen. Für diese Publikation stellte der Autor die thematisch

7 Franz Fühmann an Sarah Kirsch, Brief vom 15.09.1976. In: B, S. 193 f.

8 Vgl. den Abdruck des Dokuments in: BB, S. 242.

9 Franz Fühmann an Konrad Reich, Brief vom 25.11.1975. In: B, S. 172.

10 Franz Fühmann an Wieland Förster, Brief vom 22.08.1976. In: B, S. 192.

koinzidierenden und (bis auf zwei Texte) zuvor einzeln veröffentlichten Arbeiten zu einem Essayzyklus zusammen, wobei er die folgende Textanordnung wählte:

1. *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.* Rede in der Akademie der Künste der DDR
2. *Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann.* Ein Rundfunkvortrag
3. *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann*
4. Anhang: *„Ignaz Denner"*
5. *„Klein Zaches genannt Zinnober"*. Ein Nachwort

In dieser Reihung fällt auf, daß Fühmann – abweichend vom textchronologisch angelegten Essayband (1983) seiner Werkausgabe – den später entstandenen Paulmann-Essay und seinen Anhang ins Zentrum der Textgruppe rückte, was auf eine mögliche, vom Autor intendierte Akzentuierung dieses Themenessays schließen läßt. Auch formelle Kriterien wie Textumfang, titelgebende Rolle und zweckungebundene Entstehung scheinen für die Exponiertheit des Textes im Ensemble der Hoffmann-Arbeiten zu sprechen.

In der vorliegenden Untersuchung wird hingegen die These vertreten, daß sich Fühmanns Lesart E.T.A. Hoffmanns, die in ihren Grundgedanken bereits im Filmexposé angelegt ist, über die folgenden anlaßgebundenen Arbeiten (Akademierede, Rundfunkvortrag, Nachwort *Klein Zaches*) bis hin zu den analytischen Texten (*Erfahrungen mit dem Serapiontischen Prinzip* und Paulmann-Essay) ausdifferenziert hat bzw. thematisch vertieft wurde. Angesichts dieser Gruppe der Hoffmann-Essays ist somit nicht von einer linearen Fortentwicklung der Texte, sondern vielmehr von einer Ausprägung bzw. Entfaltung des Vielfältigen auszugehen, so daß von unterschiedlichen Standpunkten aus verschiedene Aspekte seines Hoffmann-Verständnisses ausgeleuchtet wurden. Die Hoffmann-Essays sind Teile eines zyklischen Erkenntnis- und Schreibverfahrens, die ihren Gegenstand umkreisen, ihn aus unterschiedlicher Perspektive erfassen und damit versuchen, „Etwas" zum Verständnis der Dichtung Hoffmanns beizutragen. Diese zyklische Verfahrensweise erweist sich als konstitutiv für Fühmanns Werk. So hatte bereits Ingrid Prignitz darauf verwiesen, daß Fühmanns Erzählungsbände „ihrer Genese nach fast ausnahmslos gewachsene, wenn nicht durchkomponierte Zyklen, Entfaltungen, Anlagerungen an einen stofflichen oder thematischen Kern [darstellten], die sich im Ergebnis freilich oft sehr weit vom ursprünglichen Konzept entfernten"[11], und auch Veit Laser vermerkte, daß „[d]ie Komposition von Erzählzyklen [...] typisch für seine Arbeitsweise"[12] sei. Das läßt sich sowohl für die *Jongleur*-Erzählungen, für den erzählerischen *Parna*-Komplex, die *Saiäns-Fiktschen*-Geschichten als auch für die hier in Rede stehende essayistische Hoffmann-Sammlung nachweisen. Unter Zyklus hat man im weitesten Sinne eine Sammlung von

11 Ingrid Prignitz: Nachbemerkung. In: Franz Fühmann: Das Ohr des Dionysios. Nachgelassene Erzählungen. Rostock 1985, S. 151.

12 Veit Laser: Die theologische Relevanz der Poetologie Franz Fühmanns. Marburg 2000, S. 22.

Texten zu verstehen, „die über eine nur zufällige oder nach rein äußerlichen Gesichtspunkten zusammengestellte Folge hinaus eine vom thematischen Zusammenhang her motivierte Struktur aufweist“[13]. Über diesen additiven Aspekt hinaus wird in den Hoffmann-Essays, die als Varianten einer „ästhetischen Lektüre“[14] Dichtungserfahrung in literarischer Form wiederholen und damit dem sinnfixierenden, wissenschaftlichen Verstehen zu entgegnen suchen, die eigene plurale Verfahrensweise selbst thematisiert. Erst aus dieser Vielzahl der (lesenden und schreibenden) Annäherungsversuche an das poetische Vorbild bildete sich das Projekt Hoffmann-Essay heraus, das nicht auf einen finalen Text hinausläuft, sondern sich als ein unabgeschlossener Lektüreprozeß in veränderten Kontexten immer neu generiert. Hinsichtlich des thematischen und strukturalen Zusammenhangs läßt sich folglich, wie von Ursula Heukenkamp angeregt wurde,[15] von dem Hoffmann-Essay als übergreifendem, werkästhetischen Begriff sprechen.

Was hier einleitend lediglich illustriert und in groben Linien angedeutet werden konnte, bedarf einer vertiefenden Darstellung. Um die thematische wie textgeschichtliche Kohärenz der Essays sowie ihre zyklische Struktur angemessen zu beschreiben, wird im Folgenden eine textchronologische Vorgehensweise präferiert. Da die Mitte der 1970er Jahre entstandenen Erzähl- und Essayprojekte nebeneinander herliefen, sich oftmals überlagerten und auch – im Sinne eines produktiven Aufhebens – gegenseitig verdrängten, sind in diesem linearen Nachvollzug der komplexen subjektiven Lektüreerfahrungen Redundanzen kaum auszuschließen. Indes werden diese Wiederholungen nicht nur in Kauf genommen, sondern sie erscheinen sogar berechtigt bzw. gewünscht, insofern es darum geht, diesen Rezeptionsbezug als Vorgang einer „ästhetischen Lektüre“ zu kennzeichnen. Um das dichte Netz der textgeschichtlichen, inhaltlichen und formalen Verknüpfungen noch hervorzuheben, wiederholt sich auch das Muster der Textuntersuchung: Analyse und Interpretation der einzelnen Essays erfolgen jeweils in einem ersten Abschnitt (Textanalyse Teil I), der die entstehungs- und editionsgeschichtliche Voraussetzungen dokumentiert, und in einem zweiten Teil (Textanalyse Teil II), der den inhalts- und formästhetische Untersuchungen gewidmet ist.

13 Heike Gfrereis (Hrsg.): Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. Stuttgart; Weimar 1999, S. 234.

14 Norbert Mecklenburg: Poetik der Alterität. In: Begegnung mit dem „Fremden“: Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990. Hrsg. von Eijiro Iwasaki. München 1991, S. 24.

15 Ursula Heukenkamp: Konjunktur – und was danach? In: Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR-Literatur. Hrsg. von Karl Deiritz und Hannes Krauss. Berlin 1993, S. 29-40.

4.1 *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann*. Rede in der Akademie der Künste der DDR

Textanalyse Teil I

Fühmanns Rede mit dem Titel *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann* (im weiteren Textverlauf als Akademierede bezeichnet), die er am 21. Januar 1976[1] anläßlich des 200. Geburtstages von E.T.A. Hoffmann vor der Sektion Literatur und Sprachpflege der Akademie der Künste der DDR in Ost-Berlin hielt, hat bis heute sehr unterschiedliche Reaktionen hervorgerufen. Die Spanne ihrer Bewertungen reicht vom Vorwurf, bereits im Vorfeld des Biermann-Eklats in konterrevolutionärer Absicht eine „Inthronisation der Romantik“[2] in Gang gesetzt zu haben, bis zur Wertschätzung des Textes als ein „Meilenstein [...] der Auseinandersetzung mit dem klassischen Erbe von Weimar“[3]. Trotz dieser dissonanten Beurteilungen ist Fühmanns Akademierede heute ein weitgehend vergessener Text, der lediglich in einschlägigen literaturwissenschaftlichen Fachpublikationen zum Phänomen der Romantikrezeption in der DDR zitiert wird[4], sonst aber – wie generell die unter dem Begriff der DDR-Literatur subsumierte ästhetisch-literarische Textur eines „abgeschlossene[n] Sammelgebiet[es]“[5] der DDR-Kulturgeschichte – weitgehend unterbelichtet bzw. ungelesen bleibt. Auf dieses Dilemma, daß mit dem Verschwinden von Publikum und gesellschaftlicher Ordnung scheinbar auch die Bedeutung von Texten der DDR-Literatur „unverständlich“[6] oder gar „hinfällig geworden“[7] sei, wurde bereits mehrfach hingewiesen.

---

1 Die Textanmerkungen in der Werkausgabe weisen irrtümlich den 24. Januar 1976 als Vortragstermin aus, dieser fehlerhaften Angabe folgt auch Sigrid Kohlhofs Darstellung. (Sigrid Kohlhof: Franz Fühmann und E.T.A. Hoffmann. Romantikrezeption und Kulturkritik in der DDR. Frankfurt/M.; Bern; New York [u.a.] 1988, S. 55.) Sowohl im hier herangezogenen Diskussionsprotokoll der Jubiläumsfeier als auch im Akademie-Arbeitsheft *Arbeiten mit der Romantik heute*, das durch Fühmanns Vortrag angeregt wurde, wird hingegen das korrekte Datum des Vortrags, Mittwoch, der 21.01.1976, vermerkt.

2 Peter Hacks: Zur Romantik. Hamburg 2001, S. 124.

3 Franziska Meyer: Avantgarde im Hinterland. Caroline Schlegel-Schelling in der DDR-Literatur, S. 5.

4 Vgl. z.B. Huberta Maria Berger, die von der „einschneidende[n] Bedeutung [der Akademierede, S. R.] für die Rezeption der Romantik in der DDR“ spricht (dies.: Vom „Wirklichen Blau“ zum „Blauen Licht“. Aspekte der Romantik-Rezeption in der neueren DDR-Literatur. Davis: University of California, 1990, S. 27) oder Franziska Meyer: Avantgarde im Hinterland (wie Anm. 3), S. 5.

5 Irene Böhme: Kulturbeutel Ost. In: Kursbuch. Heft 135: Die Erbengesellschaft. März 1999, S. 181-189, hier S. 181.

6 Wolfgang Emmerich: Für eine andere Wahrnehmung der DDR-Literatur. Neue Kontexte, neue Paradigmen, ein neuer Kanon. In: DDR-Literatur und Literaturwissenschaft in der DDR. Zwei kritische Bilanzen. Bremen 1992, S. 15-30, hier S. 15.

7 Ursula Heukenkamp: Konjunktur – und was danach? In: Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR-Literatur. Hrsg. von Karl Deiritz und Hannes Krauss. Berlin 1993, S. 35.

Im Falle des Fühmannschen Essays ist diese vermeintliche Antiquiertheit wohl weitgehend auf den drängenden, insistierenden Ton des Vortrags, auf seine Zeitgebundenheit zurückzuführen, die ihn für eine heutige, voraussetzungsfreie Lektüre zunächst verschließt. Ursula Heukenkamps Beobachtung, daß die „vier Aufsätze über Hoffmann [...] heute beinahe überschwenglich [wirken], so als habe Fühmann diese Aneignung des Romantikers erzwungen“[8], scheint diese Annahme zu bestätigen. Angesichts ihrer „polemisch vorgetragenen Gedanken“[9] ist es nicht verwunderlich, daß die Fühmannsche Rede bislang überwiegend als ein kulturpolitischer Schlüsseltext in der Auseinandersetzung um Aneignungsweisen des romantischen Erbes in der DDR gelesen und bis heute in die Reihe der programmatischen theoretischen Äußerungen zu diesem Thema eingereiht wurde[10], was allerdings zu kurz zielt, weil die in den mehrdeutigen, selbstreferentiellen Strukturen und Verfahren dieses essayistischen Textes begründete Literarizität gänzlich außer Acht gelassen wird. Dabei ist nicht zu übersehen, daß zwischen dem Romantikbild der DDR-Germanistik, wie es vor allem Claus Träger in seiner Abhandlung *Ursprünge und Stellung der Romantik* (1975) legitimiert hatte, und Fühmanns ästhetisch akzentuierter Sicht auf den Gegenstand, die Positionen einer alternativen Erbeauffassung vermittelte, ein eklatantes Spannungsverhältnis bestand: Denn auf der einen Seite ging es der marxistischen Literaturwissenschaft um ein materialistisch-dialektisches Verständnis des Tradierten, mithin um ein historisch „gerechteres“ Bild der Romantik, auf der anderen Seite den Künstlern um die unmittelbare Gegenwart, die durch den Rekurs auf ästhetische Erfahrungen und Schreibmuster der klassisch-romantischen Epoche kritisch-reflektierend durchleuchtet werden konnte. Die Überlegung, daß Fühmann „in seiner Rede entschieden weiter als Claus Träger [gegangen sei], der sich nur im Rahmen der Gesamtentwicklung für die Romantik als Glied dieser Entwicklung interessiert, während Fühmann sich begeistert zeigt für die phantastische Seite der Romantik und ‚die Modelle der Romantik und die E.T.A. Hoffmanns auch heute und hier noch durchaus für tauglich‘ hält“[11], bedarf insofern einer Korrektur, als Fühmanns Erbekonzept hier als ein ästhetisches Pendant zu Trägers programmatischer wissenschaftlicher Neuorientierung der Romantikdiskussion gedacht war. Während es Fühmann in seiner Rede darum ging, die Romantik und das Phänomen ihrer heutigen Rezeption „vom Konkreten her“, d.h. aus Sicht des Hoffmannschen Künstlertums, zu erfassen – „vielleicht muß man das nicht unbedingt grundsätzlich, prinzipiell, definitorisch beginnen, sondern vielleicht kommen wir vom

8 Ebd., S. 30.

9 Heide Hess / Peter Liebers: Vorbemerkung. In: Arbeiten mit der Romantik heute. Arbeitsheft der Akademie der Künste der DDR, Sektion Literatur und Sprachpflege; Bd. 26. Hrsg. von Heide Hess und Peter Liebers. Berlin (Ost) 1978, S. 6.

10 Dieser Diktion folgt z.B. Sigrid Kohlhofs Interpretation des Redetextes. (Vgl. Sigrid Kohlhof: Franz Fühmann und E.T.A. Hoffmann [wie Anm. 1], S. 55-81).

11 Huberta Maria Berger: Vom „Wirklichen Blau“ zum „Blauen Licht“ (wie Anm. 4), S. 28.

Konkreten her“[12] –, intendierte Träger eine objektivierende, historisch-dialektische Einordnung dieses aktuellen Rezeptionsphänomens.

Indem Fühmanns Rede in der kulturpolitischen Erbediskussion eine zentrale Rolle zugewiesen wurde und damit ihre operativ-politische Dimension eine übermäßige Betonung erfuhr, wurde gleichzeitig die Wahrnehmung der literarischen Eigenschaften dieses Redeessays, in denen sich gerade seine kommunikative Textfunktion erfüllte, zurückgedrängt. Allenthalben aber stellt sich die Frage, weshalb und – vor allem – wie dieser Redeessay über das Sachliche hinausreichte und sein Publikum derart faszinieren konnte, warum er einen Großteil seiner akademischen Zuhörerschaft ergriffen oder sogar verzaubert hatte und als unmittelbare, nicht nur fachliche oder tagespolitische Bereicherung empfunden wurde, wie das z.B. Wieland Herzfelde reflektierte, der Fühmanns Vortrag als „ganz großes Erlebnis“[13] bewertete. Auch Ursula Heukenkamp erinnerte sich später, von Fühmanns Rede „sichtlich fasziniert“ gewesen zu sein, weil er „das zweite Gesicht in einige nicht dafür bestimmte Räume hinein[getragen]“[14] habe. Fühmanns Vortrag gelang es demnach, das bisher gesicherte Terrain des kulturpolitisch legitimierten Erbeverständnisses zu verfremden, neue, subjektive Sichtweisen zu initiieren, indem er öffentlich zur Sprache brachte, was – nach Wieland Herzfelde – „seit langem selbstverständlich ist“[15]. Auch der selbstreferentielle Aspekt, daß Fühmann diesen Auftritt in der Akademie als ein poetologisches „Spiegelzimmer“[16] nutzte, in dem man sich zwar an andere wendet, dabei jedoch die eigene ästhetische Konzeption im Blick behält, wurde in bisherigen Betrachtungen des Textes kaum berücksichtigt. Fühmanns Analyse Hoffmannscher Erzählungen war aber in erster Linie der Versuch, sich angesichts einer gespenstisch gewordenen gesellschaftlichen Situation in der DDR über die veränderten Formen ihrer Wahrnehmung und Darstellung zu verständigen und – nach dem Vorbild Hoffmanns, dessen gesellschaftskritische Aktivität er in seinen Essays im Unterschied zur marxistischen Hoffmann-Forschung betonte – neue, adäquate kunstkonzeptionelle Strategien zu entwickeln, um der qualitativ neuartigen Irrationalität der DDR-Gesellschaft zu begegnen. Die „innere Bewegtheit“ der Fühmannsche Rede kann damit sowohl auf ihren selbstreflexiven Impuls wie die kulturkritischen Implikationen zurückgeführt werden, sie verweist generell auf das umfassende, polemisch grundierte Textanliegen, das Wolfgang Heise folgendermaßen ‚auf den Punkt‘ gebracht hatte:

> Es geht um mehr. Das Thema „E.T.A. Hoffmann“ weitet sich sofort zum Thema „Romantik“ aus, läßt die Frage nach dem Realismus stellen; die Diskussion ums „Erbe“

12 Diskussion zu E.T.A. Hoffmann am 21.01.1976 in Berlin [Akademie der Künste der DDR]. Stenografisches Protokoll nach Tonbandaufzeichnung, FFA, Sign. 278, S. 8. – Im folgenden Textlauf als Diskussionsprotokoll bezeichnet.

13 Ebd., S. 1.

14 Ursula Heukenkamp: Konjunktur – und was danach? (wie Anm. 7), S. 30.

15 Ebd.

16 Lászlo F. Földényi: Die Versuchung des Essays. Dankadresse. In: Manuskripte. Zeitschrift für Literatur 43 (2003), H. 159, S. 123 f., hier S. 123.

> liefert die historische Folie, Poesie und an der Poesie unser Wirklichkeitsverhältnis, unsere Wirklichkeitserfahrung und die Rolle poetischer Phantasie in ihrer Bewältigung zur Sprache zu bringen.[17]

In der vorliegenden Untersuchung werden beide, ineinander verschränkte Dimensionen dieses Redetextes, die politische wie die ästhetische, in den Blick kommen, insofern sich der eigentliche politische Affront dieses Textes in seiner ästhetischen Vermittlungsweise äußerte.

Der Erstabdruck der Rede erfolgte im gleichen Jahr des Vortrags in der Akademiezeitschrift *Sinn und Form*[18], erneut abgedruckt wurde sie im 1977 publizierten Akademie-Arbeitsheft *Arbeiten mit der Romantik heute*[19], schließlich erschien sie in einer überarbeiteten Druckfassung in Fühmanns Sammelband *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann* (1979). Wirkungsgeschichtlich bedeutsam war aber bereits eine öffentliche Diskussion, die der Rede Fühmanns als zweiter Teil jener „ganz normale[n] Geburtstagsfeier“[20] im Januar 1976 folgte. Daran beteiligten sich neben dem Redner selbst die Schriftsteller Günter Rücker (als Diskussionsleiter) und Wieland Herzfelde sowie die Literaturwissenschaftler Wolfgang Heise und Claus Träger. Vom Diskussionsteil dieser Jubiläumsfeier in der Akademie der Künste der DDR, der auf Tonband aufgezeichnet wurde, ist ein 22-seitiges stenographisches Protokoll erhalten, auf das ich mich im Folgenden beziehe.[21] Fühmann wurde später gebeten, zu den kontroversen Darlegungen dieser künstlerisch-wissenschaftlichen Diskussionsrunde ein Schlußwort zu verfassen, was er in einem Brief vom 08.05.1977 jedoch ablehnte, weil er nicht nachträglich zwischen den divergierenden Positionen von Wissenschaft und Dichtung vermitteln wollte: „Ich möchte auf ein Schlußwort verzichten, um das Erreichte dieses feierlichen Nachmittags nicht zu verunklären [...]“[22]. Es entstanden jedoch Vorüberlegungen zu diesem Publikationsersuchen, die er unter der Überschrift *Nach dem Anhören einiger Darlegungen*[23] an die Mitherausgeberin des Akademie-Arbeitsheftes, Heide Hess, übermittelte und die auf diese Weise im Nachlaß des Autors überliefert sind. Beide Dokumente werden

17 Beide Zitate: Wolfgang Heise: Zur Diskussion über die Romantik. In: Arbeiten mit der Romantik heute. Akademie der Künste der DDR, Arbeitsheft 26. Hrsg. von Heide Hess und Peter Liebers. Berlin (Ost) 1978, S. 18-21, hier S. 18.

18 Franz Fühmann: E.T.A. Hoffmann. In: SuF 28 (1976), H. 3, S. 480-498.

19 Arbeiten mit der Romantik heute. Akademie der Künste der DDR, Arbeitsheft 26. Hrsg. von Heide Hess und Peter Liebers. Berlin (Ost) 1978.

20 Vgl. Diskussion zu E.T.A. Hoffmann am 21.01.1976 in Berlin [Akademie der Künste der DDR] (wie Anm. 12), S. 1.

21 Ebd.

22 Franz Fühmann: Nach dem Anhören einiger Darlegungen. [Typoskript], SAdK, Berlin, FFA, Sign. 278.

23 Ebd.

in der Analyse des Redeessays in ihrer paratextuellen Funktion hier erstmals berücksichtigt.

Textanalyse Teil II

„Meine Damen und Herren, verehrte Freunde und Gegner!“ (AR, 217) – so beginnt Franz Fühmann eine Rede zu Ehren des 200. Geburtstages von E.T.A. Hoffmann, die *stante pede* die kontrastive Anlage des Vortrags über E.T.A. Hoffmann markiert. Der Jubilar sollte, wie an späterer Stelle über die Art der Gegnerschaft zu erfahren ist, „vor unstatthaften Semantismen und den unentwegten Gleichsetzern der Kunst mit der Wissenschaft“ (AR, 224) geschützt werden. Bereits in dieser polarisierenden Anrede klingt an, was sich im Folgenden als Generalthema der Festrede erweisen sollte: Fühmann ging es darin um die Gleichsetzung bzw. „Verwechslung von Dichtung mit Wissenschaft und der durch Wissenschaft regulierten Praxis“ (AR, 222) oder, um es mit Wieland Herzfeldes Worten zu formulieren, um das Bekenntnis, „daß die Dichtung überhaupt eine Existenz hat, die neben der Wissenschaft eine ganz andere Funktion und andere Beschaffenheit hat“[24]. Ihm sei es, wie der Autor rückblickend bilanzierte, um die Feststellung der grundsätzlichen Differenz wissenschaftlicher und poetischer Lesarten und ihrer daraus resultierenden differenten Erkenntnismöglichkeiten gegangen: „Wissenschaft und Kunst sprechen wesensverschiedene Sprachen. Das sei ganz wertfrei gesagt. Wahrscheinlich tritt eine Gefahrenzone auf, wo sie sich zu kreuzen scheinen, was sie nicht tun, denn sie verlaufen windschief zueinander.“[25] Vergleichbare Aussagen, die der Autor in vorangehenden Texten zu diesem zentralen Aspekt seiner Poetologie getroffen hatte, insbesondere in den theoretisch reflektierenden Essays *Das mythische Element in der Literatur* und *Vademecum für Leser von Zaubersprüchen*, ziehen sich auch in der Folge wie ein roter Faden durch sein Werk.[26] Fühmann plädierte vehement für eine Unterscheidung zwischen poetischer und begrifflicher Sprache und verteidigte das Poetische, das „Geheimnis der Kunst“[27], vor dem definitiven, gesellschaftspolitisch instrumentalisierenden Zugriff der Wissenschaft. In der Verkennung der Wesensverschiedenheit von Wissenschaft und Kunst sah der Autor die Wurzel für das Miß- bzw. Fehlverstehen von Kunst, das sich in fataler Weise rezeptionsgeschichtlich verfestigt habe und für ein verfälschtes Hoffmannbild verantwortlich sei. Die Inkongruenz von wissenschaftlicher und künstlerischer Praxis war bereits ein zen-

24 Vgl. Diskussion zu E.T.A. Hoffmann am 21.01.1976 in Berlin [Akademie der Künste der DDR] (wie Anm. 12), S. 4.

25 Franz Fühmann: Nach dem Anhören einiger Darlegungen (wie Anm. 22).

26 Veit Laser verwies z.B. darauf, daß dieses Thema den Trakl-Essay geradezu gekennzeichnet habe: „Die Unterscheidung zwischen poetischer und begrifflicher Sprache [...] führt er hier in einer Radikalität aus, die sich durch den gesamten Essay zieht.“ (Vgl. Veit Laser: Die theologische Relevanz der Poetologie Franz Fühmanns. Marburg 2000, S. 70).

27 Franz Fühmann: Anhang: Ignaz Denner. In: WA 6, S. 396.

trales Thema vergangener bzw. anhaltender Literaturdebatten in der DDR, in deren Verlauf – um nur an die radikalsten Standpunkte zu erinnern – Adolf Endler schon 1971 den „vollkommenen Abbruch der Beziehungen zwischen Germanistik und Poeten“[28] konstatiert und Günter Kunert 1975 in *Pamphlet für K.*[29] den scheinwissenschaftlichen, tendenziösen Umgang der DDR-Germanistik mit dem (romantischen) Erbe kritisiert hatte, der – so wurde zugespitzt formuliert – zu einer „Vernichtung von Intellektuellen, von Künstlern“[30] führe. Noch die Akademierede kann als ein Beleg dafür gelten, daß Fühmann in dieser Frage des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft „keine Dichotomie intendierte“[31], sondern auf eine Verständigungsmöglichkeit beider Bereiche zielte.[32] Seine vermittelnde Absicht zeigte sich so bereits im einführenden Satz der Akademierede, worin er von der noch gegebenen Möglichkeit „unseres Gesprächs“ (AR, 217) über Hoffmann ausging.

Im Sommer des Jahres 1976, damit noch vor der allgemein gesetzten Zäsur der Biermann-Ausbürgerung, gerieten dann auch die hartnäckigsten, stets aber einseitigen Vermittlungsbemühungen Fühmanns endgültig ins Stocken; äußerer Anlaß für seinen definitiven Gesprächsabbruch war die Publikation der offiziösen *Geschichte der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*, die er in ihrer defizitären Anlage als ruchlosen Betrug von gesellschaftlichen Erfahrungen (z.B. derjenigen der jüngeren Lyrikergeneration) empfand.[33] Vor dem Hintergrund dieser Zäsur wird nicht zuletzt

---

28 Adolf Endler: Im Zeichen der Inkonsequenz. Über Hans Richters Aufsatzsammlung *Verse Dichter Wirklichkeiten*. In: SuF 23 (1971), H. 6, S. 1358-1366, hier S. 1363.

29 Günter Kunert: Pamphlet für K. In: SuF 27 (1975), H. 5, S. 1091-1094.

30 Ebd., S. 1092.

31 Veit Laser: Die theologische Relevanz der Poetologie Franz Fühmanns (wie Anm. 26), S. 70.

32 Jüngere DDR-Autoren, die wie Reinhard Jirgl, Wolfgang Hilbig, Uwe Saeger, Kurt Drawert oder Uwe Kolbe Abschied genommen hatten von der auch im Westen jahrelang genährten Schreibhaltung, daß die DDR durch Literatur zu verbessern bzw. zu reformieren sei, forderten von Fühmann, daß er seine „ehemaligen Hoffnungen in eine Grammatik der Gegenwart transponieren“ möge. (Vgl. Uwe Kolbe & Trak Wendisch für Franz Fühmann zum 60. Geburtstag. Originalgraphik, im Besitz der Verfasserin).

33 In einem Brief an Wilhelm Girnus (1906-1985), den damaligen Chefredakteur von Sinn und Form, hieß es: „Ich habe mich lange und stets und nachdrücklich gegen die Thesen von Endler/Czechowski und andren vom ‚Abbruch‘ als unzulässige und unproduktive Vereinfachung gewehrt und bin öffentlich dagegen aufgetreten, u.a. auch auf dem Schriftstellerkongreß. Nun komme ich zu dem Ergebnis, daß sie recht haben, und das ist für mich dann eine Sache, die Konsequenzen verlangt.“ (Franz Fühmann an Wilhelm Girnus, Brief vom 22.08.1976. In: B, S. 190). Im Sommer 1977 lehnte es Fühmann schließlich ab, vor Hochschullehrern der Universität Greifswald zu sprechen, mit dem Hinweis, er „diskutiere nicht mit Schallplatten“ (Franz Fühmann an Sigrid Damm, Brief vom 04.07.1977. In: B, S. 213). Im gleichen Brief an Sigrid Damm bekannte er, seine Vermittlungsversuche zwischen Literaturwissenschaftlern bzw. -politikern und Künstlern eingestellt zu haben: „Ich betrachte diese Epoche meines Lebens jetzt als abgeschlossen. Wenn man mich nicht anders brauchen kann denn als Ausführungsorgan, soll

der werkgeschichtliche Stellenwert der Fühmannschen Rede in der Akademie der Künste der DDR kenntlich: Sie markierte zugleich den Höhe- wie den Endpunkt seines öffentlichen Engagements für eine gesellschaftspolitische Übereinkunft zwischen Wissenschaft und Kunst; in der Folge kann man weniger von einer Radikalisierung autonomieästhetischer Positionen bei Fühmann sprechen, sondern eher von einer durch die Emanzipation von außerliterarischen Verpflichtungen und Konzessionen bedingten Betonung der subjektiven und kunstästhetischen Gesichtspunkte seines Werkes. Seine persönliche wie ästhetische „Befreiung" zur Kunst verlief von der eindimensionalen lyrischen Märchenkonzeption zum widerspruchsvollen Mythos, „vollendet als Niezuvollendendes"[34], wie es bereits in *Vademecum für Leser von Zaubersprüchen* hieß; hier kristallisierte sich heraus, was bereits angelegt war. Daß Fühmanns ins Grundsätzliche zielende Darlegungen der Akademierede schließlich vor dem Hintergrund dieser Auseinandersetzungen um die Eigengesetzlichkeit der Kunst und ihrer Emanzipation von der Wissenschaft beurteilt und daher nicht „wertfrei" bewertet wurden, zeigen sowohl die Reaktionen von Wieland Herzfelde als auch von Wolfgang Heise in der nachfolgenden Diskussion: Nach Herzfelde sei in Fühmanns Rede „nicht nur der Unterschied, sondern sogar [der] Gegensatz [...] zwischen der Literatur und Kunst und der Wissenschaft von Literatur und Kunst oder von der Wissenschaft im allgemeinen wie Marxismus"[35] angesprochen worden und Heise räumte ein, daß Fühmanns Referat „das Diskutieren schwer"[36] mache, er lenkte das Gespräch über den konkreten Gegenstand Hoffmann hinaus auf zentrale erbetheoretische Fragen wie jene nach dem Verhältnis von Romantik und moderner Literatur.

Die dem Vortrag Fühmanns folgende Debatte entzündete sich an zwei zentralen Fragen, die den erbetheoretischen Subtext, auf den die Hoffmann-Rede mehr oder weniger direkt anspielte, aufriefen und zugleich ins Zentrum der Fühmannschen Poetik führten. Zum einen war dies die Frage, was man trotz der in der ersten Hälfte der 1970er Jahre erfolgten Revision des offiziellen Erbekanons als sozialistisches Erbe gelten ließ; zum anderen diskutierte man heftig darüber, ob die Romantik als Anfangs- wie zugleich Gipfelpunkt der modernen Literatur zu verstehen sei, was wiederum auf die Thematik des problematisierten Traditionsdiskurses und damit des offiziellen marxistischen Geschichtsverständnisses verwies.

---

mans eben lassen. Ich werde mich auf die Arbeit zurückziehen und mir meinen Gesprächskreis da suchen, wo er produktiv ist, und das gibt's ja." (Ebd.).

34 Franz Fühmann: Vademecum für Leser von Zaubersprüchen. In: WA 6, S. 163.

35 Vgl. Diskussion zu E.T.A. Hoffmann am 21.01.1976 in Berlin [Akademie der Künste der DDR] (wie Anm. 12), S. 4.

36 Ebd., S. 5.

4.1.1 Qualitativer kontra quantitativer Erbebegriff

Obwohl „die Bestimmungen der Romantik und Klassik, der Periodisierung, Epochencharakteristik und Maßstäbe [...] innerhalb der Literaturwissenschaften selbst seit längerer Zeit in Fluß geraten“[37] waren – Trägers Novalis-Aufsatz besiegelte lediglich den bereits eingeschlagenen Kurswechsel der DDR-Germanistik –, und der ästhetisch wie literaturhistorisch bestimmende Klassikzentrismus selbst als historisches Phänomen der eigenen gesellschaftlichen Entwicklung galt, wurde nach wie vor von einem eingeschränkten Erbebegriff ausgegangen, der das enge, normative Realismusverständnis der marxistischen Ästhetik spiegelte. So hatte bereits Hans-Dietrich Dahnke 1969 anläßlich eines Rundtischgesprächs zu Problemen der sozialistischen Rezeption des Erbes festgestellt, daß hinsichtlich des fortschreitenden gesellschaftlichen und historischen Prozesses eine Modifikation der Erbekonzeption zwar als notwendig angesehen wurde, aber „[e]ine Inbesitznahme der gesamten Kultur- und Kunstgeschichte im Sinne einer quantitativen, totalen Zueignung [...] sicherlich nicht möglich“[38] sei. Hingegen wurde von einem „qualitativen Erbebegriff“[39] ausgegangen, wonach die „Aneignung von Erbe eine Frage von Wertung und Wertkriterien [sei], die sich aus der historischen Konstellation ergeben und sich nach den jeweiligen Umständen verändern und modifizieren“[40]. Die Entscheidung für eine quantitative Ausweitung des gültigen Erbekanons sollte folglich nach den geltenden Kriterien der materialistisch orientierten Literaturwissenschaft getroffen werden, die anzueignende qualitative „Erbmasse“ bedurfte demnach einer wissenschaftlichen Legitimation. An dieser Auffassung vom qualitativen Erbe – im Gegensatz zu einer quantitativen Rezeption des gesamten überlieferten Kulturerbes – hielt selbst noch Claus Träger in seinem programmatischen Aufsatz *Ursprünge und Stellung der Romantik* fest, in dem er konstatierte, daß „die Romantik vor allem vermittelt, nicht direkt beerbt“[41] werde, d.h. daß eine Aneignung nur „unter bestimmten Bedingungen und zum Nutzen bestimmter Epochenaufgaben, die eine bestimmte Phase der Klassenkampfentwicklung nahelegt“[42], erfolgen könne. Auch wenn Träger den Determinismus einer starren antithetischen Erbekonzeption hier entschieden kritisiert hatte, ging er von einem auszuwählenden, dem „fortentwickelnden Bewußtsein anverwandelt[en]“[43] Erbe aus. Und auch Wolfgang Heise berief sich auf einen funktionalen, damit eingeschränkten Erbebegriff, welcher diejenigen künstlerischen Leistungen der Vergangenheit einbegriff, „die im Lebenszusammen-

37 Wolfgang Heise: Zur Diskussion über die Romantik. (wie Anm. 17), S. 18.

38 Probleme der sozialistischen Rezeption des Erbes. Rundtischgespräch. In: WB 16 (1970), H. 2, S. 10-51.

39 Ebd., S. 10.

40 Ebd.

41 Claus Träger: Ursprünge und Stellung der Romantik. In: WB 21 (1975), H. 2, S. 37-73, hier S. 67.

42 Ebd., S. 68.

43 Ebd., S. 70.

hang unserer Gesellschaft zu lebendiger Funktion kommen, die gebraucht werden in einem Systemzusammenhang ästhetischer Kommunikation, der letztlich von den sozialistischen Verhältnissen bestimmt wird“[44], das Erbe habe so die Funktion des „Organisator[s] unserer Möglichkeiten“[45] zu erfüllen, der jedoch wiederum von den sozialistischen Gegebenheiten bestimmt wurde. „Nirgendwo“, so faßte Peter Uwe Hohendahl die unveränderte erbetheoretische Ausgangslage zusammen, „wird einer spontanen Aneignung des Erbes das Wort geredet. Im Gegenteil: vor undisziplinierten Formen der Rezeption, sei es der totalen Verweigerung des Erbes oder der ausschließlichen Beschäftigung mit proletarischen Traditionen, wird gewarnt. Die Betonung des subjektiven Faktors, d.h. der Aktivität des Rezipienten, bedeutet nicht, daß das Erbe dem Belieben des einzelnen überlassen bleibt.“[46]

In diesem Kontext mußte Fühmanns in der Akademierede geäußerte Position, „[m]an wird Erbe nie verfügbar besitzen, wenn man es auf das Genehme beschränkt“ (AR, 218), und seine Kritik an der alles regelnden literaturwissenschaftlichen Praxis als offene Kampfansage gegolten haben. In seiner öffentlichen Rede setzte er sich für einen ungeteilten, d.h. methodisch ‚unvermittelten‘ bzw. ‚quantitativen‘, Erbebegriff ein, votierte gegen eine Trennung in progressive und reaktionäre literarische Traditionslinien und damit gegen die von Lukács proklamierte Antithese von Klassik – Romantik. „Aus dem Erbe [lasse] sich“, so die finale These seiner Rede, „ebensowenig eine einzelne Linie als die gültige herauspräparieren wie eines der beiden Nervensysteme aus dem lebendigen Organismus“ (AR, 237).

Auch E.T.A. Hoffmann sei entsprechend dieser selektierenden wissenschaftlichen Erbeauffassung bisher nur „in Auswahl“ (AR, 218) rezipiert worden, man habe bislang nur eine Chimäre umarmt, jedoch nicht den ganzen Hoffmann, dessen Gespenster „real und nicht illusionär“ (AR, 218) seien. Fühmann plädierte dafür, nicht nur die auf den ersten Blick realistisch erscheinenden Erzählwerke des Spätromantikers – wie *Meister Martin*, *Des Vetters Eckfenster* oder *Das Fräulein von Scuderi* u.a. – wahrzunehmen, „sondern auch so Anrüchiges wie den *Ignaz Denner*, und den *Elementargeist*, und den *Magnetiseur* und, Gott soll mich schützen, sogar den *Sandmann* [...]“ (AR,218). Für sein essayistisches Projekt, in dem er Aspekte des Unheimlichen bei E.T.A. Hoffmann beschreiben wollte, wurde diese Auswahl noch um einige, von der Forschung vernachlässigte Erzählstücke erweitert: Seine Liste der sogenannten „Grusels“ von Hoffmann umfaßte, das geht aus seinen handschriftlichen Notizen zum Essay *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das*

44 Wolfgang Heise: Bemerkungen zum „Erbe“. In: WB 20 (1974), H. 10, S. 156-169, hier S. 156.

45 Ebd., S. 157.

46 Peter Uwe Hohendahl: Theorie und Praxis des Erbens: Untersuchungen zum Problem der literarischen Tradition in der DDR. In: Literatur der DDR in den siebziger Jahren. Hrsg. von Peter Uwe Hohendahl und Patricia Herminghouse. Frankfurt/M. 1983, S. 13-52, hier S. 38.

Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann hervor[47], neben *Ignaz Denner* und dem *Sandmann* auch die serapiontische *Vampirgeschichte*, *Sebastian und Ptolomäus*, *Der unheimliche Gast*, *Der Teufel in Berlin*, *Die Jesuiterkirche in G.*, *Der Elementargeist* und schließlich *Die Genesung*.

4.1.2 Romantik als Ausgangspunkt moderner Literatur

Der Affekt marxistischer Ästhetik gegen die Moderne war, indem er der Absicherung ihrer geschichtsphilosophischen Grundlegung diente, vor allem ideologisch bedingt: Während die Literatur der Moderne und Avantgarde bis in die 70er Jahre hinein „als Zeichen der Dekadenz, als Ausdruck einer im Verfall begriffenen bürgerlichen Gesellschaft[48]“ galt und dementsprechend unterbunden wurde, wurde das klassische bürgerliche Erbe als Garant und genuiner Anknüpfungspunkt für die fortschrittliche sozialistische Entwicklung reklamiert.[49] Die DDR verstand sich als Vollstreckerin bürgerlich-humanistischer Ideen und Utopien, an die sie in direkter Linie anknüpfen wollte. Dieses auf der Bipolarität von Romantik (Moderne) und Klassik (Anti-Moderne) beruhende ideologische Leitbild wurde mit dem seit Anfang der 70er Jahre erneuerten künstlerischen und wissenschaftlichen Traditionsverständnis, wie es sich z.B. in Fühmanns These äußerte, die Romantik sei als Ausgangspunkt moderner Literatur zu betrachten, gleichsam außer Kraft gesetzt. In der Akademierede formulierte er seine zugespitzte, ideologiekritische Position, daß mit der Romantik „jene spezifische Weise der Erfahrungserfassung und Erfahrungsbewältigung [beginne], die ich vereinfachend ‚moderne Literatur‘ nennen will, und dieser Beginn ist zugleich ein Gipfel, und in gewisser Weise gleich ein unübergipfelbarer“ (AR, 236). Mit dieser „ziemlich verbreitete[n] These“, die, so Wolfgang Heise, „in den letzten Jahrzehnten an allgemeiner [...] Bekanntheit, Beliebtheit gewonnen“[50] habe, wurde (nicht erst durch Fühmann!) die Frage der Aktualität der Romantik, ihrer Tauglichkeit für aktuelle ästhetische und gesellschaftliche Gestaltungsprozesses aufgeworfen, der die Literaturwissenschaft auszuweichen suchte, indem sie das romantische bzw. moderne Phänomen historisierte.

---

47 Vgl. dazu im Einzelnen Kap. 4.5 dieser Studie.

48 Günter Erbe: Die verfemte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem „Modernismus“ in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR. Opladen 1993, S. 9.

49 Vgl. dazu grundlegend: Bernd Leistner: Neuere DDR-Literatur und die klassisch-romantische Tradition. In: Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde. Ein Bremer Symposium. Köln; Weimar; Wien 1991, S. 413-425. Zur Entwicklung der Modernismus-Debatte in der Literaturwissenschaft der DDR weiterführend: Bernhard Neuhoff: Von der Modernismus-Debatte zur Avantgarde-Forschung. In: Ästhetische Theorie in der DDR 1949 bis 1990. Beiträge zu ihrer Geschichte. Hrsg. von Wolfhart Henckmann und Gunter Schandera. Berlin 2001, S. 37-56 sowie Günter Erbe: Die verfemte Moderne (wie Anm. 47).

50 Vgl. Diskussion zu E.T.A. Hoffmann am 21.01.1976 in Berlin [Akademie der Künste der DDR] (wie Anm. 12), S. 5.

Das zeigt sich im relevanten Kontext der Akademierede ganz deutlich in Claus Trägers Bestrebungen, den Romantikdiskurs ideologiegeschichtlich einzuordnen, d.h. daran nicht so sehr – wie Fühmann – das Besondere, Spezifische hervorzuheben,

> [...] sondern das historische und theoretische Verhältnis, in dem romantische Literatur mit dem, was vorausgeht und was danach kommt, verbunden ist. So kann man auch – darauf läuft es hinaus – in Deutschland zwischen Klassik und Romantik ein dialektisches, widerspruchsvolles, geistig erhellendes Verhältnis herausfinden, ohne das eine gegen das andere auszuspielen. Man kommt sonst leicht in die Gefahr, den nicht dümmer gewordenen bürgerlichen Ideologen das Wort zu reden.[51]

Auch Wolfgang Heises Bitte an Fühmann, die von ihm verwendeten Begriffe „Romantik" und „Moderne Literatur" näher zu bestimmen, sie zu definieren, zielte in Richtung einer ideologischen Abgrenzung. Der Autor der Hoffmann-Rede räumte jedoch ein, diesem Ansuchen des Wissenschaftlers nach „sauberen Definitionen"[52] nicht entsprechen zu können, er sei, so hieß es im Diskussionsteil der Jubiläumsveranstaltung, „nicht im Besitz dieser Zaubertasche, wo ich hineingreifen kann und die Definition darin finde"[53]. Im definitiven Begriff der Wissenschaft gehe das, so Fühmann, „was ich in Hoffmann sehe, lebe, durchleide, wo ich nicht weg kann von dem Buch"[54] nicht auf, sein Romantikerlebnis, seine existentielle Schreib- und Lektüreerfahrung sei in wissenschaftlicher Terminologie nicht faßbar. Man könne, so formulierte er programmatisch, „über das, wie die Kunst wirkt und was in der Kunst wirkt, mit dem Vokabular der Wissenschaft sicherlich nicht weitersprechen [...], wenn man es eben dann auf die wissenschaftlichen Kategorien reduziert"[55], hier müsse von getrennten Kategorien ausgegangen werden. Sich auf Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) berufend, äußerte Fühmann generell Zweifel daran, ob wissenschaftlich über Literatur zu sprechen sei und reflektierte dieses Thema in seiner Rede aus sprachphilosophischer Sicht:

> Gerade auf ihrem ureignen Gebiet ist die Sprache merkwürdig unpräzise; auch die Begriffszange ‚Frage und Antwort' greift viel zu grob und packt das dem Leser wie Autor Gemäße genauso wie das, was den meisten Theoretikern als der Kern von Literatur erscheint [...], nämlich das Philosophem oder das Ideologem, und das Philosophem gern in abstraktester Fassung seines Allgemeinen, und den jeweils ideologischen Aspekt sogar dann noch, wenn ihm im Kunstwerk garnichts entspricht. (AR, 220)[56]

---

51 Ebd., S. 10.

52 Ebd., S. 6.

53 Ebd., S. 8.

54 Ebd., S. 15.

55 Ebd., S. 16.

56 Dieser sprachskeptische Gedankengang spielt in seinem Romanprojekt *Im Berg* eine übergeordnete, nachgerade textkonstitutive Rolle – vor allem im Kapitel 10, dessen Spuren seiner Hoffmann- wie Kierkegaard-Lektüre unverkennbar sind. An Fühmanns poetischer Entwicklung wäre zu zeigen, daß auch Vertreter der sog. kritisch-realistischen Literatur in der DDR, wie Fühmann oder Christa Wolf, vor allem in ihren späten Texten ein kritisches Sprachbewußtsein artikulierten und gerade jenes, von Ga-

Entsprechend allgemein gehalten war schließlich auch seine Romantikdefinition, die er in der Diskussion unterbreitete: „Ich würde sagen, es ist der Versuch, menschliche Existenz in einer nicht mehr heilen Welt [...] wertig nicht mehr homogenen Welt zu erfassen. Im Sinne ‚fassen', wie ich es in der Dreiteilung verstehe, also vom Wahrnehmen, vom Durchdenken, vom Gestalten. Fassen, also anfassen, geistig fassen, Fassung geben."[57] Hier zeigt sich Fühmanns subjektiver künstlerischer Ansatz, romantische Literatur als komplexen Vorgang ästhetischer Erfahrung zu erfassen.

Auch das Phänomen der Moderne und der modernen Literatur wird bei Fühmann weder als literaturgeschichtlicher Periodisierungsbegriff noch als ideologiegeschichtliche Kategorie erfaßt, sondern bezeichnet als ästhetisches Äquivalent jene existentielle Erfahrung eines – wie das Christa Wolf aktualisierend für die eigene gesellschaftliche Situation feststellte – Lebens im „Grenzbereich zwischen zwei Wert-Systemen"[58], was insbesondere für historische Umbruchphasen galt. Im Vergleich mit der vorangehenden Filmstudie zeigte sich nunmehr, daß Fühmann seinen Moderne- bzw. Romantikbegriff weitaus allgemeingültiger und philosophischer, d.h. geschichts- und systemübergreifender formulierte, indem er auf ideologieträchtige Attribute wie „feudal" bzw. „kapitalistisch" verzichtete und von E.T.A. Hoffmanns konkreter Lebens- und Schaffenssituation abstrahierte. So heißt es in der Akademierede:

> Doch nun kam eine Gesellschaft herauf, in der alle Grenzen fließend wurden, da sich die eine Wertordnung zersetzte, und ihr Alltag war gerade in dem Maß mehr gespenstisch, in dem Gespenster real aus ihm schwanden und sich Grauenvolles unscheinbar gab. Es war eine aufgeklärte Zeit, aber Schein und Sein hatten aufgehört, einander zu entsprechen und abzubilden. (AR, 228)

In Texten von Ludwig Tieck, Novalis, Achim von Arnim, Heinrich von Kleist oder eben E.T.A. Hoffmann sei der Autor mit seiner ureigenen Erfahrungsrealität konfrontiert worden, habe er im Fremden, im historisch Entfernten das eigene, allgegenwärtige Problem erfahren: „das ist doch meine Wirklichkeit"[59]. In der Akademierede berichtete Fühmann vom Erlebnis seiner „alltäglichen Verzauberung" (AR, 217), nach deren Beweggründen zu fragen er damit rechtfertigte, daß es sich hier nicht um sein „persönliches Bildungsproblem" (AR, 218), um ein „Ausweichen vor den Mühen und Sorgen des Tages" (AR, 218 f.) in die phantastischen Welten Hoffmanns oder gar um ein lapidares Unterhaltungsbedürfnis handelte, sondern „um ein unübersehbar hervortretendes

---

briele Eckart für diese Autorengruppe reklamierte „strikte Sprachvertrauen" als „Gläubigkeit an die Identität der Zeichen" aufgekündigt hatten. (Vgl. Gabriele Eckart: Sprachtraumata in den Texten Wolfgang Hilbigs. New York; Washington; San Francisco [u.a.] 1996, S. 7)

57 Vgl. Diskussion zu E.T.A. Hoffmann am 21.01.1976 in Berlin [Akademie der Künste der DDR] (wie Anm. 12), S. 7.

58 Christa Wolf an Franz Fühmann, Brief vom 27.06.1979. In: Christa Wolf – Franz Fühmann. Monsieur – wir finden uns wieder. Briefe 1968-1984. Berlin 1995, S. 96.

59 Vgl. Diskussion zu E.T.A. Hoffmann am 21.01.1976 in Berlin [Akademie der Künste der DDR] (wie Anm. 12), S. 19.

Bedürfnis vieler“ (AR, 218), das er stellvertretend zur Sprache bringen wollte: „Warum also lese ich zum sechsten oder siebten Male den ‚Murr‘ oder die ‚Nachtstücke‘ oder die ‚Prinzessin Brambilla‘, und dies Wort um Wort und immer im Bann? *Was* bannt mich da?“ (AR, 218). Mit diesem „persönlichen Geständnis“ (AR, 238) deutet sich an, daß Fühmanns Bezugnahme auf die Romantik einem individuellen ästhetisch-philosophischen Erkenntnisinteresse folgte und nicht – wie das der künstlerischen Romantikrezeption in der DDR von literaturwissenschaftlicher Seite häufig vorgeworfen wurde – kontrafaktorisch auf eine pauschale Abwertung Goethes bzw. jener bisher kanonisierten klassischen Autoren zielte. Zu Hoffmann sei er, so hieß es in der Akademierede, „abgeschweift, als meine Bemühungen um Goethe auf bestimmte Unzugänglichkeiten stießen, etwa in der Problematik des Künstlers“ (AR, 218)[60]; schließlich habe er – vermittelt über die Hoffmann-Lektüre und ihre kunstästhetischen Einsichten (z.B. zu den „Nachtseiten“ des Schöpfertums) – zu einem neuen, differenzierten Goethebild gefunden.[61]

Claus Träger widersprach im Diskussionsteil der Jubiläumsfeier Fühmanns These, daß die Romantik den Anfang der modernen Literatur markieren würde, denn in dem Falle, so intervenierte er, „erschiene es so, als würde die moderne Welt beginnen mit der Konstituierung der bürgerlichen Gesellschaft, und beide – der Kapitalismus und die Romantik – würden sich gegenseitig bestätigen als der Beginn der eigentlichen

60 Fühmann hatte sich bereits 1969, gelegentlich der Arbeit an einer Fernsehadaption, mit Goethes *Wilhelm Meister* auseinandergesetzt, mußte diese Filmarbeit jedoch aufgeben. Für die Problematisierung seiner Künstlerauffassung bedeutsamer wurde dann seine Prometheus-Bearbeitung, die zwar zunächst den Vorgaben der Goetheschen Ode folgte, bald aber mit der Auffassung der Prometheusgestalt als „strahlende[m] Symbol einer aufstrebenden Klasse“ und ihrem Anspruch eines titanischen Schöpfertums in Widerspruch geriet. Zunehmend rückte für Fühmann jener andere Prometheus ins Blickfeld seines poetischen Schaffens, der die eigene Künstlerproblematik des subjektiven Überhebens vergegenwärtigte,. (Vgl. zu diesem Thema weiterführend: Andreas Schrade: Zur Aufnahme des Prometheus-Mythos in der neueren DDR-Literatur – dargestellt an Werken Franz Fühmanns und Heiner Müllers. Dissertation zur Promotion A an der Karl-Marx-Universität Leipzig, Sektion Germanistik und Literaturwissenschaft. Angenommen am 9.1.1981; Jörg Petzel: „... da habe ich mich in E.T.A. Hoffmann eingegraben“ oder Ein erster Blick in Franz Fühmanns Arbeitsbibliothek und in seine E.T.A. Hoffmann-Sammlung. In: E.T.A. HJb 7 [1999], S. 102-106; zur Textgeschichte des Fühmannschen Prometheus-Romans: Sigurd Schmidt: Zu dieser Ausgabe. In: Franz Fühmann: Prometheus. Die Zeugung. Hrsg. von Sigurd Schmidt, S. 95-99; zum Prometheus-Stoff bei Hoffmann: Rudolf Drux: E.T.A. Hoffmanns Version der „Fabel von dem Prometheus“. In: E.T.A. HJb 1 [1992/93], S. 80-90)

61 Hier wäre im wesentlichen auch Sigrid Kohlhofs Auffassung zu widersprechen, daß Fühmanns Hinwendung zu Hoffmanns Nachtstücken „eine Kritik an Goethes – im weiteren Sinne: der Klassik – Humanitätsideal“ darstelle, die m.E. zu kurz greift, weil sie die selbstreferentielle Dimension dieses Essays unberücksichtigt läßt und – damit zusammenhängend – den funktionalen Charakter der Fühmannschen Kritik an Goethe verkennt. (Vgl. Sigrid Kohlhof: Franz Fühmann und E.T.A. Hoffmann [wie Anm. 1], S. 58)

‚Moderne'"[62]. Dem gültigen geschichtsphilosophischen Konzept des marxistischen Literaturwissenschaftlers entsprechend, erhielt die Romantik demgegenüber einen geschichtlichen Platz im „Gesamtprozeß der bürgerlich-demokratischen Revolution seit dem 16. Jahrhundert"[63] zugewiesen, ihre historische Rolle wurde beschränkt auf den „Prozeß der Formierung des Bürgertums zur Klasse"[64], in dem der Gegensatz von „antik" und „modern", „klassisch" und „romantisch" den Gegensatz von Ancien Régime und Bürgerlichkeit bezeichnet habe.

Exemplarisch vermittelte Fühmann in der Diskussion seinen ästhetischen Begriff von „moderner Literatur" an Hoffmanns letzter, fragmentarischer Erzählung *Die Genesung* (1822), einer „ganz einfachen Geschichte"[65], die oftmals fehlgedeutet, d.h. auf ökologische, biographische oder sozialhistorische Zusammenhänge reduziert worden sei.[66] Dieser Ausblick in das textgeschichtliche Umfeld der Akademierede erscheint insofern sinnvoll, weil hier im konkreten Fall und in direkter Weise Fühmanns Modelltheorie nicht nur veranschaulicht, sondern das Problem der Darstellbarkeit des literarischen Modells auch theoretisch reflektiert wurde.[67] Hoffmanns Erzählung *Die Gene-*

62 Vgl. Diskussion zu E.T.A. Hoffmann am 21.01.1976 in Berlin [Akademie der Künste der DDR] (wie Anm. 12), S. 9.

63 Ebd.

64 Ebd.

65 Ebd., S. 17.

66 Hinzuweisen ist hier vor allem auf zwei Lesarten, die mit Fühmanns essentieller Deutung der Genesung korrespondieren, nicht aber seine kulturpessimistische Schärfe aufweisen: Zum einen zeigte Friedhelm Auhuber in seiner Interpretation, daß in der Genesung die „Krankheit einer Gesellschaft" diagnostisiert wurde: der „geschichtlich begründete Verlust der ursprünglichen Harmonie von Mensch und Natur". (Friedhelm Auhuber: In einem fernen dunklen Spiegel. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin. Opladen 1986, S. 106) Auhuber wurde im wesentlichen angeregt durch Claudio Magris' Überlegungen zur Genesung, wonach der kranke Alte durch die wissenschaftliche Therapie nicht geheilt, sondern vielmehr getäuscht bzw. illusioniert worden sei: „Indem er die Fähigkeit wiedererlangt, ein Grün zu sehen, das es für ihn möglicherweise nicht oder nicht mehr gibt, wird dem Alten eine geistige Klarheit durch wissenschaftliche Therapie nicht wiedergegeben, sondern genommen." (Claudio Magris: Die andere Vernunft. E.T.A. Hoffmann. Königstein/Ts. 1980, S. 3).

67 Auf den textkonzeptionell engen Zusammenhang der Fühmannschen Deutung der Genesung mit seiner Rede in der Akademie ist auch deswegen hinzuweisen, weil er, wie es im Diskussionsteil hieß, letztere mit einer Interpretation dieses Erzählstücks beginnen wollte, dabei jedoch „ins Unendliche" gekommen sei. (Vgl. Diskussionsprotokoll [wie Anm. 10], S. 17). Nur ein Bruchteil dieser Fühmannschen Auseinandersetzung mit der Genesung, deren Positionen in einem neunseitigen Manuskript überliefert sind, floß dann in das essayistische Projekt mit dem vorläufigen Titel *Zum Schaurigen bei E.T.A. Hoffmann* (später: *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann*) ein, diente dort aber weniger der literaturtheoretischen Klärung, als dem Beleg der Fühmannschen These, daß das Erzählwerk des vermeintlichen „Gespenster-Hoffmann" als eine „Würdigung des Bewußtseins" aufzufassen sei und eine Umbewertung erfahren müsse. (Vgl. Franz Fühmann: Fräulein

sung wurde von Fühmann als Modell für ein „existentielles Problem“ gelesen, das „den ganzen Menschen [...] angeh[t]“: „nämlich das menschliche Problem, [...] daß etwas in Verlust geraten kann und zerstört werden kann, was als das schlechthin Unzerstörbare gilt, was man eigentlich nicht denken kann, daß das Ding kaputt geht, daß aus der Natur das Grün verschwindet, ist undenkbar“[68].

Fühmanns Studie zur *Genesung* erörterte zudem das Verhältnis von essentieller mythischer Dimension des poetischen Textes und seiner notwendigen Formbedingtheit: „[...] die Schilderung des Genesungsprozesses ist ja trotz kühnster psychologischer Einsichten in all ihrer exakten Komprimiertheit nur die Form, oder vielleicht genauer: die gestaltete Formbedingtheit dessen, was da Modell ist, sein Entfalten als sinnliche Faßbarmachung, seine besondere Existenzweise als Erzählung, notwendig, um überhaupt rezipiert werden zu können, und darum auch notwendiger Bestandteil einer jeden Inhaltsangabe wie Wertung, aber eben nur Konsistenz, nicht Essenz“[69]. Fühmann kritisierte, daß sich die germanistische Hoffmann-Rezeption lediglich „aufs Themen- und Aspekthafte“[70] beschränkt habe, während der moderne Impuls der Romantik, ihr mythisches Element, das er hier im „Verlust des unverlierbar Scheinenden“[71] erkannte, unbeachtet bzw. unausgesprochen geblieben sei. Wie er nicht erst in dieser öffentlichen Rede bemerkte, bestehe die Leistung von Literatur in ihrer Symbolhaltigkeit, darin also, daß sie zeit- und erfahrungskompatible Modelle liefert, die den einzelnen ganz unmittelbar in seiner existentiellen Situation betreffen. Dieser identifikatorischen Dimension der Dichtung sei nur im ästhetischen Urteil zu begegnen, welches nicht auf Theoreme oder Ideologeme zielt, sondern die Vieldeutigkeit des Poetischen, ihr Aktualitätspotential, modellhaft erfaßt.

In textgeschichtlicher Hinsicht läßt sich aus dieser Abschweifung zumal erkennen, daß sich die Akademierede in weiten Teilen (bis hin zur analogen Wortwahl) auf Vorarbeiten zum Paulmann-Essay gestützt hatte und aus Fühmanns stofflich weit angelegten Exkursen zum „Schaurigen“ (z.B. auch zur *Jesuiterkirche in G.*[72], deren Deutungsansätze – soweit sich dieser geistige Lektüreprozeß überhaupt materialisieren läßt

---

Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann. In: WA 6, S. 374).

68 Vgl. Diskussion zu E.T.A. Hoffmann am 21.01.1976 in Berlin [Akademie der Künste der DDR] (wie Anm. 12), S. 18.

69 Franz Fühmann: Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann. [Verschiedene Manuskriptfassungen, auch Klebetyposkripte, Gliederung, hs. Fassung der ersten Seite „Eine Vampyrgeschichte“, Korrespondenz], SAdK, Berlin, FFA, Sign. 227.

70 Ebd.

71 Ebd.

72 Vgl. die verschiedenen Klebetyposkriptfassungen seiner Interpretation der Jesuiterkirche in G., die Fragment geblieben ist. Franz Fühmann: Die Jesuiterkirche in G. Fragment [Verschiedene Manuskriptfassungen, auch Klebetyposkripte, Notizen], SAdK, Berlin, FFA, Sign. 512.

– vermittelt in Fühmanns Rundfunkrede eingegangen sind) hervorging und profitierte, indem sie zugleich dieses übergreifende Schreibprojekt methodisch und theoretisch verdichtete. In den Themenessays *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann* und *Ignaz Denner* zeigte sich dann, darauf verwies bereits Eberhard Mannack, ein „immer tiefere[s] Verständnis des Hoffmannschen Oeuvres“[73].

4.1.3 Fühmanns Modellbegriff

Die theoretischen Positionen – die Rede ist von „ein paar allgemeine[n] Worte[n] [...] zur elementaren Verständigung“ (AR, 220) –, mit denen Fühmann seinen Modellbegriff im Folgenden erörterte, führen ins Zentrum seiner poetischen Konzeption. Ausgehend von seinem autonomen Literaturbegriff, wonach die einzelne künstlerische Leistung einzigartig wie unvergleichlich sei („das notwendige Andre und das andere Notwendige und darum notwendig anders Beschaffene“ [AR, 220 f.]), könne Literatur nicht Abbilder, sonder ‚nur‘ „Modelle wesenhafter Erfahrung [liefern], die es dem einzelnen gestatten, sich im phantastischen Selbsterlebnis in seiner Umwelt wiederzufinden und sich mit den Mitmenschen zu vergleichen“ (AR, 221). Unter „wesenhafter Erfahrung“ verstand Fühmann Urtypen von Menschenhaltungen, er akzentuierte somit den anthropologischen Anteil von Entwicklungsprozessen gegenüber ihrer konkreten Geschichtlichkeit. Nach Andreas Schrade könne man in Fühmanns Modellauffassung den Kern seiner seiner poetischen Konzeption erkennen, „weil in ihr sich Fühmanns weltanschauliche Position im weitesten und seine poetologische im engeren Sinne unmittelbar berühren, weil hier also am prägnantesten die Position begrifflich zu fassen ist“[74].

Diese Modellvorstellung widerspricht dem Modellbegriff der marxistischen Ästhetik. Die Literaturwissenschaft in der DDR beschäftigte sich seit Mitte der 1960er Jahre mit kybernetischen Modelltheorien, um mit Hilfe dieses methodologischen, aus dem Bereich der Naturwissenschaften übernommenen Instrumentariums „Wesenszüge der Kunst konkreter zu bestimmen und zu systematisieren“[75]. Dieser strukturalistische Ansatz, der davon ausgeht, daß im modellhaften Abbild der Wirklichkeit „die objektive Systematik der Sache selbst deutlicher zutage tritt“[76], stützt sich auf das normative ästhetische Postulat von der Kunst als bloßer Widerspiegelung der objektiven Realität.

---

73 Eberhard Mannack: Franz Fühmann als Interpret Hoffmannscher Erzählungen. In: Dialektik des Anfangs. Spiele des Lachens, Literaturpolitik in Bibliotheken. Über Texte von: Heiner Müller, Franz Fühmann, Stefan Heym. Hrsg. von Paul Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr. Bonn 1986, S. 129-141, hier S. 133.

74 Andreas Schrade: Zur Aufnahme des Prometheus-Mythos in der neueren DDR-Literatur (wie Anm. 59), S. 74.

75 Horst Redeker: Abbildung und Aktion. Versuch über die Dialektik des Realismus. Halle (Saale) 1966, S. 18.

76 Ebd.

Fühmann stellte diesen wissenschaftlichen Modellbegriff jedoch prinzipiell in Frage, indem er die Abbildmöglichkeit des Kunstwerks auf das Erfassen einer subjektiven Erfahrungsrealität ausweitete, die nicht – wie reale Gegenstände und Sachverhalte – in abstrakter Weise repräsentierbar sei, sondern nur gleichnishaft, also symbolisch erfaßt werden könne. Seine Modell- bzw. (synonym gebraucht) Mythos-Theorie fungierte, wie bereits Andreas Schrade 1981 konstatiert hatte, damit als „Medium seiner Realismus-Auffassung“[77]. Signifikant für diese nichtwissenschaftliche Modellkonzeption erscheint, daß er unter Fassen bzw. Erfassen von Wirklichkeit nicht einen finiten Gestaltungsakt, sondern den komplexen ästhetischen Vorgang von „wahrnehmen, durchdenken und gestalten“ (AR, 233), also von – so präzisierte er in der anschließenden Diskussion – „anfassen, geistig fassen, Fassung geben“[78] verstanden hatte und damit das künstlerische Modell in seinem Prozeßcharakter erfaßte. Fühmanns Modell war damit, obwohl ihm eine konkrete stoffliche Gestalt eignete, kein bestimmbares Abstraktum, in dem sich denotative Strukturen der Wirklichkeit willkürlich exemplifizieren ließen, sondern vielmehr ein offener, allgemeiner Entwurf, dessen geistige Substanz sich im Lektüreprozeß beständig neu realisierte:

> Ein solches Modell ist nun nicht etwas Herauslösbares, das im Werk sitzt wie ein Kern in der Nuß oder eine Mechanik im Gehäuse, nicht das Ideologem noch das Theorem, nicht das Thema, und nicht einmal die Fabel. [...] Das Modell ist aus dem Werk überhaupt nicht abstrahierbar, es ist identisch mit dem Werk selbst, weshalb die kürzeste und einzig zutreffende Inhaltsangabe eines Stücks Epik immer nur dies Stück im Ganzen ist. (AR, 221)

In der Literatur, so sie denn Modell ist, könne sich der Einzelne, indem er mit dem „Anderen“, seinem Mitmenschen, vergleichbar werde, „betroffen, erschüttert, bestätigt als *ganzer* Mensch“ (AR, 221) wiederfinden. In dieser Hinsicht sei E.T.A. Hoffmann „unersetzbar“: „[d]ie Romantik [habe]“, so die Fühmannsche Quintessenz, „Modelle neuer Erfahrung geschaffen, und in ihr Ernst Theodor Amadeus Hoffmann wiederum solche besonderer Art und Präzision“ (AR, 221).

Um das von Fühmann kritisierte Phänomen der Verwechslung von Dichtung mit Wissenschaft und seine daraus resultierenden rezeptionsgeschichtlichen Folgen zu verdeutlichen, wählte Fühmann ein Erzählbeispiel E.T.A. Hoffmanns, das bis heute zu den unbekanntesten Texten des Spätromantikers zählt: den im Jahre 1818 veröffentlichten Dialog *Seltsame Leiden eines Theaterdirektors*. Anhand mehrerer rezeptionsgeschichtlicher Zeugnisse belegte er, daß Hoffmanns Schrift bereits in der zeitgenössischen Kritik als „Fachbuch zu Leitungsproblemen von Intendanturen mißverstanden worden“ (AR, 222) sei.

---

77 Andreas Schrade: Zur Aufnahme des Prometheus-Mythos in der neueren DDR-Literatur (wie Anm. 59), S. 42.

78 Vgl. Diskussion zu E.T.A. Hoffmann am 21.01.1976 in Berlin [Akademie der Künste der DDR] (wie Anm. 12), S. 7.

Im Unterschied zu diesen Interpretationen hat Fühmann sehr deutlich erkannt, daß es in den *Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors* „[ü]ber Fragen des Theaters, des Dramas und der Dramaturgie hinaus [...] immer wieder auch um grundsätzliche Probleme der Kunst und um Bilder des Menschen“[79] geht. Das gelingt ihm, weil er diese Erzählung entgegen der allgemeinen objektivierenden Rezeptionstendenz, die auf einen Fachtext für Theaterfragen orientierte, als literarisches Werk in seiner Modellfunktion wahrgenommen hat. Kunst sei, so wird der Referent nicht müde zu betonen, eben nicht identisch mit der durch Wissenschaft geregelten Alltagspraxis, so daß ein poetischer Text, in dem über Theaterfragen gehandelt werde, nicht unbedingt ein Fachtext sein müsse: „Es ist jener verhängnisvolle Fehlschluß, daß einer, der da Theaterdirektoren von Theaterdingen reden läßt, einen Fachbeitrag zu Theaterproblemen liefere, was zutreffen *kann*, und *auch* zutreffen kann, doch nicht zutreffen muß.“ (AR, 223). Mit Bezug auf den Titel verwies er darauf, daß es sich um die Leiden nur eines Theaterdirektors, des „Grauen“, handelte. Dieser habe, im Unterschied zu seinem Kollegen, dem „Braunen“, der einer Marionettentruppe vorstand, ein humanes Ensemble „aus Fleisch und Blut“ (AR, 224) geleitet, so daß hier weniger über Theaterfragen debattiert worden sei als über allgemeinmenschliche Probleme; Hoffmann habe eine „Schaubühne des Menschlichen“ (AR, 222) aufgetan. Sein „Dialog über die Menschenwelt“ (AR, 224) konfrontiere den Leser mit seiner eigenen menschlichen Marionettenhaftigkeit, die nicht minder gespenstisch erscheine, denn jene Leiden des „Grauen“ seien Leiden an der Nachtseite des Menschlichen, am „Dunkel der Seele“ (AR, 225), das „ein anderer Spieler [...] als Verstand und Vernunft [dirigiere]“ (AR, 225). In Fühmanns Lesart, die auf unbewußte Vorgänge der geistigen Realität Bezug nahm und damit bereits auf den Subtext der Freudschen Analyse des Unheimlichen anspielte, erscheinen auch die menschlichen Schauspieler als „Marionetten anderer Art“, als „Wesen, die – leider und gottseidank – so gar nicht an Fäden bewegt werden können, wiewohl sie doch auch an Fäden zappeln, an den Fäden ihrer Leidenschaften, ihrer Besessenheiten, ihrer Torheiten, ihrer Absurditäten und Monstrositäten“ (AR, 224 f.) – eben an jenen von Hoffmann immer wieder thematisierten Nachtseiten ihrer menschlichen Natur leiden. Mit seiner psychologisch akzentuierten Sicht der *Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors* rekurrierte Fühmann auf Positionen seines eigenen dialektischen Menschenbildes, das – im Essay *Das mythische Element in der Literatur* zur Sprache gebracht (der Mensch in seiner „Einheit von Natur- und Gesellschaftswesen“[80]) – den Ausgangspunkt für eine neuartige Bewertung Hoffmannscher Figuren, insbesondere der Künstlerfiguren, bildete. Bereits im Filmexposé hatte Fühmann die Auffassung vertreten, daß Hoffmanns menschliches Ideal nicht im exaltierten, lebens-

79 Kommentar zu *Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*. In: E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Herausgegeben von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold, Jörg Petzel und Ursula Segebrecht. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker-Verlag, 1985-2004, S. 1051.

80 Franz Fühmann: Das mythische Element in der Literatur. In: WA 6, S. 115.

abgewandten Künstler zu erkennen sei, sondern seine Verkörperung vielmehr in der Figur des „lebenstüchtigen Weisen“ (FE, 416) gefunden habe: so z.B. im Serapionsbruder Theodor, dem „um die klärende Synthese bemühten Lebenserfahrenen“ (FE, 415). Auch die Lektürebeispiele, die in der Akademierede zur Verdeutlichung seiner Auffassungen herangezogen wurden, stützen sich auf diese in Hoffmanns Figur des Weisen inkorporierte idealbildliche Konzeption des Menschen. So wurde z.B. der „Braune“ in den *Seltsamen Leiden* an dieser idealmenschlichen Konzeption gemessen, ein Weiser „scheint“ er, so schränkte Fühmann diese Überlegung ein, jedoch nur „im Ansatz“ (AR, 225) gewesen zu sein. Angesichts dieser wenigen Andeutungen bzw. des unbezeichneten intertextuellen Zusammenhangs mit dem Filmexposé, muß die erst am Schluß seiner Rede thesenhaft zugespitzte Position Fühmanns zur Philister-Schöpfer-Problematik Hoffmanns, mit der er sich deutlich von der historisierenden Lesart der DDR-Germanistik abgehoben hatte, unvermittelt bzw. als verblüffende Einsicht erscheinen. In der 16. These stellte er fest, daß Hoffmann der Romantik entwachsen sei,

> indem er das Typenpaar Künstler – Bürger nicht als höher- und niederrangig, sondern als inkommensurabel Anderes begreift. Vom Bürger aus erscheint der Künstler mit Recht als Wahnsinniger, vom Künstler aus der Bürger mit Recht als Philister, doch beide sind bei Hoffmann weder besseres noch schlechteres, sondern jeweils einseitiges Menschentum. Den höheren Typus über beiden verkörpert der Weise: Abraham im Kater Murr, der alte Advokat V. im Majorat, Rat Krespel aus den Serapionsbrüdern, das junge Liebespaar in der Genesung. (AR, 236 f.)

Der nicht nur für das marxistische Hoffmannbild innovative Denkansatz[81], der die materialistisch begründete Entwicklungsthese des Hoffmannschen Werkes mittels einer kritischen Bewertung des Künstlertums unterläuft, wurde in der Akademierede lediglich in Thesenform proklamiert, während Fühmann in seiner Arbeit für den Film bereits deutlichere Hinweise darauf gegeben hatte und auch der darauffolgende Rundfunkvortrag das Thema anhand einer kunstpsychologischen Deutung des *Rat Krespel* zu exemplifizieren scheint. Erkennbar wird hier erneut die vermittelnde wie verdichtende Funktion dieser öffentlichen Rede, die Fühmann zur Fixierung grundsätzlicher Positionen, zu einer theoretischen und methodischen Konzentration seiner Hoffmann-Rezeption, veranlaßte, zugleich aber – so sind die Thesen auch zu verstehen – vorläufige Standpunkte in einem wechselwirkenden, fortdauernden Lektüreprozeß formuliert.

4.1.4 Ästhetische Lesart des Gespenstischen bei Hoffmann

Auch das Gespenstische ist bei Fühmann *sui generis* dieser ästhetischen Modellvorstellung unterworfen. Dadurch reichte er – wie das seine folgenden Analysen des Schauerlichen im Einzelnen belegen – über die Position der marxistischen Literatur-

81 Vgl. dazu Heinz Puknus: Dualismus und versuchte Versöhnung. Hoffmanns zwei Welten vom Goldnen Topf bis Meister Floh. In: E.T.A. Hoffmann. TEXT + KRITIK. Sonderband. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1992, S. 53-62, insbesondere S. 57.

wissenschaft hinaus, wonach E.T.A. Hoffmanns Thematisierung des Übersinnlichen, Irrationalen als Reflex seiner bürgerlichen Lebensbedingungen zu gelten habe, und rehabilitierte das Gespenstische als ästhetisches Gestaltungsmittel wie zugleich Erkenntniskategorie. Bemerkenswert ist in dieser Rede aber nicht, daß der Schriftsteller Fühmann an der offiziellen literaturwissenschaftlichen These vom Gespenstischen als Ausdruck der Irrationalität E.T.A. Hoffmanns Zweifel hegte, indem er – wie angesichts seiner bisherigen poetischen Positionen erwartet werden konnte – das Gespenstische als eine „Erfahrungsrealität des Daseins" (AR, 227) reklamierte, sondern daß er das von ihm „absichtlich vergröberte" literaturtheoretische Postulat, „daß Hoffmann Gespenster auftreten läßt und weil Gespenster real nicht existieren, kann Hoffmann auch kein Realist sein, er spiegelt ja nichts Reales wider" (AR, 226), mittels einer strukturalen, auf den Begriff der Realität bezogenen Analyse, d.h. in ganz unliterarischer Weise zu widerlegen suchte. Dabei operierte er mit strukturierenden Begriffen wie „Obersatz", „Mittelbegriff" und „Untersatz", bediente sich folglich – und das erscheint als ein typisch paradoxes Vorgehen dieses Essays – eines wissenschaftlichen Beschreibungsinstrumentariums, um auf die wechselnde Bedeutung, die Ambiguität des einseitig verwendeten Realitätsbegriffes zu verweisen. Die allgemeine Tendenz des Fühmannschen Essays zum Systematischen zeigt sich hier folglich dazu geeignet, sein akademisches Publikum mit essentiellen Fragen von Doppeltbestimmtheit, unterschiedlichen Codes und Signifikanzen von Sprache zu konfrontieren und damit die gebräuchliche wissenschaftliche Terminologie zu verunsichern. Wie zuvor Hans Mayer in seinem viel beachteten Hoffmann-Essay ging es auch Fühmann um die Anerkennung zweier, disparater Wirklichkeiten dieses erzählerischen Werkes, deren Existenz wiederum am Beispiel der Hoffmannschen Erzählung *Ritter Gluck* (1809) veranschaulicht wurde:

> [...] daß Tote Burgunder trinken und danach musizieren, ist gewißlich noch nicht beobachtet worden, weshalb beinah alle Interpreten im Ritter Gluck des Jahres 1809 einen wahnsinnigen Musikus erblicken [...]. Doch wenn der Realitätsbegriff der Geschichtswissenschaftler und Physiologen dem Komponisten Christoph Willibald gluck seit einer exakt bestimmten Minute des Novembers 1787 einen exakt bestimmten platz auf dem Wiener Zentralfriedhof zuweist, so steht dem eine andere, doch nicht minder zwingende Realität gegenüber, die nämlich, daß einer so lang allgegenwärtig ist, solang nur ein Hirn seinen Namen denkt. (AR, 226)

Seiner signifikanten Bezugnahme auf die geistige Realität des Erzählten widersprach dabei keineswegs, daß Fühmanns Auffassung des Irrealismus bei E.T.A. Hoffmann am obligaten sozialökonomischen Deutungsmuster der marxistischen Romantikforschung festhielt, was noch Wolfgang Heise Anlaß dazu gegeben hatte, an der Originalität dieser Fühmannschen Akademierede zu zweifeln, als er bemerkte, daß „genau diese Beziehung der Hoffmannschen Phantastik auf die Erfahrungen des Kapitalismus in der nachrevolutionären Periode [...] schon längere Zeit entdeckt, ausgesprochen, formuliert etc."[82] worden sei. So hatte Fühmann bereits im Filmexposé darauf verwiesen,

82 Vgl. Diskussion zu E.T.A. Hoffmann am 21.01.1976 in Berlin [Akademie der Künste der DDR] (wie Anm. 12), S. 5.

daß das Spukhafte in Hoffmanns Prosa als ein „Wesenselement des konkreten bürgerlichen Alltags“[83] zu gelten habe, und auch im Vortragstext ging er davon aus, daß Hoffmanns Schaffen im „Übergang von der Feudalgesellschaft zur bürgerlichen Gesellschaft, vom Feudalalltag zum Bürgeralltag“ (AR, 235) wurzelte, zitierte sogar Karl Marx als legitimierende Instanz, der in den *Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie* (1857/58) das zeitgeschichtliche Phänomen der Versachlichung aller menschlichen Beziehungen im Tauschwert Geld wissenschaftlich dargestellt und damit „an Gespenstischheit alle Schilderungen Hoffmanns“ (AR, 235) beschämt habe. In beiden Texten aber, dem Filmexposé wie dem Vortrag in der Akademie, zielte er über diese materiale, geschichtliche Bestimmung des Gespensterphänomens hinaus auf eine Kennzeichnung der ahistorischen, psychischen Dimension des Spukhaften bei E.T.A. Hoffmann, auf die Erkenntnis des Alltagsgespenstischen im „Menschenallgemeinen“ (AR, 334). Das Neuartige seines Hoffmannbildes bestand somit in der These, daß der Dichter in der Romantik zwar gewurzelt habe, zugleich aber im modellhaften Erfassen der mythischen Struktur dieses gespenstischen Alltags über sie hinausgewachsen sei: „er übersteigt sie“ (AR, 229), indem er allgemeingültige „Modelle eines gespenstisch werdenden Alltags“ (AR, 229) geschaffen habe. Diese gespenstische Realität Hoffmannscher Erzählungen sei, so spitzte Fühmann seine alternative Aussage zu, „jene Erfahrungsrealität des Daseins, die das Räderwerk der Wissenschaft mit dem Wort ‚Gespenster‘ gewiß nicht faßt und mit allen Begriffen stets unzulänglich [...].“ (AR, 227). Das Gespenst als literarische Erscheinung könne und müsse aber gerade dort als realistisch gelten – und hier habe der Begriff der „Wirklichkeit“ „die Bedeutung gewechselt“ (AR, 228) –, wo es als ein Äquivalent die Unheimlichkeit des alltäglichen Lebens zu bezeichnen vermag.

Sein Vorschlag, aus Hoffmanns Werk eine „Typologie des Alltagsgespenstischen“ (AR, 229) zu abstrahieren, zielte auf die Vergegenwärtigung dieses schauerlichen Erfahrungsmoments. In seiner strukturalen Vorgehensweise lehnte er sich hierbei unausgesprochen an Freuds Aufsatz *Das Unheimliche* (1919) an, der versuchte, jene Eindrücke der Unheimlichkeit, die einer Sphäre der psychischen Realität entstammen, zu systematisieren. Fühmanns Anregung, eine solche Systematik mit dem „Typus des Relikts“ (AR, 229) zu beginnen, worunter er das „Fortdauernde aus alten Zeiten“ verstand, „das in den neuen doch keine Funktion mehr hätte oder nur geheuchelt hat“ (AR, 229), knüpfte daher nicht zufällig an Freuds unheimlich wirkendes Motiv der „Wiederholung des Gleichartigen“[84] an. In beiden Fällen geht es um die Bewußtma-

83 Franz Fühmann: Möglichkeiten einer filmischen Aneignung von Werk und Leben E.T.A. Hoffmanns. In: WA 8, S. 335.

84 Sigmund Freud: Das Unheimliche. (1919) In: Studienausgabe IV: Psychologische Schriften. Frankfurt/M. 1970, S. 259. – Vgl. dazu auch: Ders.: Jenseits des Lustprinzips. (1920) In: Ders.: Studienausgabe. Band III: Psychologie des Unbewußten. Frankfurt/M. 1975, S. 230 ff. – Auf diese Parallele verwies auch Elena Nährlich-Slatewa: „Was bannt mich da?“ Franz Fühmanns Rezeption von E.T.A. Hoffmann. In: Wirkendes Wort 45 (1995), H. 1, S. 151-166, S. 159.

chung psychischer Entwicklungsprozesse des Einzelnen, die aber bei Fühmann sozial reflektiert wurden, denn er verortete das Relikt als eine „Art des Gespenstischen" (AR, 230) in jene Zeiten „sozialer Umwälzungen", in denen sich „historisches Denken als Sinn für Wandlungen entwickelt, was mit dem Bürgertum ja beginnt, aber mit ihm durchaus nicht endet" (AR, 230). Fühmann zeigte, daß der Spätromantiker im Gespenstischen ganz alltägliche, nach wie vor aktuelle Fragen des Daseins erfaßt habe – wie z.B. in der Geschichte vom *Majorat*, in der das Gespenst des nächtlich kratzenden Daniel die Problematik verdrängter, ausgeschlagener Biographien symbolisiert („das Erbe, das dich besitzt anstatt umgekehrt, ja das dir auferlegt wird, auf daß es dich besitze" [AR, 232]) oder im Märchen *Nußknacker und Mausekönig*, in dem die anheimelnde Weihnachtsszenerie im Stahlbaumschen Hause, Sinnbild „dieser deutschen Freuden- und Friedensfeste" (AR, 231), als gespenstische Idylle erscheint:

> Da wird der Welt kein Heiland geboren, das Kirchenjahr hat ja keine Funktion mehr, und seine Feste sind Relikte, die längst etwas Andres am Leben erhält als real empfundene Heilsgeschichte. O diese Feste, die keine sind, dieses eingefleischte Selbstbetrügen, die Tradition von der Stange, die hinten und vorne nicht paßt! (AR, 231)

Hoffmann sei – hier begegnete Fühmann Heises Einwand im vorhinein – gerade „im Fassen von Geschichtlichem [...] aus der Romantik heraus[gewachsen]" (AR, 230), womit er im übrigen auch der These vom fehlenden Geschichtsbewußtsein dieses romantischen Autors opponierte.[85] Der spätromantische Autor habe z.B. im *Majorat* „eine Geschichte von Geschichte" erzählt: „wie sich da der Spuk der Vergangenheit mit der Zukunftserwartung von Entsetzlichem überschneidet und diese Schnittlinie Gegenwart das Grauenhafteste beider ist" (AR, 231 f.). Gerade aus Hoffmanns vermeintlich wirklichkeitsfernen Erzählungen gewann Fühmann geschichtsphilosophische Einsichten, die sein Bild von Geschichte als Einheit anthropologischer und gesellschaftlicher Entwicklungsprozesse festigten. Die Thematisierung des Gespenstischen und Unheimlichen bei Hoffmann zielte, indem sie zwischen marxistischen und psychoanalytischen Perspektiven vermittelte, auf die Erkenntnis jenes „in den Geschichtsprozeß eingreifende[n] Unberechenbarwerden[s] des Verhaltens der Menschen"[86], das „Schauerliche" wurde mithin zum programmatischen Begriff einer Ästhetik, die linearen Fortschrittskonzepten mißtraute. In den folgenden Essays über E.T.A. Hoffmann wie auch in den eigenen Erzähltexten, den sogenannten „Grusels" (dazu zählen u.a. die *Saiäns-Fiktschen*-Erzählungen), wurde die in der Akademierede eingeführte „Typologie des Alltagsgespenstischen" anhand zahlreicher Textbeispiele

85 Vgl. die Auffassung Hans-Georg Werners, der von Hoffmanns "mythischer [im Sinne: irrationalistischer – S. R.] Deutung des Geschichtsverlaufes" ausgegangen war und einen konkreten Geschichtsbezug seiner Erzählwerke bestritten hatte. (Hans-Georg Werner: E.T.A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. Weimar 1962, S. 192 f.)

86 Ulrich Sonnemann: Hegel und Freud. Die Kritik der „Phänomenologie" am Begriff der psychologischen Notwendigkeit und ihre anthropologischen Konsequenzen. In: Psyche 24 (1970), S. 208-218, S. 215.

fortgeführt, die die für Fühmanns persönliches und künstlerisches Selbstverständnis zentralen Themen von Geschichts- bzw. Utopieverlust, gestockter Entwicklung und verinnerlichter Knechtschaft variierten.

4.1.5 Essayistische Thesen

Im Gegensatz zur vorangehenden Arbeit für den Film ist die Akademierede sprachlich und inhaltlich dicht komponiert, was für die außergewöhnliche gedankliche Konzentration des Hoffmann-Komplexes in dieser Arbeitsphase spricht. *De facto* ist in dieser Rede alles schon im Keim entwickelt: Die Themen und Fragestellungen seiner folgenden essayistischen Arbeiten über Hoffmann sind angelegt, Schwerpunkte gesetzt, die offene essayistische Verfahrensweise ist begründet. Es ist davon auszugehen, daß Fühmann bei der Erarbeitung seiner Rede aus einem gedanklichen und stofflichen Fundus schöpfte, der erst in den folgenden Versuchen über das Schaurige entfaltet werden konnte, für den er – wie hinsichtlich seiner Zaches-Interpretation verlautet – noch Artikulationsmöglichkeiten suchte, hier jedoch ort- und zeitgebunden seine Positionen zu E.T.A. Hoffmann, zur Romantik, zum Künstlerverständnis und zum Erbebegriff nur verkürzt und z.T. polemisch zugespitzt formulieren konnte. In der Akademierede gewinnt dieses gedankliche Potential Form, so daß es hier wohl angemessener erscheint, von einem Konzentrat seiner Lektüreerfahrungen Hoffmanns zu sprechen, als vom „theoretische[n] Fundament der gesamten Hoffmann-Rezeption“[87]. Auch wenn Fühmann in der Hoffmann-Rede grundsätzliche Positionen seines künstlerischen Selbstverständnisses auf den Punkt brachte, erscheint die Rede vom Basischarakter des Textes nicht allein in gattungstheoretischer Hinsicht zweifelhaft, insofern sich für den Essay eine Unterscheidung von theoretischem und praktischem Gehalt als problematisch erweist. Sie ist schließlich auch textgeschichtlich bedenkenswert, weil hier die filmische Vorarbeit ebensowenig Berücksichtigung findet, wie auf der anderen Seite die späteren Essays, die die Hoffmann-Thematik in zyklischer Weise erschließen, prädisponiert werden. Hingegen zeigen sich Fühmanns Hoffmann-Essays als thematisch unterschiedlich akzentuierte Variationen über Hoffmann, die ihre Theorie im Modus der modellhaften, symbolischen Lektüre inhärieren; sie sind Texte ‚mit losen Enden‘, an die vielfache thematische, motivische, werkgeschichtliche und poetologische Entwicklungslinien anknüpfen bzw. über die sie sich fortsetzen.

Diese offene Konzeption seiner Hoffmann-Lektüre wird nicht zuletzt in Anlage und Funktion der zwölf „abschließenden“ Thesen deutlich. Damit wählte Fühmann eine gängige, dem akademischen Fachpublikum gerade im Zusammenhang der Diskussion um das Erbe vertraute Form[88], die zunächst vermuten läßt, es handelte sich

87 Sigrid Kohlhof: Franz Fühmann und E.T.A. Hoffmann (wie Anm. 1), S. 22.

88 So z.B. bei Hans Kaufmann; Zehn Anmerkungen über das Erbe, die Kunst und die Kunst des Erbens. In: WB 19 (1973), H. 10, 34-53 oder Wolfgang Heise: Bemerkungen zum „Erbe“. In: WB 20 (1974), H. 10, S. 156-169.

bei diesem Text um einen wissenschaftlichen Beitrag, um eine – wie Sigrid Kohlhof schlußfolgerte – „objektive Argumentation“[89], die die Resultate seiner Ausführungen am Vortragsende zusammenfaßt. Vorweggenommen wurde jedoch bereits vom Autor, daß es sich gerade in den Thesen um eine Fortführung seines Referats handelte: Er mußte seine Ausführungen aus Zeit- und Platzgründen „abbrechen und einiges von dem, was ich noch sagen wollte, in Thesenform zusammenfassen“ (AR, 236). Um die Unabgeschlossenheit seiner Überlegungen zu betonen und sich zugleich von der Praxis des wissenschaftlichen Thesengebrauchs abzuheben[90], beginnt er eine Numerierung mit der Hoffmannschen Zahl 13, die z.B. in der *Prinzessin Brambilla*[91] eine Rolle spielt, aber auch in der Anzahl der Kreisleriana wiederkehrt. Im Diskussionsteil war schließlich die Rede von 95 druckreifen Seiten, von denen Fühmann „ein Stück rausgetrennt“ und „noch ein bißchen was an Thesen [...] behandel[t]“[92] habe. Hier formulierte er auch deutlich, daß die Akademierede nicht als „umfassende Hoffmann-Wertung“[93] intendiert, sondern inklusive ihrer Thesen als Teil eines Ganzen gedacht war: „Ein Traum meines Lebens wäre, mal eine Hoffmann-Biographie zu machen. Das ist, wie gesagt, ein Traum meines Lebens und das [die Akademierede – S. R.] ist also ein winziges Splitterchen davon.“[94]

In diesem Kontext erscheinen aphoristisch oder bekenntnishaft formulierte Aussagen, wie z.B. die Wortspiele der Thesen 21 und 22, es gäbe „glückliche Gespenster“ und „gespenstisches Glück“, oder die fatalistisch anmutende Behauptung, „[w]er Künstler geworden ist, dem ist nicht mehr zu helfen“ (These 19), als überraschende wie zugleich irritierende Formeln, die das bisher Dargelegte nicht etwa verdeutlichen,

89 Sigrid Kohlhof: Franz Fühmann und E.T.A. Hoffmann (wie Anm. 1), S. 80.

90 Indem Fühmanns Essay Elemente der Wissenschaftssprache in der DDR, wie z.B. die Thesenform oder den Pluralis Majestatis, alternierend gebrauchte, die, nach Rainer Rosenberg, innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses eine „Bestimmtheit der Aussage“, deren „monologische Anlage“ und somit die „Übersichtlichkeit des hergestellten Weltbildes“ vermittelten, vermochte er sie für seine poetologische Aussage zu funktionalisieren. (Vgl. Rainer Rosenberg: Zur Geschichte der Literaturwissenschaft in der DDR. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge. 1 [1991], H. 2, S. 247-256, hier S. 254). In diesem Kontext eignen sich Fühmanns „Thesen in Hoffmannscher Manier“ als künstlerisches Mittel, um Vertrautes zu verfremden und in gewisser Weise auch zu parodieren.

91 In der *Prinzessin Brambilla* richtet Magus Hermod an König Ophioch die folgenden geheimnisvollen Worte: „Lebe wohl, König Ophioch! in dreizehnmal dreizehn Monden siehst du mich wieder, ich bringe dir die schönste Gabe der versöhnten Mutter, die deinen Schmerz auflöst in höchste Lust, vor der der Eiskerker zerschmilzt, in dem dein Gemahl, die Königin Liris, der feindlichste aller Dämonen so lange gefangen hielt. – Lebe wohl, König Ophioch!“ [Werke: Prinzessin Brambilla, S. 82. Digitale Bibliothek, S. 4790 (vgl. Hoffmann-PW Bd. 5, S. 657-658)]

92 Vgl. Diskussion zu E.T.A. Hoffmann am 21.01.1976 in Berlin [Akademie der Künste der DDR] (wie Anm. 12), S. 15.

93 Ebd.

94 Ebd.

sondern eher veruneindeutigen, gar verschlüsseln und damit erneut Diskussionsstoff liefern. Während hinsichtlich der Thesen 13 bis 17 noch im herkömmlichen Sinne von Bilanzen zu sprechen wäre, weil hier die Fühmannschen Erkenntnisse zum sozialen Charakter der Romantik sowie zur exponierten Stellung E.T.A. Hoffmanns in dieser romantischen Literaturepoche repetiert wurden – jedoch nicht ohne z.B. in der Frage nach der autonomen Position des Künstlers (als Antipode des Bürgers) das Problem des gesellschaftlichen Handlungsverlusts aufzuwerfen und sich damit aktuell in die Diskussion um Möglichkeiten und Grenzen künstlerischer Subjektivität einzuschalten – entsprechen vor allem die letzten Thesen diesem Muster der Gesprächsprovokation durch Irritation und Beunruhigung. So greifen die Thesen 18 bis 22 zentrale poetologische Themen seines Werkschaffens auf, die – wie der Zusammenhang von künstlerischem Glück und schöpferischer Qual – allein aus dem Kontext der vorliegenden Darstellung kaum zu erschließen sind und im übergreifenden Zusammenhang der Erbediskussion auf den ersten Blick abseitig erscheinen; sie erschließen sich zum Teil erst in den Ausführungen, Kontexten und Allusionen der folgenden Hoffmann-Studien. Die Akademierede ist – das lassen die „provisorischen" Thesen deutlich erkennen – sowohl Quintessenz als auch Ausgangspunkt, Zusammenfassung als auch vorausdeutendes Notat der Fühmannschen Positionen über E.T.A. Hoffmann, die, indem sie essayistisch vorausgreifen, inzitativen Kommunikationsverfahren verpflichtet sind. Seine Thesen zielten, so ist hier schließlich festzustellen, daher nicht auf einen Gesprächsabschluß über Hoffmann, sie versagten sich programmatisch dem Anspruch definitiver Bekenntnisse, vielmehr verwiesen sie einmal mehr darauf, daß dieser ästhetischen Lektüre, die vorläufige Ansichten eines poetischen Dialogs zwischen Fühmann und E.T.A. Hoffmann festhielt, ein Prozeß- bzw. Versuchscharakter eignete. Indem der Redeessay anstelle apodiktischer Quintessenzen vorläufige, provokative Standpunkte dieser poetologischen Selbstverständigung formulierte und so versuchte, gesellschaftliche Kommunikationsprozesse anzuregen oder fortzusetzen, veranschaulichte er mithin ein Merkmal der DDR-Essayistik, deren Anliegen darin bestand, subjektive Ansichten polemisch zuzuspitzen und zu provozieren, nicht aber um sich endgültig kontrafaktorisch festzulegen bzw. abzugrenzen, sondern um über den ästhetischen Zugang neue Gesprächsräume zu öffnen. Im öffentlichen Raum manifestierte Fühmanns Rede stellvertretend für viele den fundamentalen ästhetischen Einspruch gegen eine Rationalisierung und Entwirklichung des dem Gegenwärtigen geltenden romantisch-klassischen Traditionsbezugs; in diesem Sinne ist sie durchaus als ein Schlüsseltext in der Diskussion über intellektuelle Gegenbewegungen in der DDR zu bewerten, indem sie öffentlich zur Sprache brachte, was nicht sagbar war oder was viele sich versagten: die zunehmende Einsicht in den aporetischen bzw. illusionären Charakter des vermeintlichen Konsenses zwischen Kultur und Politik oder Dichtung und Doktrin.

4.2 *Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann*. Ein Rundfunkvortrag

Textanalyse Teil I

Im Januar 1976 hielt Franz Fühmann im Studio von „Radio DDR II“ einen Vortrag über E.T.A. Hoffmann mit dem Titel *Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann*.[1] Die Erstausstrahlung dieser Aufnahme erfolgte am 2. Februar 1976, wiederholt wurde die Sendung am 16. April 1976. Der vom Autor gesprochene Text enthält Anreden, Redeformeln und radiophone Angaben[2], die in der Druckfassung des Vortrags ausgelassen bzw. ersetzt wurden. Bis auf diese stilistischen Kennzeichen der Mündlichkeit variiert der gesprochene Text kaum von der Textgestalt der Erstveröffentlichung in der Zeitschrift *Neue deutsche Literatur*[3], die im gleichen Jahr vorlag.

„Radio DDR II“, der Sendeort des Fühmannschen Beitrags zur Hoffmann-Ehrung, galt innerhalb der vier zentralen Inlandssendestationen[4] des DDR-Rundfunks als „Bildungs- und Wissenschaftsprogramm“[5], das vor allem den kulturellen Wünschen der Hörer in der DDR entsprechen sollte:

> Während Radio DDR I als Massenprogramm mit vorwiegend informativem und operativem Charakter konzipiert ist, soll das II. Programm als nunmehr in Berlin installiertes zentrales Programm der musisch-ästhetischen und weltanschaulich-vertiefenden Funktion des Rundfunks gerecht werden.[6]

---

1 Laut Fühmanns Datierung in seinem Arbeitsplan für das Jahr 1976 dürfte der Rundfunkvortrag am 30.01.1976 aufgenommen worden sein, also etwa eine Woche nach seiner Rede in der Akademie der Künste (vgl. Franz Fühmann. Eine Biographie in Bildern, Dokumenten und Briefen. Hrsg. von Barbara Heinze. Rostock 1998, S. 242).

2 So z.B. „Meine lieben Hörerinnen und Hörer“; sogenannte Aufmerksamkeitshalter wie „auf die ich noch ausführlich zu sprechen komme“ oder Zitatöffner wie „und nun wörtlich“; und Radiophones wie z.B. „in dieser dreiviertel Stunde“, „Ziel dieser Sendung“.

3 Franz Fühmann: Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann. Ein Vortrag. In: NdL 24 (1976), H. 5, S. 91-104.

4 In der DDR wurden folgende Rundfunkprogramme mit jeweils unterschiedlichen Programmschwerpunkten gesendet: Während „Radio DDR I“ als innerstaatliches „Informationsprogramm“ insbesondere für die Übermittlung von Nachrichten zuständig war und als Unterhaltungsprogramm diente, fungierte „Radio DDR II“ als Kultur- und Bildungsprogramm. Der „Berliner Rundfunk“ war Hauptstadtsender und „Stimme der DDR“ befaßte sich als „Fenster zur Welt“ vornehmlich mit außenpolitischen Themen. Zudem wurde „Radio Berlin International“ als Auslandssender und seit 1987 zusätzlich Jugendradio DT 64 ausgestrahlt. In den Morgenstunden (von 5.10-10.00 Uhr) liefen zusätzlich neun verschiedene Regionalprogramme. (Vgl. dazu Heide Riedel: Hörfunk und Fernsehen in der DDR. Funktion, Struktur und Programm des Rundfunks der DDR. Hrsg. vom Deutschen Rundfunk-Museum e. V., Berlin; Köln 1977.)

5 Rolf Geserick: 40 Jahre Presse, Rundfunk und Kommunikationspolitik in der DDR. München 1989, S. 202.

6 Gloria Niedziella: Zur Entwicklung von „Radio DDR II“. Diplomarbeit. Sektion Journalistik der Karl-Marx-Universität Leipzig, 1983. DRA, Historisches Archiv, W 646, S. 2.

Der Kultursender „Radio DDR II“ unterlag, wie in unterschiedlichem Maße[7] sämtliche Medien der DDR, den Leitungs- und Kontrollmechanismen einer zentralen staatlichen Programmpolitik und wurde bildungspolitisch funktionalisiert. Daß die DDR-Medien primär als „Herrschaftsinstrumente der Machtelite“[8] fungierten und die Politik des sozialistischen Herrschaftssystems ideologisch stützten, ist daher kaum zu bestreiten.[9]

---

7 In seiner politikwissenschaftlich akzentuierten Arbeit vertritt Reiner Stein die These, daß durch geringere staatliche Überwachung „im Hörfunk an problembewußter Kultur und kontroversem Wortwechsel immer mehr möglich [war] als im Fernsehen“, weil sich das Hauptaugenmerk der ideologischen Steuerung zunehmend auf das Fernsehen als wichtigstem Kulturvermittler konzentrierte. Demnach wird künftig der funktionale Aspekt der DDR-Medien nicht nur mediengeschichtlich, sondern auch nach unterschiedlichen Medienbereichen zu differenzieren sein. Die Frage nach dem kritischen Beitrag, den die Medien der DDR zur Analyse gesellschaftlicher Zusammenhänge leisteten, kann daher kaum pauschal beantwortet werden, schon gar nicht aus einer systemkonkurrierenden Draufschau, sondern muß durch die Untersuchung empirischen Materials – „anhand einzelner Sendungen“ – geklärt werden. (Vgl. Reiner Stein: Vom Fernsehen und Radio der DDR zur ARD. Die Entwicklung und Neuordnung des Rundfunkwesens in den Neuen Bundesländern. Marburg 2000, Zitate: S. 48, 34, 48.)

8 Ebd., S. 36.

9 Allerdings läßt sich eine vereinseitigende Tendenz jener Darstellungen feststellen, die das Hörfunksystem bzw. die Massenmedien der DDR maßgeblich unter dem „Aspekt der Herrschaftssicherung, der Repression und der Entdifferenzierung“ betrachten und somit jenen „Ansatz von oben“ verfolgen, dessen Nachteil darin besteht, daß er, wie Detlef Pollack feststellte, „ [...] dazu tendiert, Tendenzen, die den klaren Machtverteilungsverhältnissen zuwiderliefen, zu übersehen und Konflikte, Widerständigkeiten, individuelle Handlungsmöglichkeiten, kulturelle Resistenzbereiche, kommunikative Nischen, Formen der Verweigerung und des Scheinarrangements zu unterschätzen“. (Vgl. Detlef Pollack: Die konstitutive Widersprüchlichkeit der DDR. Oder: War die DDR-Gesellschaft homogen? In: Geschichte und Gesellschaft 24 [1997], S. 111). Um das Mediensystem der DDR genauer analysieren zu können, erscheint es unzureichend, allein auf dessen Propagandafunktion abzuheben. Nach Reiner Stein ist zu berücksichtigen, daß „[d]ie publizistische Tätigkeit [...] differenzierter betrachtet werden [müßte], weil der Wandel der DDR-Medien nur basierend auf Kenntnissen über Ideologie, Verfassung, Lenkungs- und Kontrollmechanismen nicht zu erklären ist“. (Vgl. Reiner Stein: Vom Fernsehen und Radio der DDR zur ARD [wie Anm. 7], S. 32). Die notwendige Ausarbeitung einer „gesamtgesellschaftlichen Theorie“ der Massenmedien in der DDR müßte sich dabei zuerst auf empirisches Material stützen, um über den Beitrag einzelner Sendungen, Programmreihen und Mediengattungen die jeweiligen Entwicklungs- und Spielräume innerhalb der DDR-Medien im Einzelnen beschreiben und so eine differenzierte Aussage darüber treffen zu können, wie und in welchem Maße die Medien ihre herrschaftsstützende Rolle wahrnahmen bzw. in welcher Weise sie diese auch unterliefen. Hierfür erscheinen jedoch Bewertungsmaßstäbe kontraproduktiv, die die DDR-Medien *a priori* als das „didaktisch-autoritäre Element in der real existierenden entwickelten sozialistischen Gesellschaft“ festlegen bzw. als „gesellschaftliches Subsystem, das hauptsächlich zur Absicherung des Status quo gegen äußere Einflüsse dienen soll“ marginalisieren und ihnen jegliches Demokratisierungspotential von vorn herein absprechen. (Vgl. Wilfried Scharf: Zur wissenschaftlichen Behandlung der DDR-Massen-

So wird, wie mediengeschichtliche und kommunikationswissenschaftliche Untersuchungen[10] wiederholt festgestellt haben, unter „Öffentlichkeit" in der DDR ein politisch instrumentalisierter und daher stark eingeschränkter gesellschaftlicher Kommunikationsraum verstanden, in dessen Bereich in bestimmter Weise auch der Rundfunk der DDR als „Staatsrundfunk"[11], der bereits in der SBZ und dann in der DDR zentral kontrolliert und geleitet wurde, seine Rolle als Herrschaftsinstrument spielte. Anders als die weithin autonomen Bereiche bürgerlicher Öffentlichkeit waren die öffentlichen Kommunikationsräume in der DDR autoritär bestimmt:

> In einer weitgehend „entdifferenzierten" Gesellschaft, deren Teilbereiche dem Primat der Politik untergeordnet waren, ist eine autonome öffentliche Sphäre, in der die Gesellschaft mit sich selbst kommuniziert und sich über sich selbst verständigt, nicht denkbar. „Öffentlichkeit" gilt daher für die DDR als reine Inszenierung.[12]

Diese plakative Bestimmung erweiternd, wurde bereits auf die „Ambivalenz der Rolle der Medien"[13] in diktatorischen Gesellschaften hingewiesen, die sich hinsichtlich der DDR-Medien in einem Spannungsverhältnis von „Herrschaftssicherung auf der einen und [...] deren Destabilisierung auf der anderen Seite"[14] äußerte. Es scheint daher angeraten, besser im Plural von ‚Öffentlichkeiten' zu sprechen, um auf die Vielzahl und die Grenzbereiche der öffentlichen Sphären hinzuweisen, „die sich zwischen Akteuren, politischen bzw. staatlichen Apparaten und ökonomischen Basisprozessen herstellen"[15]. Denn auch eine ‚inszenierte Öffentlichkeit' in der DDR unterlag vielschichti-

---

medien in der Bundesrepublik Deutschland: Theoriedefizit. In: Publizistik und Journalismus in der DDR. Hrsg. von Rolf Geserick und Arnulf Kutsch. München; New York [u.a.] 1988, S. 53 und 56)

10 Vgl. u.a. Reiner Stein: Vom Fernsehen und Radio der DDR zur ARD (wie Anm. 7); Jörg Requate: Kommunikation und Propaganda in den Medien der DDR. Möglichkeiten und Grenzen des kommunikativen Austausches zwischen den audiovisuellen Medien der DDR und ihrem Publikum. In: SPIEL 14 (1995), H. 2, S. 230-243; Simone Barck / Martina Langermann / Jörg Requate: Kommunikative Strukturen, Medien und Öffentlichkeiten in der DDR. Dimensionen und Ambivalenzen. In: Berliner Debatte INITIAL 4/5 (1995), S. 25-38. Zum Begriff einer sozialistischen Öffentlichkeit auch: Robert Weimann: Kunstensemble und Öffentlichkeit. Aneignung – Selbstverständigung – Auseinandersetzung. Halle-Leipzig 1982.

11 Ingrid Pietrzynski: Der DDR-Rundfunk und die Künstler. Protokoll einer Diskussionsrunde im September 1953. In: Rundfunk und Geschichte 26 (2000), S. 139.

12 Jörg Requate: Kommunikation und Propaganda in den Medien der DDR (wie Anm. 10), S. 231.

13 Simone Barck / Martina Langermann / Jörg Requate: Kommunikative Strukturen, Medien und Öffentlichkeiten in der DDR (wie Anm. 10), S. 33. – Vgl. auch: Henning Wrage / Thomas Beutelschmidt: Programmgeschichte DDR-Fernsehen – komparativ. In: Zeitschrift für Germanistik. N. F. XIII (2003), H. 2, S. 357-365.

14 Simone Barck / Martina Langermann / Jörg Requate: Kommunikative Strukturen (wie Anm. 10), S. 27.

15 Ebd., S. 26.

gen und historisch veränderbaren gesellschaftlichen Kommunikationsbedingungen, so daß die Reklamation der Propagandafunktion des DDR-Rundfunks zu kurz zielt, wenn nicht zugleich die Frage nach den subjektiven ästhetischen Gestaltungsräumen als Teil- oder Gegenöffentlichkeiten gestellt wird. Kulturelle und literarische Öffentlichkeiten entwickelten sich sogar vielfach unabhängig und asynchron von den politischen Bedürfnissen ihrer Konsumenten und waren daher in der Lage, wesentliche neue Impulse zu setzen, so daß sie „nicht nur als ‚Ersatzöffentlichkeiten' zu beschreiben [sind], sondern in ihrer Eigendynamik"[16] analysiert werden müßten.

Hinsichtlich Fühmanns Hörfunkbeitrag stellt sich die Frage, ob und in welcher Weise die Entstehungs- und Sendebedingungen dieser „inszenierte[n] Öffentlichkeit"[17] eine medienspezifische Schreibweise bedingten, wobei nicht nur nach den medientechnischen und programmpolitischen Vorgaben zu fragen wäre, sondern auch nach den psychologischen Automatismen einer „internalisierte[n] Zensur"[18]. Selbst wenn der Rundfunk in der DDR als Ort galt, „an dem manches möglich schien, was andernorts längst unmöglich war"[19], so kann der künstlerische Programmbeitrag im Rundfunk nicht als „liberale[r] Schonraum"[20] gelten. Peter Gugisch, der damalige Leiter der Abteilung Funkdramatik beim DDR-Rundfunk, verwies darauf, daß die Sendeinhalte stets über mehrere Kontrollebenen restriktiv begutachtet wurden. Über das Zensurszenario im Rundfunk der DDR, speziell in der Hörspielabteilung, äußerte er:

> Das rigide Verbot [...] war die schlimme Ausnahme. Wir waren stolz, wenn wir ein Manuskript nach Korrekturen, Streichungen und Veränderungen für ‚sendbar' hielten. Aber natürlich hatte da Zensur stattgefunden: beim Autor selbst, durch den Dramaturgen, auf Verlangen des Abteilungsleiters und schließlich des Hauptabteilungsleiters. Der Eingriff in ein Hörspiel aus nicht künstlerischen Gründen – Zensur also – war geläufige Praxis.[21]

Zu berücksichtigen ist daher, daß sich der politisch reglementierte Öffentlichkeitsraum des Rundfunks, der hier als Bühne eines Vortrags über E.T.A. Hoffmann fungierte, als textkonstituierender Faktor insofern auswirkte, als der polemische Ansatz der Hoffmann-Darstellung, der noch die Akademierede gekennzeichnet hatte, zugunsten einer Allgemeinverständlichkeit bzw. Hörbarkeit zurückgenommen worden ist. Es ist anzu-

16 Ebd., S. 31.

17 „Öffentlichkeit". In: Handbuch zur deutsch-deutschen Wirklichkeit. Bundesrepublik Deutschland / Deutsche Demokratische Republik im Kulturvergleich. Hrsg. von W. R. Langenbucher, R. Rytlewski und B. Weyergraf. Stuttgart 1988, S. 545.

18 Kurt Drawert: Der Text und die Freiheit des Textes. In: Ders.: Haus ohne Menschen. Zeitmitschriften. Frankfurt/M. 1993, S. 72.

19 Peter Gugisch: Hörspiel in der DDR. In: Mit uns zieht die neue Zeit ... 40 Jahre DDR-Medien. Eine Ausstellung des Deutschen Rundfunk-Museums. 25. August 1993 bis 31. Januar 1994. Hrsg. von Heide Riedel. Berlin 1993, S. 67.

20 Sibylle Bolik: Das Hörspiel in der DDR. Themen und Tendenzen. Frankfurt/M. [u.a.] 1994, S. 173.

21 Peter Gugisch: Hörspiel in der DDR (wie Anm. 19), S. 68.

nehmen, daß Fühmann nicht nur durch innerästhetische Überlegungen geleitet von einer aktualisierenden, selbstidentifikatorischen und damit provozierenden Interpretation Hoffmanns abgesehen hatte, sondern auch weil ihm bewußt war, „was er dem Rundfunk allenfalls zumuten konnte“[22]. Nach Sibylle Bolik setzten die audiovisuellen Medien der DDR den hier erscheinenden literarischen Beiträgen „noch engere Grenzen [...] als anderen literarischen Artikulationsformen“[23], was auf ein gesteigertes Maß der Selbstzensur schließen läßt: „Der unterschiedliche Verbreitungsgrad, den ein Text im Druck bzw. im Äther erreicht, setzte die Toleranzgrenze des Rundfunks gegenüber jener der Buchzensur herab.“[24].

Mit seinem Rundfunkbeitrag hatte Fühmann vor allem einen Text zum Hören vorgelegt, der wie der nahestehende Funkessay einer medialen Form angehörte, die „nicht mehr ausschließlich durch das Auge, sondern nur durch das Ohr aufgenommen wird“[25], wodurch sich grundsätzlich „seine Aussage, seine Diktion und sein Stil verändern“[26] mußte. Wie am Beispiel der Fühmannschen Lesart des *Rat Krespel* zu zeigen ist, rechnete der Autor mit einem unakademischen Publikum, das nicht in die zwangsläufig übergeordneten erbetheoretischen Diskurse „eingeweiht“ war und geringste Anspielungen kulturpolitisch zu interpretieren wußte. Der Höressay zielte somit weniger auf Konfrontation, sondern suchte, seine Hörer für eine Neuentdeckung der Hoffmannschen Prosa zu gewinnen. Zudem ermöglichte der Medienwechsel vom Film- über den Rede- bzw. Hörtext Fühmann eine medienspezifische Varianz des Aussagepotentials zum Thema E.T.A. Hoffmann und Romantikrezeption und übernahm so eine verdichtende Funktion im Prozeß seiner Auseinandersetzung mit E.T.A. Hoffmann.

Die Erstausstrahlung der Aufnahme mit dem Sendetitel „Franz Fühmann über E.T.A. Hoffmann“ lief in der kulturpolitischen Abendreihe „Montag, Viertel vor Zehn“[27] unter der redaktionellen Leitung der Germanistin Luise Köpp. Das Programm

---

22 Peter und Renate Gugisch: Hörspiel in der DDR. Radioessay in zwei Teilen. Zweiter Teil. Sendung: DLF, 18.07.1992, S. 1 (zitiert nach: Sibylle Bolik: Das Hörspiel in der DDR [wie Anm. 20], S. 171).

23 Sibylle Bolik: Das Hörspiel in der DDR (wie Anm. 20), S. 181.

24 Ebd.

25 Bruno Berger. Der Essay. Form und Geschichte. Bern 1964, S. 183f.

26 Ebd.

27 Inwieweit sich die in „Radio DDR II“ ausgestrahlten literarisch-kulturellen Sendereihen „Der Essay“ (Sendezeit sonnabends 19.00-19.15 Uhr), „Literarische Abendsendung“ (Sendezeit sonnabends 20.00-21.00 Uhr) und „Montag, Viertel vor Zehn“ (betitelt nach der wöchentlichen Sendezeit 21.45 Uhr) inhaltlich und konzeptionell unterschieden, kann aufgrund der bisher noch unausgewerteten hörfunkgeschichtlichen Dokumente an dieser Stelle nicht erfaßt werden. Da keine Unterlagen der Kulturredaktion von „Radio DDR II“ für 1976 erhalten sind, bleibt es ein rein spekulatives Unterfangen, die Veranlassung für Fühmanns Vortrag im Radio nachzuvollziehen. Immerhin gab es eine enge Kooperation mit der Redakteurin Luise Köpp, wodurch eine Reihe von Lese- / Gesprächssendungen mit Fühmann in „Radio DDR II“ realisiert werden konnte. Neben

dieser Sendereihe umfaßte vielfältige Beiträge zur Kultur des In- und Auslandes, die sich nicht ausschließlich auf literarische Themen bezogen, sondern auch Sujets aus den Bereichen von Musik- und Theatergeschehen oder Architektur aufgriffen. Auch die radiophonen Beitragsformen variierten, so daß neben Gesprächen und Lesungen beispielsweise auch Rezensionen über aktuelle Themen aus dem Kulturbereich zu hören waren. Franz Fühmanns Vortrag befindet sich in zeitlicher Nachbarschaft zu den Sendebeiträgen über Kurt Batts Aufsatz *Realität und Phantasie. Tendenzen in der Erzählliteratur der DDR*[28] (22.12.75), von Günter Wallraff über *Literatur und Folgen* (12.01.76), einem Gespräch über Sozialistischen Städtebau und Denkmalpflege (19.01.76), einer Sendung über *Positionen des Musiktheaters* (26.01.76), einem Gespräch zwischen Manfred Karge und Matthias Langhoff zum Thema *Was ist Volksbühne?* (09.02.76), dem Beitrag über Franz Xaver Kroetz' *Ich gestatte mir eine Entwicklung* (16.02.76) und Jurek Beckers Rundfunkessay *Nachdenken über Schreiben* (23.02.76).

Der DDR-Hörfunk widmete dem 200. Geburtstag E.T.A. Hoffmanns drei eigenständige Beiträge, zu denen Fühmanns aktueller Vortrag über Hoffmann zählte. Noch vor dem Beitrag Fühmanns wurde am 23.01.1976 im Programm „Radio DDR II" eine „Sendung um E.T.A. Hoffmann" mit dem Titel *Mein dritter Vorname* ausgestrahlt und am 26.01.1976 wiederholt. Aus der Ankündigung dieses Beitrags in der Rundfunk-Programmzeitschrift „FF DABEI" geht hervor, daß sich diese Produktion insbesondere mit dem musikalischen Schaffen Hoffmanns beschäftigte: „Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns, des Tonkünstlers, Malers, Schriftstellers und Gerichtsassessors Erzählungen – anläßlich seines 200. Geburtstages – von des Kapellmeisters Johann Kreislers musikalischen Leiden und seine Gedanken (Dissertatiuncula) über den hohen Wert der Musik"[29]. Als ein dritter, neu produzierter Beitrag zum 200. Geburtstag des Dichters wurde im „Berliner Rundfunk" am 30.01.1976 eine Sendung von Ulrich Beck mit dem Titel *Dichter – Komponist – Jurist und Maler. E.T.A. Hoffmann zum 200. Geburtstag*

Fühmanns Rundfunkvortrag über Hoffmann sind zu erwähnen: *Widerspruch als Kunstgestalt. Gespräch Franz Fühmanns mit Wieland Förster und Luise Köpp* (Januar 1975), gedruckt in: NdL 24 (1976), H. 11; *Zu Gast bei Franz Fühmann. Luise Köpp im Gespräch mit Franz Fühmann über seine schriftstellerische Auseinandersetzung mit dem Werk E.T.A. Hoffmanns und Lesung aus zwei Essays* sowie einer Betrachtung von Wieland Försters *Das Paar*, 24.09.1977. – In einem Brief an Luise Köpp vom 04.05.1981 beendete Fühmann die „angenehme Zusammenarbeit" mit der Redaktion Kulturpolitik von Radio DDR II. Anlaß dafür dürfte die unautorisierte Kürzung eines Sendebeitrags (Gespräch über seinen Trakl-Essay) um „die Quintessenz meines Essays" gewesen sein: „Ich fürchte, Ihr wißt gar nicht so recht, was das eigentlich bedeutet." (Vgl. Franz Fühmann an Luise Köpp. Brief vom 04.05.1981. In: B, S. 361 f.)

28 Vgl. Kurt Batt: Realität und Phantasie. In: Ders.: Schriftsteller, Poetisches und wirkliches Blau. Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Franz Fühmann und Konrad Reich. Hamburg 1980, S. 308-326.

29 FF DABEI. Nr. 03, Programmwoche vom 12.-18.01.1976, S. 34.

ausgestrahlt.[30] Es bleibt noch anzumerken, daß „Radio DDR II“ ein halbes Jahr später, am 20.07.1976, also nicht unmittelbar in dem hier in Frage stehenden Zeitraum des Geburtstagsjubiläums, die Hörspielproduktion *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Das Lebensbild eines Künstlers* in einer Wiederholung vom 26.08.1948 sendete. Dieses Hörbild, das nicht nur als mediengeschichtliches Dokument sondern auch aus rezeptionsgeschichtlicher Sicht bedeutsam ist, wandte sich vor allem dem musikalischen Schaffen Hoffmanns zu. Angesichts dieser Reihe ausgewählter Rundfunkdokumente ist zumindest für den kurzen Zeitraum des ersten Halbjahres 1976 zu konstatieren, daß die Rezeption im Rundfunk E.T.A. Hoffmanns musikalisches und kompositorisches Wirken gegenüber seiner Profession als Schriftsteller und Zeichner stärker gewichtete und sich damit gleichwohl in ideologisch unverfänglicheren Bahnen bewegte.

Textanalyse Teil II

Indem sich Fühmann insbesondere dem schreibenden Künstler Hoffmann zugewandt hatte, reagierte er auch auf dieses rezeptionsgeschichtliche Desiderat. Dabei läßt der Titel seines Vortrags *Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann* zunächst eine weitere Akzentuierung des musikalischen Werkes von E.T.A. Hoffmann vermuten, denn mit der Substitution seines dritten Vornamens Wilhelm durch den Namen seines künstlerischen Vorbilds Johann Wolfgang *Amadeus* Mozart, hatte Hoffmann sich, darauf verwies unter anderen Wulf Segebrecht, vor allem als Musiker bekennen wollen:

> Zu Beginn seiner Bamberger Zeit sah Hoffmann sich noch durchaus als Musiker, und als solcher wählte er Mozarts Vornamen Amadeus. Das „A“ erscheint erstmals 1815 als Schreibweise des Verfassernamens anläßlich des Druckes der ‚Fermate‘ im ‚Frauentaschenbuch für das Jahr 1816‘.[31]

Der Titel des Rundfunkvortrags als prädestinierter „Ort intertextueller Bezugnahme“[32] läßt sich, indem er auf die Doppelung des Hoffmannschen Vornamens verweist und damit uneindeutig bleibt, programmatisch lesen: Mit der Betonung der Namensdoppelung und der Möglichkeit mehrdeutiger Lesarten wird sowohl auf das Wechselverhältnis von Biographie und Werk hingewiesen als auch der poetologische Metatext der vereindeutigenden Rezeptionspraxis antizipiert. Essay-übergreifend thematisiert auch Fühmanns Rundfunkvortrag die Misere der rezeptionsgeschichtlichen Mißverständnisse und Fehldeutungen E.T.A. Hoffmanns, in deren Folge sich das Bild des Spätromantikers in fataler Weise verkürzt habe. Zudem signalisiert die im Unterschied zur Akademierede erfolgte Titelerweiterung, daß es in diesem Text um eine spezifische, das Künstlerverständnis reflektierende Sicht auf Hoffmann gehen sollte. So ist aus rhetori-

30 Die beiden letztgenannten Sendungen sind nicht als Tondokumente im Schallarchiv des Deutschen Rundfunkarchivs erhalten.

31 Wulf Segebrecht: Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns. Stuttgart 1967, S. 15, Anm. 36.

32 Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. Heidelberg 1996, S. 108.

scher Sicht bereits im Titel die Beziehung zwischen dem Redegegenstand und den Zuhörern vorstrukturiert: Das scheinbare Wechselspiel mit Hoffmanns Vornamen verspricht einen unkonventionellen, neuartigen Blick auf den spätromantischen Autor und sein Werk, läßt zugleich den Wunsch nach ordnender Aufklärung entstehen, die aber, dem Redegegenstand gemäß, vom Redner schließlich vorenthalten wird.

Die Frage nach Hoffmanns Persönlichkeit, nach dem Stellenwert des Autobiographischen im Werk, begegnet dem Leser und Interpreten seiner Prosa allenthalben. Aber entgegen biographistisch orientierter Sekundärliteratur, die „die Persönlichkeit des Dichters vor sein Werk“[33] gestellt hatte, versuchte Fühmann, über die Differenzierung des Persönlichkeitsbildes einen alternativen Zugang zum Werk zu vermitteln. In dieser phänomenologischen Herangehensweise offenbaren sich erneut Korrespondenzen zu Hans Mayer, in dessen Aufsatz über *Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns* das Biographische ebensowenig eine strikte Trennung vom Erzählerischen erfahren hatte, sondern als „Ergänzung für die Deutung der Realitätsauffassung“[34] herangezogen wurde. In Fühmanns Vortragstext repräsentieren Wilhelm und Amadeus nicht zwei unterschiedliche, insofern abgrenzbare Charaktere oder Berufswelten und damit zwei Lebenswirklichkeiten Hoffmanns, sie sind vielmehr doppeltbestimmte Figuren eines „draußen auf dem Markt und drinnen im Herzen“ (RV, 247) erfahrenen gespenstischen Alltags. Darin figurieren Amadeus und Wilhelm als Pole eines widersprüchlichen, jedoch einheitlichen Subjektbewußtseins, welche sich in der Art „echte[r] Widersprüche“ vermischen, die „selten so aus[sehen], daß sich um den einen Pol alles Positive, um den andern alles Negative konzentriert“ (RV, 241). Mit dem Terminus der ‚echten Widersprüchlichkeit‘, der zugleich die Vorstellung vom ‚unechten‘ oder ‚falschen‘ Widerspruch evoziert, griff Fühmann auf seine Überlegungen zur anthropologischen Bedingtheit von Entwicklungsprozessen im Essay *Das mythische Element in der Literatur* aus dem Jahr 1974 zurück, worin er das „Sich-selbst-Erfahren am Andern“[35] als die existentielle Erfahrung des Menschseins bezeichnete. Amadeus und Wilhelm symbolisieren diese substantielle, im Falle des Künstlers sich extrem auswirkende „Gespaltenheit des Ichs“ (RV, 241), jene „dualistische Zerrissenheit“[36], die sämtliche Lebenssphären Hoffmanns durchdrungen und die Exaltiertheit seiner Äußerungen bewirkt habe. Fühmann wies auf das dialektische Verhältnis zwischen beiden Subjektpolen: Amadeus und Wilhelm „standen in Hoffmann nicht in einem Verhältnis des Dr. Jekyll und Mr. Hyde zueinander, sie waren Brüder, manchmal auch feindliche, doch zumeist arbeiteten sie einander zu“ (RV, 241). Der Verweis auf Robert Louis Stevensons 1886 erschienene Erzählung *Der seltsame Fall des Dr. Jekyll und Mr. Hyde* hebt noch einmal die Spezifik jener „Doppelexistenz“ (RV, 240) Hoffmanns hervor, auf die

33 Wulf Segebrecht: Autobiographie und Dichtung (wie Anm. 31), S. 6.

34 Hans Mayer: Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns. In: Romantikforschung seit 1945. Hrsg. von Klaus Peter. Königstein/Ts. 1980, S. 116-144, hier S. 124.

35 Franz Fühmann: Das mythische Element in der Literatur. In: WA 6, S. 115.

36 Wulf Segebrecht: Autobiographie und Dichtung (wie Anm. 31), S. 118.

Fühmann aufmerksam machen wollte, um das gängige Klischee vom vernünftigen Beamten einerseits und dem wahnsinnigen Dichter andererseits zu entkräften: Während Dr. Jekyll sich in Stevensons Erzählung in zwei gegensätzliche, den guten und den bösen Charakter spiegelnde Figuren gespalten habe, verkörperten Amadeus und Wilhelm den inneren, produktiven Widerspruch der künstlerischen Individualität E.T.A. Hoffmanns, sie seien Figurationen eines widerspruchsvollen, in Gespenstern erfahrenen deutschen Alltags, der an beiden Schreibtischen, sowohl dem des preußischen Kammergerichtsrats und als auch dem des Schriftstellers, verarbeitet worden sei: „[E]s war ein und derselbe Alltag, den er da wie dort zu bewältigen hatte: prosaisch da und phantastisch dort“ (RV, 242).

In dieser Lesart erschien Hoffmanns Beamtenalltag alles andere als prosaisch, die vermeintlich weltflüchtende, romantische Dichterexistenz, in der es „von Spuk und Gespenstern [...] wimmelt[e]“ (RV, 246), ganz und gar realistisch: Seine Erfahrung des ‚wirklichen‘ Lebens im Berliner Kammergericht, im „kommerzialisierten Literatur- und Musikbetrieb“ (RV, 249), schließlich in einer Gesellschaft einander entfremdeter „MaschinenMenschen“ transzendierte das verstandesmäßig Erfaßbare. Hoffmann habe, so heißt es bei Fühmann, „seine Gespenster beschworen, um den Alltag zu fassen, die ganze Wirklichkeit des Alltags draußen auf dem Markt und drinnen im Herzen, die volle Realität des Lebens, die er gerade auch als Richter erfahren, die Gesamtheit dieses seltsamen Menschentreibens, zu dem unabdingbar auch das gehört, was der Verstand allein schlecht erklären kann, weil es offensichtlich außerhalb der Vernunft liegt“ (RV, 247). Am Beispiel der Hoffmannschen Verteidigung Helmina von Chézys gab Fühmann im Hörtext eine Vorstellung davon, wie real E.T.A. Hoffmann dem Gespenstischen im Berufsalltag begegnet sein mußte. Sein Werk – sowohl das des Kammergerichtsrats als auch jenes des Künstlers Hoffmann – sei durch „Ernst und Würde“ (RV, 243) gekennzeichnet gewesen.

Überdies hatte Fühmann mit seiner ideologiekritischen Lesart auch in der internationalen Hoffmann-Forschung den Boden für ein neuartiges Persönlichkeitsbild des Dichters bereitet, das bisher am Schema „brav als Jurist, exaltiert als Künstler“[37] festhielt und die Legende vom Doppelleben Hoffmanns nährte. Die von Wulf Segebrecht wenige Jahre später formulierte Kritik an der Polarisierung der Persönlichkeit Hoffmanns in ein Künstler- oder Beamtenbild, die die bisherige Hoffmann-Forschung als „gängige Vorstellung von Hoffmanns Dualismus“[38] dominiert und zur Verharmlosung des Zusammenhangs von Leben und Werk beigetragen hatte, wurde in Fühmanns Essay praktisch vorweggenommen.

37 Wulf Segebrecht: Beamte, Künstler, Außenseiter. Analogien zwischen der juristischen und der dichterischen Praxis E.T.A. Hoffmanns. In: Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde. IV. Folge. 11 (1984), S. 296.

38 Ebd., S. 304.

4.2.1 Lektüremodelle I: Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* als Beispiel einer vereindeutigenden Rezeptionsgeschichte

Franz Fühmann bezeichnete es als „das einzige Ziel des Vortrags", etwas von dem „fragwürdigen Nachruhm" (RV, 250) abzubauen, den Hoffmann als ‚Gespenster-Hoffmann' in seiner Wirkungsgeschichte erlangt hatte. Seine Werbung für eine Neulektüre Hoffmanns zielte aber nicht vordergründig auf die literaturgeschichtliche Korrektur dieses Mißverhältnisses oder Berichtigung einer Reihe rezeptionsgeschichtlicher Fehlinterpretationen, sondern galt vor allem den ästhetischen Konsequenzen des eigenen Schreibprozesses sowie – daraus abgeleitet – der kulturpolitischen Erbepraxis in der DDR. Diese selbstreferentielle, poetologische Bedeutungsebene ist dem Text jedoch nur bedingt zu entnehmen; signifikant hingegen erscheint eine, gegenüber der Akademierede deutlich zu verzeichnende Zurückhaltung seiner Positionen zum klassisch-romantischen Traditionsdiskurs. Dies signalisiert z.B. die nachträglich getroffene editorische Entscheidung, den Wortlaut des nachgedruckten Textes im Essayband *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T. A. Hoffmann* um eine prägnante Aussage zur Erbepraxis zu kürzen, die noch im Originalvortrag sowie im Erstabdruck in der Zeitschrift *Neue deutsche Literatur* zu finden war. Darin hieß es: „Es geht, wenn wir ein Erbe antreten, stets um die konkrete, die komplizierte Wahrheit [...]"[39].

Stellvertretend für die verkürzende Sicht E.T.A. Hoffmanns bezog sich Fühmann auf die Oper(ette)[40] *Hoffmanns Erzählungen* von Jacques Offenbach. Die Wahl fiel aus zwei Gründen auf Offenbachs Komposition: Zum einen setzte Fühmann die allgemeine Bekanntheit der populären Oper(ette)ntexte bei seinem Hörpublikum voraus und integrierte dessen Vorwissen in seinen ‚dialogischen' Text. Zum anderen konnte er „weiterführen, was an diesem Ort schon begonnen wurde" (RV, 250), d.h. er knüpfte an eine „Sendung in dieser Welle" an, die sich bereits mit *Hoffmanns Erzählungen* beschäftigt hatte. Anzunehmen ist, daß er sich dabei auf einen in der Sendereihe unmittelbar vorangegangenen Beitrag über *Positionen des Musiktheaters* bezogen hatte,

---

39 Franz Fühmann: Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann. Ein Vortrag (wie Anm. 3), S. 92.

40 Bereits Veit Laser verwies darauf, daß es sich bei Jacques Offenbachs *Les contes d' Hoffmann* (1881 in Paris uraufgeführt) um eine Oper, nicht um eine Operette handelt. (Vgl. Veit Laser: Die theologische Relevanz der Poetologie Franz Fühmanns. Marburg 2000, S. 56, Anm. 175) Fühmanns scheinbarer Lapsus, die Komposition Offenbachs dem Operettengenre zugeordnet zu haben, ist möglicherweise seiner musikgeschichtlichen Unkenntnis zuzurechnen, zumal die komplizierte Rezeptionsgeschichte des Werkes die ursprüngliche Offenbachsche Konzeption des Musikstückes als „opéra bouffe" bereits weitgehend verwischt hatte und später die Oper dem vorherrschenden Operettenstil angepaßt wurde. Wahrscheinlich ist aber auch, daß Fühmann sich der unkorrekten Genrebezeichnung aus rhetorischen Gründen bediente, um die pejorative Aussage seines Lesevergleichs zu stützen. Um Fühmanns sprachlicher Eigenwilligkeit Rechnung zu tragen, wird nachfolgend die unentschiedene Schreibweise ‚Oper(ette)' verwendet.

der eine Woche zuvor, am 26. Januar 1976, ausgestrahlt wurde. Die aktuelle Bezugnahme bindet Fühmanns Vortragstext direkt in die Sendereihe ein und läßt eine verhältnismäßig kurze Entstehungszeit des Rundfunkbeitrags vermuten. Um etwas von dem zweifelhaften Nachruhm E.T.A. Hoffmanns abzutragen, der seiner an Vereinseitigungen reichen Wirkungsgeschichte anhaftete, regte Fühmann an, den „Operetten-Hoffmann mit dem originären zu vergleichen“ (RV, 250), wozu er eine in „Stichworte“ (RV, 250) gekleidete Interpretation der serapiontischen Erzählung *Rat Krespel* vorlegte.

Franz Fühmann kritisierte an Jacques Offenbach Oper(ette) ihre „Albernheit“ (RV, 250), ihr „platte[s] Eindeutigsein“ (RV, 253), das den Wesenszug der Dichtung Hoffmanns verstellt habe: „seine Widersprüchlichkeit“ (RV, 253). Nicht der Verlust an historischer Werktreue sei der Makel dieser Oper(ette)n-Adaption, sondern ihr folgenreicher Anteil an der Enträtselung des Poetischen:

> [...] [D]aß wir uns nicht mißverstehen: natürlich ist es das gute Recht einer jeden Adaption, zu ändern, umzubauen, neu zu gestalten, auch zu vereinfachen und zu komprimieren, meinetwegen auch zu vergröbern, doch es kommt auf den Geist an, in dem es geschieht. (RV, 250)

Sein Vorwurf der „Albernheit“ traf damit die konzeptionelle Seite der Oper(ette). Hoffmanns Erzählwerk habe in der Oper(ette) lediglich als Stoffquelle gedient, aus der nach Belieben geschöpft wurde, um für das französische Opernpublikum ein gefälliges Bühnenstück zu schaffen. Wie schon in der Akademierede kritisierte Fühmann auch hier das Surrogathafte dieses Rezeptionsvorgangs, in dessen Folge „Nachahmungen“ entstehen würden, die „gewisse glänzende Schrauben entwenden, ohne ihre Mechanik zu begreifen“[41]. Sein grundsätzlicher, der eklektischen Rezeptionsweise geltender Einwand stellte in diesem konkreten Fall jene Äußerungen (wie z.B. von Kurt Oppen) in ein zweifelhaftes Licht, die der Oper *Hoffmanns Erzählungen* bescheinigten, sie hätte weder E.T.A. Hoffmann noch seinem Werk Schaden zugefügt:

> Der Hoffmann der Oper hat mit dem wirklichen Hoffmann so wenig zu tun, daß meines Wissens nicht einmal in der schlimmsten Zeit Beschwerde darüber geführt worden ist, daß hier einer großen Figur der deutschen Dichtungsgeschichte durch jüdische Musik ein Leid angetan wurde.[42]

Im Einzelnen läßt sich über Fühmanns polemische Abqualifizierung der Offenbachschen Oper als eines vom Hoffmannschen Geist uninspirierten „Zweitwerk[es]“ (RV,

---

41 Franz Fühmann: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Rede in der Akademie der Künste der DDR. In: WA 6, S. 234. – Fühmann bezieht sich hier auf eine fundamentale Textstelle in den *Serapions-Brüdern* zwischen den Erzählungen *Die Brautwahl* und *Der unheimliche Gast*, in der Hoffmanns Märchenkonzeption erörtert wird.

42 Kurt Oppen: Gangster und Studenten – Hoffmann in zwei Welten. Zum Problem des Gesellschaftlichen in Offenbachs Hoffmanns Erzählungen. In: Jacques Offenbach: Hoffmanns Erzählungen. Texte, Materialien, Kommentare. Hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland. Hamburg 1984, S. 262. (Zuerst abgedruckt in: Opernwelt. 1965, H. 10/11)

250) streiten. So hält sein Vergleich des ‚Operetten-Hoffmann' mit dem originären Hoffmann, für den der Librettotext[43] der Oper herangezogen werden muß, dann nicht stand, wenn man die Oper *Hoffmanns Erzählungen* als rezeptionsgeschichtliches Dokument betrachtet, d.h. unter soziologischen und musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten analysiert. Die auf einer Librettovorlage Jules Barbiers basierende Opernkomposition Jacques Offenbachs zeigt sich dabei von einer anderen Seite und ihre vermeintliche ‚Läppischkeit', ihr Hang zum Operettenhaften, wird, dem Zeitgeist der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der Epoche des Zweiten Kaiserreiches entsprechend, als moderne Signatur erkennbar: Im Libretto, das auf ein Drama Jules Barbiers und Michel Carrés zurückgeht, findet sich ein „Modell, das dem bürgerlichen Autonomiebegriff genau entspricht"[44], indem es das bürgerliche Identitätsstreben jener Zeit veranschaulicht. Im Unterschied zu Fühmanns kritischer Bewertung der Offenbachschen Hoffmann-Adaption, erkannte Theodor W. Adorno darin moderne Züge:

> Die entfremdeten Dinge sind die Geister, gebannt in Intérieurs ohne Zugang ins tätige Leben; ihr Schein äfft den Liebenden und Musik hält ihn gefangen wie uns, die wir sie hören ‚in süßer Melodie von ferne'. Die Ferne ist die Nähe. Darum ist Offenbachs ‚romantische' Oper im neunzehnten Jahrhundert eine der wenigen mit modernem Sujet. Hier klingen die Gläser im Prunkbuffet als Stundenschlag des Todes; und was aus den Wänden unter die erstarrten Gruppen von Menschen tritt, sind keine Engel.[45]

Und auch Ernst Bloch hatte im Angesicht „unsere[r] so unfest gewordene[n] Tage"[46] eine unheimliche Aktualität in Offenbachs Oper festgestellt, die der Leichtigkeit seines bisherigen Operettenschaffens Substanz verliehen habe:

> Und wie unheimlich aktuell hat der späte Offenbach die leichte Musik gedreht, die er vorher herstellte [...]. Genau in das Nicht-Geheure hat er gedreht, das der leichten Mu-

---

43 Aus den Arbeitsunterlagen zum Rundfunkvortrag geht nicht hervor, welche Librettofassung Fühmann zur Erarbeitung seines Vortrags vorgelegen hatte. Jedoch kann er nur eine ältere, wenig authentische Version verwendet haben, wie die Zitation einzelner Passagen, z.B. zur Kennzeichnung der Figur Crespels, nahe legt. Redensarten wie den zitierten Ausspruch Crespels „Ich will den Hut, du Blödian!" (RV, 49) finden sich weder in der quellenkritisch rekonstruierten Neuausgabe von Fritz Oeser noch in der Ausgabe des Librettos durch A. Csampai und D. Holland. (Vgl. Jacques Offenbach: Hoffmanns Erzählungen. Phantastische Oper in fünf Akten. Libretto von Jules Barbier nach dem gleichnamigen Drama von J. Barbier und M. Carré. Quellenkritische Neuausgabe von Fritz Oeser. Deutsche Übertragung von Gerhard Schwalbe. Kassel 1977; Jacques Offenbach: Hoffmanns Erzählungen. Texte, Materialien, Kommentare [wie Anm. 42])

44 Gerhard Neumann: Der Erzählakt als Oper. Jules Barbier – Michel Carré: Drama und Libretto. In: Jacques Offenbach Hoffmanns Erzählungen. Hrsg. von Gabriele Brandstetter. Laaber 1988, S. 53.

45 Theodor W. Adorno: Hoffmanns Erzählungen in Offenbachs Motiven. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band 17: Musikalische Schriften IV. Frankfurt/M. 1982, S. 43.

46 Ernst Bloch: Über Hoffmanns Erzählungen. In: Ders. Gesamtausgabe. Band 9: Literarische Aufsätze. Frankfurt/M. 1965, S. 247.

> sik zukommt, das ihr heute mehr zukommt als der ernsten, und wovon die neue Heiterkeit, wenn sie nicht nur Bürger amüsieren will, alles lernen könnte.[47]

Verfolgt man die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Opernkomposition, so wird deutlich, daß viele Verharmlosungen, wie z.B. die Spiegel-Arie Dapertuttos, erst später hinzugefügt worden sind. Die Adaption für das Musiktheater ist insbesondere als Reflex der euphorisierten französischen Hoffmann-Rezeption im 19. Jahrhundert zu bewerten, die das Opernbild E.T.A. Hoffmanns weitgehend geprägt hatte. Man sah in ihm, darauf verwies Egon Voss, „einen Schriftsteller, der im Alkohol seine Inspirationsquelle sucht und den Alkoholrausch zur treibenden schöpferischen Kraft für seine poetischen Fiktionen macht".[48]

Fühmanns Kritik an Offenbachs Musikwerk zielte allgemeiner und ließ daher die Oper(ette) als rezeptionsgeschichtliches Zeugnis in ihrer philologischen Problematik außer Acht. Kaum von Interesse ist daher, daß Hoffmann im Libretto als fiktive Gestalt agiert und deshalb ausschließlich unter ästhetischen Gesichtspunkten zu bewerten wäre. Dem Schriftsteller Fühmann ging es an dieser Stelle seines Vortrags nicht etwa um eine ästhetische Werkanalyse, sondern um den Hinweis auf jene vereinseitigenden Rezeptionsvorgänge, in deren Folge Hoffmanns Erzählwerk an Substanz verloren habe.[49] Mit seiner Lesart des *Rat Krespel* entwickelte Fühmann im Folgenden ein Gegenmodell zur offiziellen Romantikrezeption, das die Künstlerproblematik ins Zentrum seines Vortrags rückte und damit die an der Figur des Rats Krespel angedeutete Unheimlichkeit kunstschöpferischer Prozesse thematisierte. Mit der Akzentuierung der Künstlerproblematik ging es Fühmann jedoch nicht um eine banale Kritik der „‚Staatsdichter' [...], welche parteikonform schreiben und sich dadurch eine materielle Sicherheit schaffen"[50], vielmehr ist seiner Lesart des *Rats Krespel* der poetologische Diskurs um das künstlerische Selbstverständnis des Schriftstellers in der DDR unterlegt.

---

47 Ebd.

48 Egon Voss: Der Realismus der phantastischen Oper Hoffmanns Erzählungen. In: Jacques Offenbach: Hoffmanns Erzählungen. Texte, Materialien, Kommentare (wie Anm. 42), S. 9-36, hier S. 15.

49 Daß er mit seiner grundsätzlichen Kritik am Adaptionsprinzip des Offenbachschen Opernwerkes nicht auf einsamem Posten stand, zeigt im übrigen auch eine Einschätzung Attila Csampais und Dietmar Hollands, die der Opernvorlage Jules Barbiers den Vorwurf machten, er habe „darin Motive und Figuren aus Erzählungen E.T.A. Hoffmanns [verwendet], ohne jedoch ihren ständigen Umschlag der Realität in Phantasie, also ihre Doppelbödigkeit zu beachten [...]." (Vgl. Jacques Offenbach: Hoffmanns Erzählungen. Texte, Materialien, Kommentare [wie Anm. 42], S. 220)

50 Ebd.

4.2.2 Lektüremodelle II: Hoffmanns Erzählung *Rat Krespel* – philosophische und poetologische Dimension des Essays

Fühmann bezog sich in seinem Vergleich des „Operetten-Hoffmann“ (RV, 250) mit dem Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns auf die Künstlererzählung *Rat Krespel*[51], die sich in den *Serapions-Brüdern* an exponierter Stelle findet, weil im Anschluß dieser Erzählung Theodors und der vorangehenden, von Cyprian erzählten Geschichte des Einsiedlers Serapion das „serapiontische Prinzip“ formuliert und zum dichterischen Grundsatz der allwöchentlichen Serapions-Runde erhoben wird. Theodors Geschichte vom „grauenhaften Krespel“[52] wird in der nachgestellten Kritik des Serapions-Bruders Lothar als „abscheulich“[53] gerügt, weil sie im gemütlichen Erzählerkreis „durchaus keine Beruhigung zuläßt“[54] und sich, entgegen dem Vorschlag Lothars, nicht darauf einläßt, „dem barocken Mann [Krespel] aus dem Grauen heraus eine anmutigere Farbe [zu] geben“[55]. Während viele Interpretationen nach einer beruhigenden, auflösenden Erklärung dieser unheimlichen Erzählung suchen und damit beanspruchen, „gerade jene hermeneutische ‚Entschlüsselungsarbeit‘ zu leisten [...], die auf der textinternen Ebene, thematisch wie auch strukturell-narrativ, grundsätzlich in Frage gestellt wird“[56], verfolgte Franz Fühmann einen alternativen Interpretationsweg: Er wählte gerade diese undurchsichtige Erzählung (vergleichbar auch sein verstärktes Interesse für Hoffmanns verrätselte Geschichte *Das öde Haus* im vorangehenden Filmexposé), um die Ambivalenz der Verstehensvorgänge zu verdeutlichen. Zudem las er, entgegen der üblichen Editionspraxis der *Serapions-Brüder*, die Krespel-Erzählung im Werkzusammenhang,

---

51 Bereits die Wahl der Erzählung *Rat Krespel* für den Lesevergleich belegt Fühmanns besonderes Interesse für die Künstlerthematik, weil hier zentrale Aussagen Hoffmanns über das Wesen der Kunst und den Künstler zu finden sind. Wäre es ihm um einen bloßen Analogievergleich zwischen Oper(ette) und Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns gegangen, so hätte er auch eine oder mehrere andere in die Komposition integrierte Erzählungen auswählen können, wie z.B. *Der Sandmann*, *Don Juan*, *Die Abenteuer der Silvesternacht*, *Signor Formica* oder auch Hoffmanns Märchen *Der Goldne Topf*, auf das mit der Operettenfigur Lindorf angespielt wird. Ausdrücklich „verzichte[te] [Fühmann] auf jede Erörterung der Operettenfigur des Stadtrats Lindorf und seines Urbilds“ (RV, 250) und geht auch nicht weiter auf die Verfälschungen der Biographie Hoffmanns ein: „[...] es liegt mir auch fern, Hoffmanns reale Biographie gegen die des Librettos auszuspielen und etwa damit aufzutrumpfen, daß eine Reise nach Venedig immer nur zu seinen Träumen gehörte [...]“ (RV, 250).

52 E.T.A. Hoffmann: Die Serapions-Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen. Darmstadt 51995, S. 51.

53 Ebd., S. 52.

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Brigitte Prutti: Kunstgeheimnis und Interpretation in E.T.A. Hoffmanns Erzählung Rat Krespel. In: Seminar. A Journal of Germanic Studies. Vol. XXVIII, No. 1, February 1992, S. 34.

das heißt, indem er skizzenhaft einige Stationen Krespels beleuchtete (immer im Vergleich mit der Oper[ette]nfigur), bezeichnete er zugleich wesentliche Aspekte des Hoffmannschen Kunstverständnisses. Seine Lektüre der Künstlernovelle *Rat Krespel* wird dabei aber nicht nur zum Lesemodell für den Umgang mit Hoffmanns Dichtung, sondern erweist sich generell als Modell interpretatorischer Lektüreverfahren.

Fast symptomatisch mag es scheinen, daß sich Fühmann mit der in der Oper(ette) verkürzten Erzählung vom kauzigen, „spleenischen“[57] *Rat Krespel* einem Erzählstoff zugewandt hatte, der bis heute zu den „am schwierigsten zu interpretierenden Geschichten“[58] E.T.A. Hoffmanns zählt. Sein Interesse an Hoffmanns Erzählwerk galt nicht vornehmlich den sogenannten Spuk- oder Geistergeschichten, sondern jenen (oftmals Künstler-)Erzählungen, die – wie im *Rat Krespel* gegeben – die „suggestive Atmosphäre des Seltsamen und Unheimlichen“[59] im Alltäglichen vergegenwärtigten. Trotz der vom Rat selbst mitgeteilten eigenen Lebensgeschichte, die vom Erzähler Theodor berichtet wird, bleibt der Tod von Krespels Tochter Antonie im Ungewissen und die Erzählung selbst in sich verrätselt. Mehr noch: Sie wird durch den Versuch, eine vernünftige Erklärung zu geben, nur scheinbar deutlicher und dabei eigentlich immer dunkler, so daß „[s]elbst die Aufklärung [...] einen Rest zurück[behält]“[60]. Im

57 E.T.A. Hoffmann: Die Serapions-Brüder (wie Anm. 52), S. 51.

58 Friedhelm Auhuber: In einem fernen dunklen Spiegel. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1986, S. 220, Anm. 79. – Auf die „geringfügige Anzahl von Rat-Krespel-Interpretationen“ (so Jörg Petzel in seiner Rezension zu Würkers Arbeit, der damit einer Bemerkung Benno von Wieses folgt [s.u., S. 91]) weist auch eine tiefenhermeneutische, aus der Sicht des Lesers geführte Interpretation von Achim Würker: Das Verhängnis der Wünsche. Unbewußte Lebensentwürfe in Erzählungen E.T.A. Hoffmanns. Frankfurt/M. 1993. Außer den bereits genannten Arbeiten wurden zur Analyse der Fühmannschen Lesart des Rats Krespel folgende Interpretationen herangezogen, die sich ausführlicher mit dieser Erzählung auseinandersetzen: Benno von Wiese: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Rat Krespel. In: Ders.: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen II. Düsseldorf, 1962, S. 87-103; Hans-Georg Werner: Der romantische Schriftsteller und sein Philister-Publikum. Zur Wirkungsfunktion von Erzählungen E.T.A. Hoffmanns. In: Weimarer Beiträge 24 (1978), H. 4, S. 98-106; Gabriele Brandstetter: ‘Die Stimme und das Instrument’ – Mesmerismus als Poetik in E.T.A. Hoffmanns *Rat Krespel*. In: Jacques Offenbachs Hoffmanns Erzählungen. Konzeption, Rezeption, Dokumentation. Hrsg. von G. Brandstetter. Laaber 1987, S. 15-38; Lothar Pikulik: E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den Serapions-Brüdern. Göttingen 1987; Klaus Deterding: Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann. Zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen. Frankfurt/M. 1991, insbesondere S. 162-188; Birgit Röder: „Sie ist dahin und das Geheimnis gelöst!“: Künstler und Mensch in E.T.A. Hoffmanns Rat Krespel. In: German Life and Letters. New Series. Volume LIII No. 1, January 2000, S. 1-16.

59 Benno von Wiese: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Rat Krespel (wie Anm. 58), S. 91.

60 Friedhelm Auhuber: In einem fernen dunklen Spiegel (wie Anm. 58), S. 153.

Unterschied zu Lothar Pikuliks Interpretation, wonach am Ende der Geschichte Krespels „die Perspektive der Unaufgeklärtheit [...] aufgegeben und in das disparat Scheinende ein [höherer] Zusammenhang gebracht“[61] worden sei, verwies auch die psychoanalytisch verfahrende Deutung Brigitte Pruttis auf die Problematik der Unaufklärbarkeit des erzählten Geschehens:

> Krespel ist am Ende um nichts weniger befremdlich als zuvor, und An-to-nies [sic!] Gesang bleibt im Schlußtableau der Erzählung ‚unsichtbar‘, d.h. nicht in die sprachliche Ordnung übersetzbar und demnach als das un-lesbare Andere des Verstehens auch dem interpretatorischen Zugriff entzogen.[62]

Auf dieses erzählerische Paradoxon des „un-lesbar Andere[n] des Verstehens“ (siehe oben) im *Rat Krespel* hat auch Peter von Matt hingewiesen, der konstatierte, „daß die mit der scharfsinnigsten Folgerichtigkeit geführte Erzählung hinläuft auf die Relevation einer Aporie“[63], so daß die detektivisch inszenierten ‚Enthüllungen‘ nur an der Oberfläche rühren könnten, ohne sich dem Geheimnis der Kunst und des Kunstschaffens auch nur anzunähern. Fühmann rückte die Krespel-Erzählung vor allem deshalb in den Mittelpunkt seines Vortrags, weil sie trotz aller Interpretationsversuche dieses hermeneutische Rätsel des Poetischen bewahrte. Indem er seinen Hörern gerade dieses ‚greuliche‘ Lesestück zur Nachlektüre vorsetzte, verwehrte er ihnen von Beginn an den gemütlichen Zugang zu Hoffmann und macht sie mit dem charakteristischen Wesenszug des Hoffmannschen Erzählwerkes vertraut: der Offenheit und Unbestimmtheit von Dichtung, die gerade nicht in wissenschaftlichen Erklärungen aufgeht.

> Eben diese Unbestimmtheit, dieses Offensein mehrerer Möglichkeiten gehört zum Einzigartigen von Hoffmanns Kunst; es ist dies eine seiner Methoden, um die Gespenstischkeit eines Alltags zu fassen, der von mehreren Wertsystemen bestimmt ist, sein Mehrdeutigkeit, sein Doppelwesen, kurzum: seine Widersprüchlichkeit. (RV, 253)

Über ihre hermeneutische Funktion hinaus wurde die Erzählung zugleich zum ästhetischen Lehrstück für den Prosaautor Fühmann. Sein Augenmerk richtete sich insbesondere, darauf weisen die Annotationen und Anstreichungen in seiner Hoffmann-Bibliothek, auf die narrativen Strukturen der verrätselnden Erzählweise des *Rat Krespel*, dessen Besonderheit des Erzähltwerdens (achronologische Erzählstruktur, subtiles Erzählverfahren[64]) auch andernorts hervorgehoben wurde. Bereits Friedhelm Auhuber bemerkte, daß Fühmann „bis jetzt wohl am weitesten gesehen und viel von Krespels We-

---

61 Lothar Pikulik: Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs. Frankfurt/M. 1979, S. 337.

62 Brigitte Prutti: Kunstgeheimnis und Interpretation in E.T.A. Hoffmanns Erzählung Rat Krespel (wie Anm. 56), S. 38.

63 Peter von Matt: Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. Tübingen 1971, S. 132.

64 Vgl. dazu vor allem Klaus Deterding: Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann (wie Anm. 58) und Friedhelm Auhuber: In einem fernen dunklen Spiegel (wie Anm. 58).

sen und Hoffmanns Darstellungskunst gefaßt [hatte] [...]“[65]. Diese Einschätzung bezog sich vor allem auf folgende Textstelle im Rundfunkvortrag, die allerdings nur anzudeuten vermag, wie intensiv sich Fühmann mit der Ästhetik des Wunderbaren in E.T.A. Hoffmanns Werk auseinandersetzte:

> Und nun geschieht etwas ganz Eigenartiges: In dem Maße, wie die Erzählung fortschreitet, beginnt sich diese ganz einlinig scheinende Kauzgestalt nach zwei Dimensionen hin zu ändern oder, sagen wir besser: nach zwei Wesensfarben: sie wird heller und düsterer zugleich, und zwar manchmal beides im selben Satz, und beides verstärkt das Schrullenhafte und läßt uns seine Pole ahnen: den des Weisen und den des Wahnsinnigen. Dadurch wird das Bild des Rats immer klarer konturiert, doch zugleich immer geheimnisvoller: es ist ein Wunder an Erzählkunst. (RV, 251)

Fühmann bemerkte hier ausdrücklich die narrative Hell-Dunkel-Kontrastierung der Figur des Rats Krespel, die er als den unheimlich wirkenden, photographischen Effekt der Hoffmannschen Erzählweise erkannte. Krespels Geschichte sei in einem plötzlichen Wechsel von Aufhellung und Verdunklung, „manchmal beides im selben Satz“ (RV, 251), solcherart belichtet worden, daß sich zwischen den fratzenhaft-grotesken, über- oder unterbelichteten äußeren Konturen sein Persönlichkeitsbild nicht etwa enträtselt, sondern vervielfältigt habe, dabei „immer geheimnisvoller“ und unheimlicher[66] geworden sei. Je deutlicher also die Umstände dieser Künstlerbiographie erhellt worden seien, umso klarer habe sich die Mehrdeutigkeit dieser Künstlergestalt abgezeichnet, so daß das Geschehen eigentlich immer befremdlicher, geheimnisvoller oder auch – um in Fühmanns Terminologie zu bleiben – wunderbarer geworden sei. Bereits im Tagebuch seiner Ungarnreise *Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens* hatte Fühmann diesen Aspekt einer Ästhetik des Wunderbaren reflektiert, indem er auf den „Prozeß der Verdunklung“[67] verwies, der einer rigiden Aufklärungsabsicht einhergehe: „[...] könnte es nicht so sein, daß etwas um so dunkler wird, je mehr es sich erhellt, weil es durch das Erhellen mehr Aspekte gewinnt, als man bewältigen kann“[68]. Der Erkenntnis dieses erzähltheoretischen Zusammenhangs zwischen dem Rätselhaften und dem Geheimnisvollen galt auch sein Lektüreinteresse an E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Das öde Hause*, deren erzählstrukturelle Anlage er im Filmexposé an zentraler Stelle untersucht hatte. Auch hier habe sich das Grauenvolle der Erzählung im „Kreisel der Erklärung“[69], d.h. mit einer banalen Aufklärung des Erzählgeschehens,

---

65 Friedhelm Auhuber: In einem fernen dunklen Spiegel (wie Anm. 58), S. 220.

66 Auch Sigmund Freud gelangte in seinem Aufsatz über *Das Unheimliche* zum Schluß, daß sich „der Eindruck des Unheimlichen [...] durch diese Aufklärung nicht im mindesten verringert“ habe, was mit Fühmanns ästhetischer Erkenntnis unmittelbar korrespondiert. (Vgl. Sigmund Freud: Das Unheimliche. In. Ders. Studienausgabe. Band IV: Psychologische Schriften. Frankfurt/M. 1970, S. 254)

67 Franz Fühmann: Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens. In: WA 3, S. 465.

68 Ebd.

69 Franz Fühmann: Möglichkeiten einer filmischen Aneignung von Werk und Leben E.T.A. Hoffmanns. In: WA 8, S. 369.

gesteigert, sei „[h]inter dem aufklärbaren Rätsel des Öden Hauses [...] wieder sein Geheimnis sichtbar“[70] geworden. Diese symbolische bzw. mythische Dimension des Poetischen versuchte er schließlich auch in den eigenen, neuartigen Erzähltexten der siebziger Jahre (wie z.B. *Bagatelle, rundum positiv*, *Spiegelgeschichte* oder *Drei nackte Männer*) gestalterisch zu realisieren, deren „filigrane Genauigkeit in der Beschreibung“[71] weniger einer linearen Enträtselung äußerer Vorgänge, sondern einer Schärfung des Erkenntnisvermögens unheimlicher, sozialpsychologischer Zusammenhänge dienlich gewesen sein dürfte. Entscheidend ist, und das spricht für die produktionsästhetische Funktion seiner Hoffmann-Rezeption, daß Fühmann diese erzähltheoretische Einsicht in der produktiven Auseinandersetzung mit Hoffmanns Poetik gewonnen und selbstreferentiell in den Essays formuliert hatte.

Vergleichbares gilt für die Positionen seines dialektischen Menschenbildes. In seiner Lesart des *Rats Krespel* erscheint die Künstlergestalt Krespel als Weiser *und* Wahnsinniger, beides zugleich, jedoch nicht im gegensätzlichen, einander ausschließenden Verhältnis, sondern als Beziehung der äußersten Punkte auf der Skala des Menschlichen, welches nicht auf ein Mittleres – einen allgemein verständlichen Kern oder auf „das Normale“[72] – zu reduzieren wäre. Die Begriffe „Weiser“ und „Wahnsinniger“ zählen zu jenen, von Fühmann im Ungarn-Tagebuch bezeichneten „Doppelbegriffe[n]“[73] (wie „krank“ und „gesund“), deren Verhältnis nicht eindeutig zu bestimmen sei:

> Wie halten diese Doppelbegriffe sich und einander? Sind sie Pole von etwas, das eine Mitte hat (die dann ‚das Normale‘ wäre), oder halten sie einander in gegenseitiger Anziehung wie zwei Körper im All, oder sind sie Berg und Tal einer Welle, die einander zu nichts aufheben können[74]

Fühmanns heuristische Methode – „einen Sprachausdruck wörtlich nehmen und wörtlich nachvollziehen oder die Theorie auf dem Wörtlichnehmen aufbauen“[75] – zielte über das sprachspielerische Freilegen begrifflicher Strukturen hinaus auf eine abstrakttheoretische Fundamentierung allgemeinmenschlicher Entwicklungszusammenhänge. Schon im Ungarn-Tagebuch entwickelte er in dieser Weise seine Auffassung eines vielschichtigen und dialektischen Menschenbildes. Danach wäre die Biographie des Einzelnen nicht als ein Nacheinander (individual-)geschichtlicher Ereignisse, sondern als ein Zugleich zu verstehen: „Die ganze Linie, die Summe aller ‚offenen Punkte‘, ist

---

70 Ebd., S. 387.

71 Andreas Schrade: Veränderungen im Gegenstand – Veränderungen im Erzählen? Franz Fühmanns Erzählungen aus den siebziger Jahren. In: WB 28 (1982), H. 1, S. 83-103, hier S. 88.

72 Franz Fühmann: Zweiundzwanzig Tage oder die Hälfte des Lebens (wie Anm. 67), S. 370.

73 Ebd.

74 Ebd.

75 Ebd., S. 464.

das Wesen“[76]. Fühmanns an dieser Stelle sowie im Essay *Das mythische Element in der Literatur* evolvierten Positionen einer anthropologischen Determiniertheit künstlerischer Subjektivität, in denen er seine Zweifel an einer ausschließlich „gesellschaftlichen Beschaffenheit des produktiven Subjekts der Kunst“[77] äußerte, vergegenwärtigten sich in seinem Bild der Künstlerfigur Krespel. Noch vor dem offenen subjektiven Bekenntnis des Autors zu Georg Trakl wurde Hoffmanns Krespel zur exemplarischen Figur seiner poetologischen Selbstverständigung über die im Künstlerindividuum ins Extrem gesteigerte allgemeinmenschliche Problematik des Schöpferischen, die er auf dieser Folie sowohl analysieren wie veranschaulichen konnte. Im Trakl-Essay resümierte er seine über mehrere Werkstufen entfaltete, ausdifferenzierte Erkenntnis,

> daß Schöpfertum Eigengut jedes Menschen und daß das Maß des Kreativen, das Künstler gewiß von Andern unterscheidet, nicht so sehr eine besondere Dimension ist, die aus dem Alltagsleben herausragt, als eine Essenz, die das Dasein durchtränkt und alle Züge steigert: nicht zum Über- noch zum Untermensch, sondern so, daß man darin Menschentum Aller schärfer und gnadenloser sieht.[78]

In E.T.A. Hoffmanns Erzählwerk, das von einer bemerkenswerten Künstlerzahl sowie von „Philistermassen aller Art“[79] bevölkert ist, die aber – so hieß es in der Akademierede – „weder besseres noch schlechteres, sondern jeweils einseitiges Menschentum“[80] darstellten, fand Fühmann Erzählmodelle von „Menschheits- und Menschenerfahrung“[81], die seiner anthropologischen Konzeption menschlicher und menschheitsgeschichtlicher Entwicklung entsprachen. Wie Hoffmann wandte sich Fühmann gegen soziale Typisierungen wie Künstler oder Bürger, mit denen komplexe gesellschaftliche und individualpsychologische Entwicklungszusammenhänge nicht erfaßbar seien. Das vermeintlich Anormative der Künstlerexistenz sei, so hieß es bereits in seinem Barlach-Essay, als „extrem Individuelle[s] ja auch nichts als das Massenhafte“[82] und könne daher als eine allgemeinmenschliche Konstante gelten:

---

76 Ebd., S. 384.

77 Claus Träger: Über den objektiven Gehalt der künstlerischen Subjektivität. In: Ders.: Studien zur Realismustheorie und Methodologie der Literaturwissenschaft. Leipzig 1972, S. 133.

78 Franz Fühmann: Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht. In: WA 7, S. 160 f.

79 Hans Mayer: Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns (wie Anm. 34), S. 119.

80 Franz Fühmann: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. In: WA 6, S. 237.

81 Ebd., S. 220.

82 Franz Fühmann: Der Briefschreiber Ernst Barlach. Unveröffentlichtes, korrigiertes Manuskript aus dem Nachlaß. 22 Seiten, Durchschlag. In: Ders.: Barlachs Briefausgabe. Versuch eines Nachworts. 216 Bl., o.O. / o.Z., SAdK, Berlin, FFA, Sign. 195, S. 6.

> In jedem Menschen ist ein Künstler gestorben[83], jede Kindheit hat einmal den Traum der Schöpfung geträumt, jene prometheische Blütenrevolte, die sich, wenn der Zwang des Talents nicht hinzutritt, dann erinnerungslos ins Leben verliert.[84]

Krespels wahnsinniges Gebaren wird schließlich erst durch seine gesteigerten seherischen Fähigkeiten als Künstler veranlaßt. Er muß nicht nur „sagen was ist" (jene von Rosa Luxemburg geprägte Formel revolutionären Handelns), weil er es überdeutlich erkennt, sondern er verkörpert jenen gespenstischen, im Alltagsleben sublimierten Vorgang der Entäußerung innerer Bewußtseinsvorgänge, auf den Fühmanns Aufmerksamkeit insbesondere gerichtet war, als er in sein Arbeitsheft zum *Rat Krespel* notierte: „Das Gespenstische ist personalisiert"[85]. Dabei bezog er sich im Einzelnen auf die von der Erzählerfigur Professor M*** gegebene Einschätzung Krespels:

> ‚Es gibt Menschen', sprach er, ‚denen die Natur oder ein besonderes Verhängnis die Decke wegzog, unter der wir anderen unser tolles Wesen unbemerkter treiben. Sie gleichen dünngehäuteten Insekten, die im regen sichtbaren Muskelspiel mißgestaltet erscheinen, ungeachtet sich alles bald wieder in die gehörige Form fügt. Was bei uns Gedanke bleibt, wird dem Krespel zur Tat. [...].'[86]

In Fühmanns Modellverständnis der Erzählfiguren wird auch eine Bewertung im Sinne eines Entweder-Oder ausgeschlossen, die Krespel als Wahnsinnigen (als Mörder Antoniens) anklagen oder ihn als Künstler entschuldigen könnten. Indem Krespel unter den ethischen Begriffen seines Künstlertums betrachtet wird, bleibt z.B. auch das familiäre Verhältnis zwischen Vater und Tochter, das oft zum Anlaß psychoanalytischer Deutungen[87] wurde, im Hintergrund. Krespel verkörpere die Figur des Weisen, der das Schicksal seiner Tochter als Künstlerin aus eigener Erfahrung habe voraussehen können, ihr aber das existentielle Kunsterlebnis vorenthielt. Obgleich Antonie auch in Fühmanns Interpretation eine symbolische Randfigur des Erzählgeschehens blieb, verwies der Autor auf ihre künstlerische Emanzipation: „[...] und Antonie verzichtet lange Zeit, doch am Tag ihrer Verlobung will sie singen [...]" (RV, 252). Im weiteren aber läßt Fühmanns ambivalente Inhaltswiedergabe eine deutlichere Charakterisierung Antonies vermissen, gibt aber Hinweise für mögliche Interpretationsweisen,

---

83 Dieses bereits in den Sprachgebrauch übergegangene Zitat von Johannes R. Becher verwendete Fühmann auch an anderer Stelle. Vgl. Franz Fühmann: Zweiundzwanzig Tage oder die Hälfte des Lebens (wie Anm. 67), S. 442.

84 Franz Fühmann: Der Briefschreiber Ernst Barlach (wie Anm. 82), S. 6.

85 SAdK, Berlin, FFA, Sign.-Nr. 235.

86 E.T.A. Hoffmann: Die Serapions-Brüder (wie Anm. 52), S. 43.

87 Vgl. z.B. Brigitte Prutti: Kunstgeheimnis und Interpretation in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Rat Krespel* (wie Anm. 56); James M. McGlathery: ‚Der Himmel hängt ihm voller Geigen'. E.T.A. Hoffmanns *Rat Krespel*, *Die Fermate* and *Der Baron von B.* In: The German Quarterly 51 (1978), S. 135-149; Susanne Asche: Die Liebe, der Tod und das Ich im Spiegel der Kunst. Die Funktion des Weiblichen in Schriften der Frühromantik und im erzählerischen Werk E.T.A. Hoffmanns. Königstein/Ts. 1985; Gabriele Brandstetter: ‚Die Stimme und das Instrument' (wie Anm. 58).

in denen Antonie nicht „Instrument“[88] der Selbstverwirklichung anderer bleibt.[89] Vergleicht man die verschiedenen Interpretationen der Erzählung *Rat Krespel*, so wird deutlich, daß es Fühmann im Allgemeinen um die hier thematisierten „Bewußtseinsfragen der Individuen“[90] ging, im besonderen aber beleuchtete seine Lesart Bewußtseinsprozesse im Bereich der künstlerischen Subjektivität, die an der Künstlerfigur des Rats Krespel offenbar werden.

Krespels besessene Suche nach einem mechanischen Prinzip der Kunst, die ihn dazu trieb, stets von neuem Geigen zu zerlegen und sie wieder zusammenzusetzen, blieb expressis verbis im Vortragstext unkommentiert bzw. lediglich ein Beleg seiner Wunderlichkeit: „[D]ann überwiegt allmählich das Befremden, zumal wenn man von seiner Passion erfährt, alte Violinen zu zerschneiden und die Stücke dann wegzuwerfen; früher hat er noch Geigen gebaut, jetzt zerschneidet er nur“ (RV, 251). Fühmanns Vortrag, der sich auf das Nachzeichnen der „gröbsten Fabellinie beschränk[te]“ (RV, 252), deutete die „kunstvolle Verschlingung der Motive“ (RV, 252) menschliche Stimme und mechanisches Instrument lediglich an, deren analoges Verhältnis deutlich wird, als Antonie sich bzw. ihren Gesang in der Violine wiedererkennt. Fühmanns ästhetische Lektüre des *Rat Krespel* bleibt offen und vieldeutig, sie widersetzt sich programmatisch einer rationalen, begrifflichen Auflösung von Analogien oder Allegorien. Das belegt auch eine Randbemerkung in seiner Ausgabe von Hoffmanns Erzählung *Das Sanctus*, in der er die Passage „wenn man nur alles haarklein auseinandersieben soll, und jedes Körnchen beäugeln und bekucken, so wird das eine Arbeit, die selbst langweilig Langeweile verbreitet!“ unterstreicht und dazu zusammenfassend notiert: „[e]ine Analogie darf man nicht haarklein auseinandersieben“.[91] Für sich genommen besteht Fühmanns ‚Interpretation‘ des *Rats Krespel* im Rundfunkvortrag deshalb auch nur aus wenigen pointierten Inhaltsangaben, die, indem sie immer wieder auf das Uneindeutige, die Symbolhaftigkeit des Poetischen abzielen, den Zugang zu individuellen Lesarten der Hoffmannschen Künstlergeschichte öffnen: „[...] jedem bleibt die Wahl seiner Lesart frei; allerdings wird er durch sie auch festgelegt“ (RV, 253).

---

88 Achim Würker: Das Verhängnis der Wünsche (wie Anm. 58), S. 40.

89 In Birgit Röders Arbeit über E.T.A. Hoffmanns *Rat Krespel*, die wie Fühmann die Künstlerexistenz Krespels ins Visier nimmt, findet sich diese, von Fühmann antizipierte Sichtweise Antonies präzisiert. Zu Recht wird hier auf den „symbolische[n] Charakter“ der Figur Antonies hingewiesen und somit keine weitere Gewichtung der Figuren vorgenommen. Vielmehr deutet B. Röder auf die verschiedenen Ebenen der Erzählung: „Die Vater-Tochter-Beziehung spiegelt [...] analog den kreativen Schaffensprozeß und die damit verbundene Problematik auf menschlicher Ebene wieder.“ (Vgl. Birgit Röder: ‚Sie ist dahin und das Geheimnis gelöst!‘ [wie Anm. 58], S. 12 und 3)

90 Friedhelm Auhuber: In einem fernen dunklen Spiegel (wie Anm. 58), S. 194.

91 Vgl. Fühmanns bevorzugte sechsbändige Leseausgabe der Werke E.T.A. Hoffmanns im Franz-Fühmann-Archiv: E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke in 15 Teilen. Hrsg. von Eduard Grisebach. Zweite, erw. Auflage. Hesse & Becker, o. J. [1905]. Die *Nachtstükke*-Erzählung *Das Sanctus* und Fühmanns Lesespuren finden sich im Band 2-3 dieser Ausgabe, S. 117.

Die im Rundfunkbeitrag sublimierte Deutung der Erzählung *Rat Krespel* setzt allerdings, wie bei Fühmann üblich, einen Prozeß der intensiven Auseinandersetzung mit dem Erzählstoff voraus, deren Spuren in den Arbeitsunterlagen nur zum Teil sichtbar geblieben sind. Zieht man also die zur Lektüre der serapiontischen Erzählung hauptsächlich benutzte Grisebach-Ausgabe der Werke E.T.A. Hoffmanns, des weiteren die Vielzahl der hinterlassenen Typoskriptfassungen des Rundfunktextes sowie das aufschlußreiche Arbeitsheft zum *Rat Krespel* hinzu, dann zeigt sich ein ganz spezifisches Interpretationsinteresse des Autors Fühmann, das die verschiedenen inhaltlichen Themenkreise der Hoffmann-Forschung durchaus reflektierte. Im Arbeitsheft, das Fühmann parallel zur Lektüre des *Rat Krespel* angelegt hatte und das ihm als Arbeitsgrundlage für seinen Rundfunktext diente, notierte er skizzenhaft Aufbau und Szenenfolge des erzählten Geschehens und kommentierte diesen Inhaltsaufriß. Seine Annotationen erschließen sowohl die inhaltliche wie auch die erzähltheoretische Strukturierung der Erzählung und belegen sein ausgesprochenes Interesse für formästhetische Gesichtspunkte der Hoffmannschen Poetik. In der ihm eigentümlichen schreibhandwerklichen Manier wurden einzelne Abschnitte, Handlungsverläufe, Zitate und Kommentare in unterschiedlicher Farbigkeit hervorgehoben.[92] Diese strukturierende Vorgehensweise läßt sich ebenso in seiner Primärlektüre wiedererkennen, so daß sich in der Fülle der Bearbeitungsspuren und Beilegzettel durchaus ein Produktionsfeld des Schriftstellers Franz Fühmann erschließt. Dennoch bleibt es ein spekulatives Unterfangen, in seiner Farbsprache ein ausgereiftes Sinnsystem nachweisen zu wollen, mit dessen Hilfe eindeutige Rückschlüsse auf den Text zu ziehen wären, denn Fühmann variierte (je nach Vorhandensein) sein Arsenal an Schreibmaterialien, mit denen er unterstrich, anmerkte und den Lesetext strukturierte. Nach eingehender Prüfung ausgewählter Bücher der Fühmannschen E.T.A.-Hoffmann-Sammlung konnte folglich auch Jörg Petzel „keine Charakteristik oder Botschaft hinter Fühmanns gewählter Farbskala“[93] erkennen.

92 In diesem Zusammenhang scheint bemerkenswert, daß Fühmann wenige Sequenzen, die Antonies Geheimnis bezeichnen, in dunkel-violetter Farbe notierte. Die Rotfärbung, mit der er das Geheimnisvolle markiert hatte, kehrt dann in sprachlicher Form im Rundfunktext wieder, wenn es um die unmögliche Aufklärung des Todes von Antonie und der zersprungenen Geige geht, nur in noch dunklerer Tönung: „Granatdunkel; ein Rot, das ans Schwarz grenzt; glühendes Dämmern, die ruhige Stille getrockneten Bluts.“ (RV, 49) Fühmanns Sensibilität für Farben, Gerüche, Töne und Stimmungen, seine Fähigkeit, synästhetische Zusammenhänge zu evozieren, wird hier erneut auffällig und bedarf im Hinblick auf seine psychologische Schreibweise einer speziellen Untersuchung. – Auf die unterschiedliche und ambivalente Konnotierung der Farben (Rot, Blau, Schwarz, Gelb) in Fühmanns Erzählung *Das Judenauto* hatte bereits Helmuth Mojem in seinem anregenden Beitrag zum *Judenauto* hingewiesen. (Vgl. Helmuth Mojem: Die Vertreibung aus dem Paradies. Antisemitismus und Sexualität in Franz Fühmanns Erzählung Das Judenauto. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 41 [1997], S. 460-480; vor allem S. 472 ff.)

93 Jörg Petzel: Im bibliomanischen Labyrinth. Die Arbeitsbibliothek von Franz Fühmann. In: Marginalien (1999), H. 154, S. 71.

Wie bereits angedeutet, schenkte Fühmann entgegen anderen Interpretationen des *Rats Krespel* der Analogiebeziehung von Geige und Stimme kaum Beachtung, sondern stellte nur beiläufig fest: „diese Geige ist *sie* [Antonie]“ (RV, 253)[94]. Konsultiert man hingegen seine Arbeitsmaterialien für diesen Vortrag, sowie die Lektürespuren der Erzählung im Band *Die Serapions-Brüder* so läßt sich kaum noch von einer Unterbewertung bzw. Vernachlässigung dieses zentralen Themas der Erzählung sprechen: Fühmann hatte den unheimlichen Vorgang einer Instrumentalisierung von Kunst, der Besessenheit Krespels „vom Gedanken der Materialisierung des Künstlerischen“[95], deutlich wahrgenommen, jedoch aus seiner Sicht als Künstler das bedrückend Unheimliche dieser Geschichte an anderer Stelle festgestellt und damit die interpretatorischen Akzente wesentlich verschoben. Seine Bearbeitungsspuren der Erzählung *Die Automate* von E.T.A. Hoffmann, in der der Ersatz der Kunst „durch mechanische Mittel“[96] als „der erklärte Krieg gegen das geistige Prinzip“[97] beurteilt wurde, zeigen, daß er auch hier bewußt an diese Kunstproblematik angeknüpfte. In der *Automate* strich er folgende Passage des Hoffmannschen Originals an und markierte den für ihn wichtigsten Gedanken:

> Der größte Vorwurf, den man dem Musiker macht, ist, daß er ohne Ausdruck spiele, da er dadurch eben dem eigentlichen Wesen der Musik schadet oder vielmehr in der Musik die Musik vernichtet, und doch wird der geist- und empfindungsloseste Spieler noch immer mehr leisten als die vollkommenste Maschine, da es nicht denkbar ist, daß nicht irgend einmal eine augenblickliche Anregung aus dem Innern auf sein Spiel wirken sollte, welches natürlicherweise bei der Maschine nie der Fall sein kann.[98]

Ausdrücklich nahm er hier Bezug auf die *Krespel*-Erzählung, indem er am Rand dieser Markierung notierte: „Krespel tötet die Musik aber auch, indem er das Musikinstrument (also das Werkzeug zum Musikmachen) in seine Teile zerlegt, auseinandermontiert und damit die Musik in eine Art mechanischer Gegenständlichkeit zerlegt; *den Kern bewahren kann auch bedeuten, das Ganze zu töten*“ [Hervorh. S. R.].

Diese Überlegung deutet auf die Akzentverschiebung, die das Textverständnis der Hoffmannschen Erzählung in Fühmanns Interpretation erfuhr. Der Versuch, Kunst in eine gegenständliche oder abstrakte Form – ob in ein Instrumentengehäuse oder in einen begrifflich-rationalen Kern – zu zwingen und damit das erstrebte Kunstideal zu objektivieren, wird als Endpunkt des im Kunstwerk sich entäußernden schöpferischen

---

94 In seinem Arbeitsheft hat Fühmann diese Stelle folgendermaßen kommentiert: „Antonie ist ein umgekehrter Klein Zaches!“. Auf dieses Umkehrverhältnis, das auf den engen intertextuellen Bezug der Hoffmann-Essays untereinander verweist, wird im Zusammenhang mit der Besprechung des Aufsatzes *Klein Zaches genannt Zinnober* zurückzukommen sein.

95 Klaus Deterding: Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann (wie Anm. 58), S. 172.

96 E.T.A. Hoffmann: Die Serapions-Brüder (wie Anm. 52), S. 347.

97 Ebd.

98 Ebd.

Widerspruchs von Freiheit und Zwang bzw. Lust und Qual verstanden.[99] Literatur sei – so formulierte Fühmann in seinem essayistischen Werk beinahe formelhaft – nur Literatur im Widerspruch. Dabei ging es dem Autor sowohl um die eigene kunstschöpferische als auch um die aktuelle literaturkritische Praxis in der DDR, in der, wie in einem zeitgleich zum Rundfunkvortrag entstandenen Brief an Gerhard Schneider zu lesen ist, er die Tendenzen der Verengung bzw. Vereinseitigung von Kunst durch Tilgung ihres Symbolgehalts kritisierte:

> [...] [I]ch wehre mich dagegen, daß die hierorts bestallte Germanistik in schöner Unanfechtbarkeit ihre Abstraktionsweise, nämlich die Fixierung aufs jeweils Ideologische oder auf den literaturhistorischen Moment [...] als die einzige Art und Weise der Literaturinterpretation auffaßt, wobei doch eben diese Abstrahierung das Wesentliche der Literatur, das, was auf den Leser wirkt, das, was [...] den Autor zum Schreiben zwingt, eben das Existentielle gar nicht faßt und nicht fassen kann.[100]

Für die Entwicklung des „Handwerkerkünstler[s]“[101] Krespel erkannte Fühmann zwar diesen fatalen Zwiespalt des Ausgleichs von Kunst und Leben, infolge dessen sich sein fundamentaler Irrtum reproduziert habe, menschliche Stimme und mechanisches Instrument zu verwechseln. Allerdings betonte er im Rundfunkvortrag nicht diese verhängnisvolle Verkennung von Kunst und Kunst-Ersatz, die nach Sigmund Freud als ein Moment des Unheimlichen gelten könne, weil „ein Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt“[102], sondern lenkte die Aufmerksamkeit seiner Hörer auf das spezifisch Gespenstische in der Kunst. Wie Wulf Segebrecht registrierte Fühmann das Gespenstische in E.T.A. Hoffmanns Werk an jenen Stellen, „wo die Kunst falschen Zwecken dient, wo sie das Menschliche außer Betracht läßt“[103]. In seiner Lesart der *Krespel*-Erzählung wurde diese Unmenschlichkeit in der Etablierung eines Scheinzustandes, der eine gespenstische Ruhe und Heiterkeit entstehen lassen habe, wahrgenommen: „Seit dieser Zeit kam eine große Ruhe und Heiterkeit in ihr [Antonies] Leben.“[104]. Vermittelt durch Fühmanns Einführung in Hoffmanns Erzähltext entpuppt sich dieses „Scheinglück“[105] (RV, 253) als der eigentlich unheimliche,

---

99 Eine für sein Kunstverständnis maßgebende Phänomenologie des schöpferischen Widerspruchs entwickelte Fühmann in seinem Essay *Vademecum für Leser von Zaubersprüchen*, der, wie auch sein Mythos-Essay Das mythische Element in der Literatur, als kunsttheoretischer Basistext der Fühmannschen Dichtung angesehen werden kann, mit dem die Hoffmann-Essays – insbesondere der Rundfunkvortrag und *Ignaz Denner* – unmittelbar korrelieren.

100 Franz Fühmann an Gerhard Schneider, Brief vom 31.01.1976. In: B, S. 180.

101 Brigitte Prutti: Kunstgeheimnis und Interpretation in E.T.A. Hoffmanns Erzählung Rat Krespel (wie Anm. 56), S. 35.

102 Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: Ders. Studienausgabe. Band IV: Psychologische Schriften. Frankfurt/M. 1970, S. 267.

103 Wulf Segebrecht: Autobiographie und Dichtung (wie Anm. 31), S. 167 f.

104 E.T.A. Hoffmann: Die Serapions-Brüder (wie Anm. 52), S. 50.

105 Wie zu zeigen sein wird, spielt der Topos vom „Scheinglück“ (im Surrogatbegriff terminologisch verdichtet) auch in Fühmanns Themenessays *Veronika Paulmann aus der*

weil wissentlich vorgenommene Akt eines künstlichen Am-Leben-Haltens. Auf Goethes *Faust* anspielend bekannte Fühmann in seinem Romanprojekt *Im Berg*, daß der künstlerische Schaffensprozeß notwendig auf ein Scheitern hinauslaufen müsse, weil im ästhetischen Gebilde das Erlebte nur als „farbige[r] Abglanz“[106] des Lebens, als ein „anderes Unmittelbares“[107], Unlebendiges, zu bewahren sei:

> Am farbigen Abglanz hätten wir das Leben – nein, das Leben haben wir als Leben, allein wir können es nicht halten, wir haben es im steten Entgleiten, und der farbige Abglanz seines Verweilens ist als Abglanz einer Dimension, der wesentlichsten, der des Lebendig-Seins, beraubt.[108]

Die schauerromantische Vorstellung, daß Krespel möglicherweise der Mörder seiner Tochter gewesen sein könnte, bleibt aus diesem Blickwinkel kunstphilosophischer Einsichten eine irrelevante Ableitung, deren Aufklärung der Vortragstext nicht beabsichtigte. Vielmehr interessierte Fühmann jenes „gespenstische Glück“[109] der Künstlernovelle, das eine derartige leblose Heiterkeit des Leidens bewirkte. Krespel habe eine „Lösung“ (RV, 253) für Antonie (und für sich, weil er das Kunstideal künstlich bewahren kann) gefunden, die aber keine Lösung sei, sondern sich als eben dieses ‚Scheinglück‘ herausstellte:

> Aus einer alten Geige tönt ihr [Antonie, S. R.] die eigene Stimme entgegen, und sie bittet den Vater, der das Geheimnis des Geigenklangs aus dem Bau ihrer Holzleiber zu ziehen versucht, diese eine unzerschnitten zu lassen; diese Geige ist *sie*, und der Vater willfährt ihr und versucht nun, dieses Scheinglück aufrechtzuerhalten, das aber – was er weiß – nicht aufrechterhalten werden *kann*. (RV, 253)

In einer Typoskript-Vorstufe dieser zentralen Passage des Rundfunkvortrags wurde das Unheimliche dieses konsolidierenden Handelns ausdrücklich benannt:

> Von diesem Fluch erschüttert, flüchtet der Vater sich in einen merkwürdigen Trost: Er will die Kunst auf die Mechanik reduzieren; er sucht die Stimme in den alten Geigen, indem er sie zerschneidet und zerlegt – bis auf eine: Sie hat sich Antonia [eigentl. Antonie, S. R.] erbeten, und mit der identifiziert sie sich, und im Gesang dieser Geige versucht sie den ihr verwehrten eignen zu sublimieren. Das scheint zu gelingen; für die Öffentlichkeit entsteht das Bild einer stillen Häuslichkeit, gleichzeitig aber einer gespenstischen, denn Rat Krespel versucht, jede Gefährdung von seiner Tochter abzuhalten [...].[110]

Ein Vergleich der beiden Entstehungsstufen dieser signifikanten Textpassage der Fühmannschen Lesart *Rat Krespels* zeigt, daß die verworfene Variante den Referenz-

---

Pirnaer Vorstadt und *Ignaz Denner* eine zentrale Rolle (vgl. dazu Kap. 4.5 dieser Studie)

106 Franz Fühmann: Im Berg. Texte und Dokumente aus dem Nachlaß. Hrsg. von Ingrid Prignitz. Rostock 1993, S. 106.

107 Ebd.

108 Ebd.

109 Franz Fühmann: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. In: WA 6, S. 237.

110 SAdK, Berlin, FFA, Sign.-Nr. 234.

text deutlicher und weitläufiger ausgelegt hätte. Hingegen erfüllt die komprimierte Lösung im Text des Rundfunkvortrags in gewissem Maße jenen Anspruch der Vieldeutigkeit einer ästhetischen Lektüre, die den essayistischen Text auf einem schmalen Grat zwischen Verständlichkeit und Unzugänglichkeit balancieren läßt. Kenntlich wird so der grundsätzliche Zwiespalt des Essays, denn indem „der Begriff der Verständlichkeit als ein Knotenpunkt im Geflecht des literarischen Diskurses [erscheint], in dem verschiedene Auffassungen über die Funktion von Literatur aufeinanderstießen“[111], zeigt sich auch hier die Konkurrenz öffentlicher und poetologischer Textstrategien, zwischen denen der essayistische Beitrag über E.T.A. Hoffmann changiert und gerade in seinen kunsttheoretischen Passagen eine polemische Sprache anschlägt. Seine Tendenz zur stringenten Form ist daher nicht zuerst als Konzession an die Sendebedingungen des DDR-Rundfunks zu verstehen, sondern folgt insbesondere dem Formbestreben des Autors, mit einer Verknappung bzw. Verdichtung seiner Lektürehinweise dem Symbolcharakter des poetischen Textes zu entsprechen.

Ausschließlich über diese paratextuelle Bezugnahme finden sich Hinweise, die Fühmanns Auffassung der Schuldfrage Krespels erhellen. Dessen schuldhaftes Verhalten sei demnach im Versuch zu erkennen, „jede Gefährdung von seiner Tochter abzuhalten“ (siehe oben). Dadurch habe Krespel Antonie das Leidenmüssen durch die Kunst ‚ersparen‘ und solchermaßen die auf einem dialektischen Zusammenhang von Qual und Glück beruhende eigene künstlerische Entwicklung sowie das Künstler-Glück seiner Tochter verhindern wollen. Mit der Wahl des scheinbar kleineren Übels (damit korrespondiert auch der Terminus des „inneren Vorbehalts“, den Fühmann in seinem Essay *Ignaz Denner* für einen entsprechenden psychischen Vorgang wählte) – seiner Tochter das Singen zu verbieten und die Violine als Kunstersatz zu bewahren – sei aber zugleich das widersprüchliche Wesen der Kunst pervertiert worden. Durch die Sublimierung des existentiellen Leidens erscheint der Aspekt des Glückserlebens gespenstisch erhöht: Die „stille Häuslichkeit“ des Scheinglücks wirkt deutlich unheimlicher als der eruptive, durch die Flecken der Krankheit sichtbar werdende Todestrieb Antonies. In ähnlicher Weise argumentierte auch Birgit Röder, wenn sie Krespels Vergehen in seinem „entscheidende[n] Fehler“ wahrnimmt, „nicht erkennen zu wollen, daß die Kunst seiner Tochter, nämlich ihr Gesang, aus ihrem Inneren herausdrängt, geboren werden will, d.h. wie ein Kunstwerk an die Öffentlichkeit will und muß, auch wenn der Preis dafür letztendlich der Untergang sein wird“[112]. Wider besseren Wissens und um den Preis eines bürgerlichen Glücks der ‚stillen Häuslichkeit‘ verhinderte Krespel die künstlerische Entwicklung seiner Tochter. Als Künstler und

111 Holger Brohm: Günter Kunert vor dem Gesetz. Gutachten als Kommentarformen des Kanons. In: LiteraturGesellschaft DDR. Kanonkämpfe und ihre Geschichte(n). Hrsg. von Birgit Dahlke, Martina Langermann und Thomas Taterka. Stuttgart; Weimar 2000, S. 226.

112 Birgit Röder: „Sie ist dahin und das Geheimnis gelöst!“ (wie Anm. 58), S. 9.

Vater habe er Antonie „die eigene Erfahrung [abnehmen]“[113] wollen, was in moralischer Hinsicht zwar verständlich ist, sich aber unter dem Aspekt des existentiellen Strebens nach Vitalität und Kreativität als gravierende Unterlassung ausnimmt. Gerade weil Krespel (als ein Weiser) gewußt habe, daß sein Besitzen-Wollen des Kunstideals zum künstlerischen Scheitern führen müsse, erscheine seine Kunstsuche im mechanischen Machwerk als eine Art erzwungener Selbsthygiene, um diesen Prozeß des kunstschöpferischen Leiden-Müssens zu unterbinden oder auszusetzen.

Daß Kunst als „Krankheit zum Tode“ (RV, 252) führen könne, diese extreme Bedingung und Erkenntnis künstlerischer Autonomie sei, so Fühmann, den Künstlerfiguren Krespel und Antonie wesenseigen gewesen. Für einen Großteil der Hörer aber, die vielleicht erstmals mit dem Problemfeld künstlerischer Schaffensfragen konfrontiert wurden, dürfte diese Feststellung, daß Kunst auch tödliche Krankheit sein könnte[114], rätselhaft geblieben sein. Fühmann zielt aber genau auf diese Verständnishürde und konfrontiert seine Hörer/Leser mit der für ihn wesentlichen Eigenschaft von Dichtung: ihrer Offenheit bzw. Symbolhaltigkeit. Vergleichbar mit modernen poetischen Konzeptionen, z.B. jener des nouveau roman, fungiert der Hörer/Leser als „textkonstituierender Faktor“[115], der Referent selbst spielt die Rolle des Vermittlers zwischen Hoffmanns Dichtung und ihren Rezipienten, indem er das poetische Material für eine Neulektüre arrangiert. Der Hörer vertritt dabei die dialogische Gegenstimme jenes in *Vademecum für Leser von Zaubersprüchen* so bezeichneten „Binsenweisheitler[s]“[116], die als literaturkritische Instanz Fühmanns Text durchkreuzt:

> Das ist doch Mumpitz, höre ich da eine Stimme, daran stirbt man doch nicht! Und natürlich stirbt man nicht daran, na was denn, es fehlt einem ja nichts, kein Loch im Hals, ohne Befund, nicht einmal Temperatur, man geht nur eines Abends hinüber und wacht nicht mehr auf, das ist alles. (RV, 48)

Die Formulierung „Krankheit zum Tode“, die im Textlauf nicht ausdrücklich hervorgehoben wurde, verweist auf mindestens drei literarische bzw. theologische Quel-

---

113 Von hier aus ließe sich eine thematische Brücke zu Fühmanns *Prometheus*-Roman schlagen, vor allem zum Prometheus des zweiten Bandes, der als Schöpfer – auf eine ähnliche Art wie Krespel – begreifen muß, „daß er seine Rolle als Leiter des Menschengeschlechts nur wahrnehmen kann, wenn er die Menschen für ihre Entwicklung ausrüstet, wenn er ihnen nicht die eigene Erfahrung abnimmt, sondern sie lehrt, den Existenzkampf zu bestehen“. (Franz Fühmann: Exposé für Prometheus II. In: Ders.: Prometheus. Die Zeugung. Hrsg. von Sigurd Schmidt. Rostock 1996, S. 90-94, hier S. 92)

114 Im Arbeitsheft zum *Rat Krespel* notierte Fühmann noch spezifischer: „Die Kunst ist auch die Anlage zum Tode!“. In: SAdK, Berlin, FFA, Sign. 235.

115 Jürgen H. Petersen: Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung, Typologie, Entwicklung. Stuttgart 1991, S. 335.

116 Franz Fühmann: Vademecum für Leser von Zaubersprüchen. Zu einem Gedichtband der Sarah Kirsch. In: WA 6, S. 153.

len[117]. Einmal findet die Begriffsformel in Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werther* (1774) Verwendung, als Werther und Albert über die „moralisch[e] oder körperlich[e]“[118] Rechtfertigung des Selbstmordes streiten:

> Du gibst mir zu, wir nennen das eine Krankheit zum Tode, wodurch die Natur so angegriffen wird, daß teils ihre Kräfte verzehrt, teils so außer Wirkung gesetzt werden, daß sie sich nicht wieder aufzuhelfen, durch keine glückliche Revolution den gewöhnlichen Umlauf des Lebens wieder herzustellen fähig ist.[119]

Dieser Bezug erscheint jedoch für Fühmanns Verständnis von Antonies „Krankheit zum Tode“ insofern unerheblich, als die in Goethes Text gemeinte „Krankheit eigentlich darin [besteht], daß der selbsttätige Widerstand der ‚Natur‘ gegen eine von außen in sie eindringende, fremde und nicht assimilierbare Kraft gebrochen ist“[120]. Fremdeinfluß als Ursache der tödlichen Krankheit Antonies wurde aber in Fühmanns anverwandelnder Lesart ausdrücklich bezweifelt. Trotz des Verweises auf den organischen Stimmdefekt konstatiert der Leser Fühmann, daß die Sängerin „auch sterben [muß], wenn sie nicht singt“ (RV, 252) und daß sich dieses Sterben ohne äußeren Einfluß vollziehe: „man geht nur eines Abends hinüber und wacht nicht mehr auf, das ist alles“ (RV, 252). Beachtenswerter als der Goethe-Bezug erweist sich die namentliche und thematische Korrespondenz zu Sören Kierkegaards pseudonym erschienener Schrift *Die Krankheit zum Tode* (1849)[121], auf die hier als zweite mögliche Quelle des Textbezugs näher eingegangen werden soll. Auf einen dritten möglichen Fundort dieses formelhaft gebrauchten Wortlauts, das Evangelium des Heiligen Johannes im Neuen Testament, wo es heißt: „[...] die Krankheit ist nicht zum Tode sondern zur Ehre Gottes [...]“[122], kann an dieser Stelle nur hingewiesen werden.

Mit dem verdeckten Indiz einer Kierkegaard-Lektüre ist zugleich auf den philosophisch-ästhetischen Rahmen des Essays gewiesen, in dem Fühmanns Deutung des Hoffmannschen *Rat Krespel* auch zu lesen ist. Hinsichtlich der Funktion versteckter intertextueller Markierungsformen bemerkte Jörg Helbig, daß „[z]wangsläufig [...] eine Nichtmarkierung aus dem Bestreben des Autors [resultiert], einen intertextuellen Bezug grundsätzlich als solchen zu verschleiern“[123]. Unterstellt man dem gewissenhaften Textarbeiter Fühmann den solchermaßen bewußten Gebrauch dieses Zitats (in

---

117 Vgl. dazu Joachim Ringleben: Die Krankheit zum Tode von Sören Kierkegaard. Erklärung und Kommentar. Göttingen 1995, S. 16 ff.

118 Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. Band 6. Romane und Novellen I. München 141998, S. 48.

119 Ebd.

120 Joachim Ringleben: Die Krankheit zum Tode von Sören Kierkegaard (wie Anm. 117), S. 18.

121 Sören Kierkegaard: Die Krankheit zum Tode. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. von Emanuel Hirsch und Hayo Gerdes. Köln 31985, S. 1-134.

122 Joh. 11, 4.

123 Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. Heidelberg 1996, S. 156.

der Weise, daß, wie ein Büchner-Zitat im Paulmann-Essay verwendet wurde, sich diese Bezüge unvermeidlich bei ihm einstellten[124]), so ist zu vermuten, daß der Hörer über den Sinn dieser zunächst unverständlichen Formulierung, daß Kunst pathologische Züge aufweise bzw. eine „Krankheit zum Tode" sei, nicht aufgeklärt werden sollte, weil diese sprachliche Wendung zunächst einmal den selbstreferentiellen Erkenntnisprozeß des Autors Fühmann reflektierte. Die Nichtmarkierung des Zitats könnte im weiteren auch dazu gedient haben, die angesichts des in der DDR weitgehend tabuisierten existentialistischen Werkes von Sören Kierkegaard[125] zu erwartende Zensur seines Hörfunkbeitrags zu umgehen und diesbezüglich auch die Partizipation seines Textes an der ästhetischen Verteidigung künstlerischer Individualität, die mit Christa Wolfs Roman *Nachdenken über Christa T.* (1968) etabliert wurde, zu verwischen. Der Kierkegaard-Bezug antizipiert hier weniger eine punktuelle Relation, sondern weist über den konkreten Text hinaus auf einen lebensphilosophisch orientierten Diskurs über Möglichkeiten und Grenzen von künstlerischer Subjektivität im sozialistischen Gesellschaftssystem.

Fühmanns Kierkegaard-Rezeption ist in der Forschung bisher weitgehend unbeachtet geblieben, obwohl sich deutliche Belege dieses Lektürebezugs sowohl in seinen Arbeitsunterlagen als auch im Romanfragment *Im Berg* finden. Die undatierten Notate in Fühmanns Zettelkästen[126], die vermutlich nach 1977 entstanden sind, weisen auf

124 Vgl. Hans-Georg Soldat: Gespräch mit Franz Fühmann (1979). In: SuF 50 (1998), H. 6, S. 848.

125 Sören Kierkegaard wurde von Georg Lukács in seiner philosophiehistorischen Studie *Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler* (1954) in die Traditionslinie der irrationalen Philosophie gestellt, deren Wurzeln Lukács wiederum in der Romantik verortete. Kierkegaard galt – wie auch Nietzsche, Schopenhauer, Freud oder die Vertreter der Frankfurter Schule – in der DDR als „ideologisch bedenklich", weil sich seine bürgerliche philosophische Konzeption „nicht unter den Prämissen des sogenannten fortschrittlichen Erbes vereinnahmen ließ[...], weil sie von differierenden geschichtsphilosophischen Entwürfen ausging[...] oder den totalen Wahrheits- und Geltungsanspruch der sozialistischen Klassiker in Zweifel zog[...]". (Vgl. York-Gothart Mix: DDR-Literatur und Zensur in der Honecker-Ära [1971-1989]. Teil I. In: IASL 23 [1998], H. 2, S. 156-198, hier S. 168).

126 In der umfangreichen Zitatesammlung, die Fühmanns Karteikästen u.a. enthalten, fanden sich Lektüre-Reminiszenzen an Kierkegaards *Die Krankheit zum Tode* in den Sammelkomplexen „Ich", „Angst" und „Die Väter". In der Abteilung „Die Väter" zitierte Fühmann eine Textstelle aus Kierkegaards *Die Krankheit zum Tode*, in der es um die „zweite Form von Verzweiflung, verzweifelt man selbst sein wollen" (Sören Kierkegaard: Die Krankheit zum Tode [wie Anm. 121], S. 16) ging. Diese Form geistiger Verzweiflung sei gerade jene, die – so Kierkegaard unter Pseudonym Anti-Climacus – den widersprüchlichen Existenzkampf des Menschen in seinem Selbstbewußtsein kenntlich macht und dabei mit den Kreativitätsbegriffen Lust und Qual operiert. Hier ist bemerkenswert, daß Fühmann diese Stelle in Kierkegaards Schrift in den Zusammenhang mit Ernst Barlach bringt und somit über den Kierkegaard-Bezug erneut auf die Problematik des kunstschöpferischen Prozesses weist. Der Vaterkomplex vertritt in Barlachs Werkkonfession den produktiven schöpferischen Zwang, der „extrem individuell

das spezifische Interesse des Lesers an Existenzfragen des Menschseins und zeugen von dessen besonderem Augenmerk für die Abgründe der menschlichen Seele, deren Begriffe Angst und Verzweiflung in Kierkegaards seinsphilosophischem Denken eine tragende Rolle gespielt haben. Der verdeckte Kierkegaard-Bezug legt die Vermutung nahe, daß Fühmanns Deutung des *Rats Krespel* von einer erklärbaren Schuldzuweisung abrückt und hingegen die Absurdität des Künstlerschicksals als Modellfall menschlicher Existenz hervorhebt. Vor diesem im Titelzitat angedeuteten Lektürehorizont gelesen erscheint in Fühmanns Deutung Krespels Künstlerschicksal um ein weiteres positiv konnotiert[127], weil die im Sinne Kierkegaards zu verstehende Krankheit zum Tode nicht als eine „irdische, leibliche Krankheit“[128] wahrnehmbar ist, sondern als eine seelische „Befindlichkeit, die den Menschen strukturell kennzeichnet und prägt“[129]. Kunst wird als eine Form jener geistigen Verzweiflung erkennbar, die als ausweglose „Krankheit im Geist, im Selbst“[130] den Einzelnen prädisponiert und die, so Kierkegaard, den Menschen als geistiges, als sich selbst reflektierendes Wesen („Der Mensch ist Geist.“[131]) vollends vom Tier unterscheidet, an der er aber auch unendlich (eben zum Tode) leidet. Anhand dieses abstrakten, psychologisch motivierten Gedankengangs wird hier ein ontologisches Verständnis des Künstlers Krespel als einem in existentieller Verzweiflung befangenen Menschen in Gang gesetzt, der, „indem er nun mit aller Macht aus eigenem Vermögen und allein aus eigenem Vermögen die Verzweiflung beheben will“, „sich mit aller seiner vermeintlichen Anstrengung nur desto tiefer in eine tiefere Verzweiflung hinein[132]“ arbeitet.[133] In diesem moralphi-

---

und anormativ [ist] und [...] sein Opfer zunächst bis zur Verzweiflung [vereinzelt]“ (wie Anm. 87, S. 5). Deutliche Auskunft über seine intensive Lektüre Kierkegaards gibt erst ein Brief an Christa Wolf aus dem Jahre 1978, worin Fühmann mitteilt, daß er gerade „wie ein Irrer Kierkegaard“ lese: „das ist nun wirklich eine Wurzel [...]“ (beide Zitate: B, 275). Die Absicht der Kierkegaard-Lektüre geht allerdings schon aus seinem Jahresarbeitsplan von 1977 hervor. Hinsichtlich dieser Rezeptionsbelege sowie der sprachlichen Konvergenz und der thematischen Nähe der Krespel-Deutung zum Kierkegaardschen Denken läßt sich vermuten, daß bereits im Rundfunkvortrag eine kursorische, im wesentlichen aber verdeckte Rezeption Kierkegaards und, im Kontext davon, existentialistischer Texte (u.a. von Martin Heideggers „Sein und Zeit“ [1927]) stattgefunden hat.

127 In seiner Komplexe-Kartei, Abteilung Romantik, notierte Fühmann, daß sich u.a. in E.T.A. Hoffmanns *Rat Krespel* im Unterschied zur Erzählung vom Einsiedler Serapion die „[b]este Auflösung [von] Schicksalsdramen“ finden würde (vgl. SAdK, Berlin, FFA, ZK).

128 Sören Kierkegaard: Die Krankheit zum Tode (wie Anm. 121), S. 13.

129 Konrad Paul Liessmann: Sören Kierkegaard zur Einführung. Hamburg 21999, S. 123.

130 Sören Kierkegaard: Die Krankheit zum Tode (wie Anm. 121), S. 8.

131 Ebd.

132 Ebd., S. 9.

133 Hier setzt – um die sozialpsychologische, an Hegel orientierte Denkkomponente erweitert – Fühmanns Deutung der Erzählung *Ignaz Denner* aus E.T.A. Hoffmanns Nachtstücken ein. In seinem Essay *Anhang: „Ignaz Denner“* wie auch in der Lesart des

losophischen Kontext rückt die Frage nach der individuellen Schuld in einen Bereich, der über moralisches Befinden hinausreicht. Hier ist, wie Sören Kierkegaard am Beispiel der biblischen Figur Abrahams in *Furcht und Zittern* (1843) exegiert hatte, das auf ein höheres Allgemeines zielende Ethische als sittlicher Maßstab des Handels „suspendiert“[134]. Krespel trägt in Fühmanns Lesart nicht als Vater Schuld am Tod Antonies, sondern er wird ausschließlich als Künstler schuldig an Antonies künstlerischem Selbst-Verlust.[135] Er versagt ihr dieses selbsterfahrene existentielle Leiden „zum Tode“, so daß die Sängerin Antonie auf die quälende wie lustbringende Ausübung ihrer Kunst verzichtet und sich dabei in ihrem „Selbst ganz und gar verloren [ging], [...] derart verloren, daß man nicht im mindesten etwas davon merkt[e]“[136]. Genauso abseitig, in einem „geisterhaft-unwirklich[en] [...] Zwischenreich von Schlaf und Traum“[137], erlebte Krespel ihr Sterben, das als „innerliche[s] Singen“[138] weniger ein Bild des physischen Todes symbolisiert, sondern auf Übergänge des Ichs, auf das moderne Phänomen der Identitätsspaltung, verweist.

Seine Lektüre der Erzählung *Rat Krespel* von E.T.A. Hoffmann vermittelte am konkreten Fall die Fragen eines ästhetisch-philosophischen Erkenntnisinteresses, dem es um eine anthropologische Konstitution des Individuums ging. Bereits im Essay *Das mythische Element in der Literatur* (1974) befestigte Fühmann die theoretischen Positionen seiner anthropologisch fundierten Poetik, in deren Mittelpunkt die ästhetische Wahrnehmung und Gestaltung subjektiver Erfahrung, der „Empfindung des Ich“, stand.[139] In seiner poetologischen Mythos-Rede formulierte er seine Erkenntnis, daß

Rat Krespel im Rundfunkvortrag veranschaulicht Fühmann seine Einsicht, daß sich das Schicksal des Einzelnen nicht allein aus der Rückbindung an seine geschichtlichen Voraussetzungen erklären läßt, sondern ebenso tiefen- und sozialpsychologisch determiniert ist.

134 Sören Kierkegaard: Furcht und Zittern. Übers. u. mit Glossar, Bibliographie sowie einem Essay hrsg. v. Liselotte Richter. Hamburg 1992, S. 50 und 54.

135 Eine entgegengesetzte Lesart findet sich bei Benno von Wiese: „Krespel ist es, der den schmalen Lebensraum des zur Schönheit bestimmten Mädchens abschirmt und vor der völligen Zerstörung bewahrt.“ Aber – so läßt sich mit Fühmanns Überlegung einwenden – auch dieser „schmale Lebensraum“ wird am Ende zerstört und das, gerade weil Kreispel an Antonie „als liebevoller Vater“ gehandelt hatte, nicht aber als Künstler. (Vgl. Benno von Wiese: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Rat Krespel [wie Anm. 58], S. 98)

136 Sören Kierkegaard: Die Krankheit zum Tode (wie Anm. 121), S. 17.

137 Benno von Wiese: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Rat Krespel (wie Anm. 58), S. 102.

138 Hans-Georg Werner: Der romantische Schriftsteller und sein Philister-Publikum (wie Anm. 58), S. 103.

139 Vgl. zur Frage des anthropologischen Ansatzes seiner Poetik insbesondere: Ulrich von Bülow: Die Poetik Franz Fühmanns. Vom geschichtsphilosophischen Märchen zum anthropologischen Mythos. Neuried 2000.

> [d]er Mensch [...] eben dadurch ein gesellschaftliches Wesen [sei], daß er ein Ich ist, daß er als Gattung der Natur ein individuelles Ich sein kann, dessen Wesen ein Sich-entgegengesetzt-Fühlen zum Anderen, doch damit auch zu den andern innerhalb der Gattung ist. Gesellschaft wird ja gerade dadurch Gesellschaft im sozialen, also im qualitativen und nicht im quantitativen Sinne, daß sie sich der Natur gegenüberstellt, und das beginnt mit der Empfindung des Ich [...].[140]

Mit dieser die geistige Natur des Menschen betonenden Auffassung unterlief er allerdings das im Primat historisch-materialistischer Fortschrittsgewißheit begründete geschichtsphilosophische Axiom der marxistischen Gesellschaftstheorie. In den Tendenzen einer „Anthropologisierung des Individuums" sah man insofern die Gefahr der zwangsläufigen „Negation des Klassenkampfes als Triebkraft der Geschichte"[141], als der Epochenkonflikt zwischen Imperialismus und Sozialismus durch die Betonung der individuellen Widersprüchlichkeit des Einzelnen marginalisiert worden sei. Der anthropologische Ansatz des Fühmannschen geschichtsphilosophischen Denkens galt mithin als Stigma liberal-bürgerlicher Kunstkonzeptionen, in deren Sicht die „Gesellschaft immer – auch im realen Sozialismus – ein Negativum gegenüber dem Individuum"[142] darstelle. Demgegenüber versuchte der Autor, die geschichtsphilosophische Doktrin einer Entgegensetzung von Individuum und Gesellschaft zu entkräften, indem er den gesellschaftlichen Gehalt des Kunstwerks in seiner Repräsentationsmöglichkeit sowohl allgemeinmenschlicher als auch menschheitsgeschichtlicher Erfahrungen erkannte und auf ein dialektisches Verhältnis von natürlicher und sozialer Entwicklung verwies.

Mit seiner über die Künstlernovelle *Rat Krespel* thematisierten Sicht auf das Verhältnis von Kunst und Glück berührte Fühmann einen zentralen Aspekt seiner Poetologie. Am Beispiel zweier poetischer Texte der 60er Jahre – zum einen dem Essayfragment *Der Briefschreiber Ernst Barlach*, zum anderen der Erzählung *Erzvater und Satan* – werden abschließend Hinweise auf das subtile Netzwerk der vielfältigen ästhetischen und poetologischen Bezüge im poetischen Werk Franz Fühmanns gegeben, aus dem sich die ideellen Exkurse der Krespel-Deutung ableiteten und auf das sie zugleich zurückverwiesen.

Im unveröffentlicht gebliebenen, fragmentarischen Essay über Ernst Barlach[143], dessen Arbeitsabbruch in das Jahr 1970 zu datieren ist, beschrieb Fühmann künstlerisches Glücksempfinden als eine ausschließlich an den schöpferischen Arbeitsprozeß geknüpfte Kategorie des Werkschaffens. Die künstlerische Grundsituation Barlachs,

140 Franz Fühmann: Das mythische Element in der Literatur. In: WA 6, S. 118.

141 Waltraut Schröder: Anthropologisierung der Ästhetik. Phantasie und „neue Sensibilität" in ästhetischen Positionen des Kursbuches. In: WB 19 (1973), H. 12, S. 65.

142 Ebd.

143 Zur Textgeschichte des Essays *Der Briefschreiber Ernst Barlach* vgl.: Swantje Rehfeld: Tradition und Neubeginn im poetischen Subjekt. Zu Franz Fühmanns gescheitertem Essay über Ernst Barlach. Karlsruhe 1997 (Magisterarbeit).

daß „dieser Trieb und Zwang [zur Kunst – S. R.] in entscheidenden Situationen des Lebens und Schaffens oft gegenläufig gegen den eigenen Willen als Widersacher des Bedürfnisses nach Sicherheit, Geborgenheit und bürgerlichem Glück“[144] auftrete, daß aber der mystisch erscheinende Zwang zur schöpferischen Arbeit sich zugleich als heimliches Glück des Künstlers erweise, entsprach auch der künstlerischen Erfahrung Fühmanns Ende der 60er Jahre. Seine Charakterisierung Barlachs als eines „Ritters der Königin Kunst ohnegleichen“[145] gründete sich auf dem selbsterfahrenen „Widerspruch innerhalb der schöpferischen Arbeit: Qual und Lust“[146], der „Antithetik der Arbeit“[147], die er, entgegen ideologischen Interpretationsmustern, als Barlachs Werkkonfession bezeichnete. Fühmanns emphatisches Bekenntnis zur Problematik eines individualistischen Schaffenszwangs – „Wer könnte dies besser verstehen als der Künstler dieses schweren und schwierigen Jahrhunderts, zumal der sozialistische, dem die Auffassung der Kunst als dienender Arbeit aus der Seele gesprochen ist!“[148] – signalisierte noch deutlich die Unentschiedenheit des Interpreten zwischen der dogmatischen Poetik des Sozialistischen Realismus und seinem eigenen symbolisch-mythischen Dichtungsverständnis, die sich darin abzeichnete, daß er mit der Akzentuierung von Barlachs Ethik des Arbeiten eine sozialgeschichtliche Vergleichs- und Verständnisebene in seinen Text integrierte.

Im unvollendeten Text über Barlachs Briefwerk, der in einer Zeit entstand, die, so Franz Fühmann, gekennzeichnet war von „unerträglicher Verengung, was die literarische Gestaltung der Gegenwart meines Landes anging, Kulmination einer Restriktionsphase, die Ende 1965 begann“[149], mißlang ihm der Versuch, „einem Außenstehenden schwer begreifliche, jedoch lebensbestimmende Erfahrungen des künstlerischen Schaffensprozesses nachvollziehbar mitzuteilen“[150]. Sein Kommentar zu Barlachs Lebensphilosophie und Ästhetik am Beispiel der in den Briefen mitgeteilten Kunsterfahrungen weitete sich aus zu einer ästhetischen und poetologischen Selbstanalyse, die er „[...], von einigen gelungenen Sätzen abgesehen, [als] uferlos, gequält, langweilig, formlos und unnütz“[151] empfand. Diese Formprobleme weisen auf den Ende der 60er Jahre krisenhaft zugespitzten künstlerischen Grundkonflikt Fühmanns, der sich als sozialistischer Schriftsteller mit seiner „Auffassung der Kunst als dienender Arbeit“ zunehmend in den politischen Antagonismus von Dichtung und Kunstdoktrin verwickelt fand und versuchte, zwischen diesen Polen zu vermitteln.

144 Franz Fühmann: Gliederung des Nachworts zu einer Auswahl von Ernst Barlachs Briefen. Entwurf. [o. D.]. SAdK, Berlin, FFA, Sign. 195.

145 Franz Fühmann: Vademecum für Leser von Zaubersprüchen. In: WA 6, S. 161.

146 Franz Fühmann: Der Briefschreiber Ernst Barlach (wie Anm. 82), S. 14.

147 Ebd., S. 16.

148 Ebd., S. 14.

149 Miteinander reden. Franz Fühmann im Gespräch mit Margarete Hannsmann [1980]. In: WA 6, S. 441.

150 Franz Fühmann: Der Briefschreiber Ernst Barlach (wie Anm. 82), S. 4.

151 Franz Fühmann an Konrad Reich, Brief vom 24.07.1970. In: B, S. 86.

Es zeigt sich, daß hinsichtlich des Gegenstandes und des Themas zwischen dem Barlach-Essay und dem Rundfunkvortrag über E.T.A. Hoffmann (mit seiner Lesart der Künstlernovelle *Rat Krespel*) signifikante Parallelen bestehen. In beiden Essays wandte sich Fühmann Fragen von Kunst und Künstlertum zu, vor allem dem fundamentalen Komplex von Glück und Freiheit des Künstlers, die er auf der Folie der unterschiedlichen Künstlerschicksale analysierte. Aber gerade weil der Zugriff auf beide Kunsttexte vergleichbar ist, indizieren sie auch umso deutlicher ihre ästhetische bzw. werkgeschichtliche Differenz. Während Franz Fühmann für seinen Essay über Barlachs Briefwerk auf die authentischen Briefe zurückgreifen konnte und noch versuchte, seinen konkreten Gegenstand in einen soziologischen Rahmen einzubinden, ging seine Deutung des fiktionalen Textes *Rat Krespel* über werk- und zeitkategoriale Fragen hinaus und wies auf den substantiellen ethischen Konflikt des Künstlers zwischen innerem (subjektivem) Auftrag und außerliterarischen Verbindlichkeiten. Im Rundfunkvortrag gereichte ihm sein in theoretischen und praktischen Exkursen entwickeltes Kunstverständnis zur Grundlage, um die Situation des Künstlers Krespel zu erfassen, ohne daß dieser Selbstverständigungsprozeß selbst zur Plattform dieser Textinterpretation wurde; vielmehr blieb sein minimalistischer Lesevorschlag einem pointierten, teilweise aphoristischen Sprachduktus verpflichtet, der die gewachsene, autarke Position des Autor-Ichs hinter dem Text bezeugte. Hier entwarf er ein individuelles Rezeptionsmodell, das aus dem eigenen (keineswegs unproblematischen) Dichtungsverständnis erwuchs und so nicht allein Sinn – in Form einer literaturhistorischen Revision des überkommenen, vereindeutigten Hoffmannbildes – setzte, sondern neu startete.[152] Die Unentschiedenheit bzw. Unwissenschaftlichkeit seiner Interpretation erscheint hierbei programmatisch, als ein adäquates methodologisches Prinzip, um dem Wesen der Hoffmannschen Dichtung, ihrer „Unbestimmtheit“ und „Mehrdeutigkeit“ (RV, 253), zu begegnen.

Unter Fühmanns Leseführung wird Hoffmanns Erzählung *Rat Krespel* als extremer innerer Entwicklungsgang eines Künstlerschicksals, als Genese eines inneren Prozesses, erkennbar: „Man kann es sich bloß nicht ersparen. Die Kunst läßt einem keine Freiheit; wen sie erwählt hat, dem ist nicht mehr zu helfen“ (RV, 252). Dieses aphoristisch gefaßte Resümee der Problematik künstlerischen Schaffens erweist sich als Konzentrat seiner eigenen ästhetischen Erfahrung, dessen Bekundungen man in zurückliegenden wie auch in nachfolgenden Texten immer wieder leitmotivisch begegmete. In Fühmanns Besprechung des Gedichtbandes von Sarah Kirsch, *Vademecum für Leser von Zaubersprüchen*, wurde künstlerische Freiheit nicht als erreichbarer (oder erreichenswerter) Dauerzustand sondern als „Medium“[153] zum Werk bezeichnet. Erst in der Aufrechterhaltung des existentiellen Widerspruchs von Qual und Lust – insbesondere im ästhetischen Grenzbereich der selbstgesetzten Tabus, dem subjektiven Be-

152 Roland Barthes: Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe. In: Ders.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt/M. 1988, S. 267.

153 Franz Fühmann: Vademecum für Leser von Zaubersprüchen. In: WA 6, S. 162.

reich der Innenzensur – werde dem schöpferischen Individuum künstlerische Freiheit zuteil.

> Seinen König wählen heißt seinen Widerspruch als Antrieb zu seinem Lebenswerk wählen und mit ihm die Spannung zwischen den Polen: tiefste Verzweiflung und höchstes Glück. Beides sind Grenzstationen: Dort begehrt man ins Nichts des Todes, hier ins Nichtsein ewiger Lust zu gehen, was auch nichts anderes als sterben hieße. Denn man lebt nur mit seinem Widerspruch.[154]

Während *Vademecum für Leser von Zaubersprüchen* den poetologischen Komplex des Schöpferischen ausführlich an einem lyrischen Text illustrierte und so am weitesten mit der Lesart des *Rats Krespel* korrespondierte, weil auch hier das literarische Gleichnis eines inneren Prozesses wahrgenommen wurde, formulierte Fühmann seine Sicht der „Philister-Schöpfer-Problematik innerhalb des Künstlertums“[155] in der Akademierede thesenhaft zugespitzt: „Wer Künstler geworden ist, dem ist nicht mehr zu helfen“[156]. Und auch im Essay *Klein Zaches genannt Zinnober*, jenem Text, den Fühmann während der Romantik-Konferenz 1977 in Frankfurt / Oder referiert hatte, wurde diese Position des Autors zur künstlerischen Schaffensproblematik ähnlich pointiert vorgetragen:

> Die Wahl zwischen Bürger und Künstler steht für Hoffmann im Zeichen eines Entweder-Oder; und eigentlich ist es ja keine Wahl: Man ist Künstler nicht, weil man malt oder dichtet, sondern weil man nicht anders kann.[157]

Das in der Auffassung von der ‚Kunst als Dienst‘ abstrahierte kunstkonzeptionelle Substrat[158], das der Krespel-Lesart zugrunde liegt, geht auf einen Brief Ernst Barlachs zurück, auf den sich Franz Fühmann in seinem Essay über Barlachs Briefwerk ausdrücklich bezogen hatte. In dem von Barlach an seinen Verleger Reinhard Piper gerichteten Schreiben (Ende 1924) hieß es:

> Ich weiß Bescheid, mir macht niemand mehr was vor, am wenigsten ich mir selbst. Aber ich arbeite. Der Tyrann hinter mir will es, und wenn er mir ins Gedärm speit und mich maulschelliert, werde ich hitzig und tu’ werken, als gelt’s das Leben! Keine Fra-

154 Ebd., S. 161.

155 Franz Fühmann: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. In: WA 6, S. 237.

156 Ebd.

157 Franz Fühmann: Klein Zaches genannt Zinnober. In: WA 6, S. 321.

158 1974 arbeitete Fühmann an einem Essay, mit dem er sich speziell der Frage des „Dienens in der Literatur“ zuwandte. Dieser Text, von dem lediglich zwei Typoskriptseiten erhalten sind, war als Abschluß für seinen Essayband *Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur* (1975) geplant; das Textvorhaben blieb allerdings unabgeschlossen, weil zur gleichen Zeit andere Arbeitsprojekte (z.B. der Bergwerk-Komplex, *Vademecum für Leser von Zaubersprüchen* oder die Hoffmann-Lektüre) hervordrängten, in denen gleichwohl Fühmanns künstlerische Dienstauffassung konzeptionell und sprachlich gefaßt wurde. (Vgl. Franz Fühmann: Vom Dienst der Literatur. Fragmente. [Typoskript, zwei Seiten, unveröffentlicht] In: SAdK, Berlin, FFA)

> ge, *die große Freiheit des Künstlers ist, daß er keine hat*, versteh's, wer kann![159] [Hervorh. S. R.]

Bemerkenswert ist, daß Fühmanns Formulierung im Rundfunktext den im Barlach-Essay entwickelten Gedanken des Ausgeliefertseins an ein schöpferisches Prinzip nicht nur in einem übertragenen, wörtlichen Sinne aufgegriffen hatte, sondern ihn schließlich spezifizierte: „Die Kunst läßt einem keine Freiheit; *wen sie erwählt hat* [Hervorh. S. R.], dem ist nicht mehr zu helfen" (RV, 48). Die hier als grammatikalisches Subjekt figurierende Kunst läßt den Künstler als Handlungsträger zurücktreten, läßt ihn vielmehr zum Mittler eines kollektiven Kunstgedächtnisses werden, eines ideell-schöpferischen Prinzips, in dessen Wirkungsbereich die Handlungs- bzw. Entscheidungsfähigkeit des Einzelnen zwar nicht entwertet aber doch angezweifelt wird. Die Passivformulierung (*man* wird von der Kunst erwählt) läßt sich als sprachliches Indiz für jene anthropologische Wendung des Fühmannschen Werkes lesen, nach der der Autor alternativ zur sozialhistorischen Determiniertheit der eigenen künstlerischen Disposition für die Wahrnehmung innerliterarischer, den künstlerischen Arbeitsprozeß unbewußt steuernder Normen und Gesetzmäßigkeiten plädierte. Damit allerdings bezweckte Fühmann keine radikale gesellschaftliche Entgrenzung bzw. Entfunktionalisierung des künstlerischen Selbstverständnisses, sondern es ist vielmehr anzunehmen, daß er auf einen durch die Einsicht in allgemeingültige Entwicklungszusammenhänge des Kunstprozesses ermöglichten Zugewinn an gesellschaftlicher Kompetenz bzw. Verantwortung zielte: So verstand er unter dem Begriff des „Dienens der Literatur" nicht die Instrumentalisierung der Kunst und des Künstlers für außerliterarische Zwekke, sondern die individuell gegebene Möglichkeit (in den *Zweiundzwanzig Tagen* war die Rede von Teilfunktion, die er erfüllen müsse[160]), „Erfahrung [zu] zeigen, die ganze Erfahrung"[161], was sich insbesondere auf die Darstellung der phantastischen Realität, jener mythischen Dimension des sozialistischen Alltags bezogen hatte.

Mit dieser hier am Beispiel E.T.A. Hoffmanns formulierten autonomieästhetischen Konzeption griff Fühmann unmittelbar in die Diskussion um marxistische Ästhetik ein. Die anthropologischen Positionen seines Kunstverständnisses waren dabei von erheblicher ideologischer Schwingungsweite, insofern Fühmann mit dieser auf einen außersubjektiven Bereich des Unbewußten zielenden psychologischen Akzentuierung künstlerischer Produktion in Verdacht geriet, modernistische Ästhetiken zu vertreten, die einer gesellschaftlichen Verantwortungslosigkeit des Künstlers das Wort redeten:

> Wenn nämlich die im Unbewußten geheimnisvoll schaffende Phantasie Gesetzen gehorcht, die mit dem Leben der Künstlerpersönlichkeit in keinem Zusammenhang ste-

159 Ernst Barlach: Die Briefe. 1888-1938. In zwei Bänden. Band I (1888-1924). Hrsg. von Friedrich Dross. München 1968, S. 747 f.

160 Franz Fühmann: Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens. In: WA 3, S. 468.

161 Franz Fühmann an Kurt Batt, Brief vom 04.07.1974. In: B, S. 146.

> hen, denen sich vielmehr der Künstler selbst unterwerfen muß, dann entzieht sich natürlich das Werk und sein Autor jeder sozialen Bewertung und Verpflichtung.[162]

Sein mit dem Ungarn-Tagebuch eröffneter Versuch, inhaltlich wie formal in die Tiefe zu gehen, sich über grundsätzliche Fragen der künstlerischen Existenz zu verständigen – wovon der Rundfunkvortrag mit seiner ästhetischen Lesart des *Rat Krespel* ein praktisches Zeugnis liefert –, korrespondierte mit der seit Mitte der 1970er Jahre zu verzeichnenden Stagnation des Geschichtsprozesses, die auch bei anderen DDR-Autoren eine Konzentration poetischer Neuansätze (Christa Wolf, Volker Braun) bewirkte.

Ein zweiter Text, der hier exemplarisch das poetologische Bezugssystem des Rundfunkvortrags erhellt, ist die Erzählung *Erzvater und Satan* (1968). Bereits in seinen Prosastücken zum Band *Der Jongleur im Kino oder Die Insel der Träume* (1970) hatte sich Franz Fühmann intensiv mit dem Komplex menschlicher Schuldverstrickung beschäftigt. In den Erzählungen des Ende der 60er Jahre geplanten Erzählzyklus suchte er mit Blick auf den einzelnen Menschen nach Ursachen und Bedingungen allgemeinmenschlicher Schuld – über die konkreten geschichtlichen Konstellationen hinaus. Dem geplanten Erzählband gab er zunächst den philosophischen Obertitel „Von der Manipulierbarkeit des Menschen zur Unmenschlichkeit gegen sich selbst und seinesgleichen“[163]. Nachdem er den Erzählzyklus inhaltlich vollständig überarbeitet hatte, wurde daraus der sozialgeschichtlich begrenzende Untertitel „Studien zur bürgerlichen Gesellschaft“, der sich gegenüber der allgemeingültigen, humangeschichtlichen Aussage dieser „Erinnerungsprosa“ konträr ausnimmt. So konstatierte Fühmanns Lektor Kurt Batt in einem Brief an den Autor, daß die Erzählung *Der Jongleur im Kino oder Die Insel der Träume*, die später Titelerzählung des Buches wurde, sich auch qualitativ von den Erzählungen des *Judenautos* unterscheiden würde, „und zwar an Allgemeingültigkeit, an dem, was zur Situation des Menschen gestern und heute zu sagen ist“[164]. Bereits in den ersten beiden Geschichten (*Erzvater und Satan* und *Der Jongleur im Kino*), die Mitte Mai des Jahres 1968 für diesen Erzählband vorlagen, würden, so wiederum Batt, „Manipulationsprozesse gezeigt, für die der Begriff des Ideologischen eben nicht mehr ausreicht, da Ideologien abzuschütteln sind“[165].

Vermittelt über Fühmanns Arbeitsunterlagen zum Rundfunkvortrag über E.T.A. Hoffmann eröffnet sich der Bezug auf einen dieser werkgeschichtlich zurückliegenden Texte. Als der Interpret zum eigenen Verständnis der Schuld Krespels das Begriffspaar „Weisen“ und „Abraham“ auf eine seiner Karteikarten notierte, so hatte er möglicherweise auf die im Umkreis der Jongleur-Geschichten entstandene alttestamentarische

---

162 Günther K. Lehmann: Phantasie und künstlerische Arbeit. In: Seminar: Theorien der künstlerischen Produktivität. Entwürfe mit Beiträgen aus Literaturwissenschaft, Psychoanalyse und Marxismus. Hrsg. von Mechthild Curtius. Frankfurt/M. 1976, S. 311.

163 Vgl. Franz Fühmann an Kurt Batt, Brief vom 12.05.1968. In: B, S. 80.

164 Kurt Batt an Franz Fühmann, Brief vom 16. Mai 1968. In: SAdK, Berlin, KBA.

165 Ebd.

Erzählung *Erzvater und Satan* zurückgegriffen, welche in unveränderter Form erst 1985 veröffentlicht wurde, sowie in diesem Zusammenhang auf die Auslegung der Abraham-Geschichte in Sören Kierkegaards *Furcht und Zittern*[166].

Die biblische Geschichte des Patriarchen Abraham, im Alten Testament überschrieben als *Die Opferung Isaaks* (I. Mos. 22_{1-19}), gestaltete das Problem des „blinden Gehorsams". In Fühmanns Adaption der biblischen Parabel wurde die Frage des Gehorsams gegenüber der theologischen Vorlage jedoch entscheidend nuanciert, so daß er auch wesentliche Aspekte des Herr-Knecht-Verhältnisses wie Verführung und (Selbst-)Täuschung thematisierte: Der von Gott beauftragte Abraham, der Erzvater des Menschengeschlechts und „Weiseste unter den Weisen"[167], zweifelte bis zum Schluß des Geschehens nicht an der Rechtmäßigkeit eines unbegreiflichen Gottesbefehls, der ihn anwies, seinen Sohn Isaak auf einem Altar zu opfern:

> [...] wie stünde es mir an, den Ratschluß des Allmächtigen überprüfen und in meiner Knechtseligkeit bekritteln zu wollen![168]

Abrahams Gehorsam erscheint, wie Veit Laser feststellte, bedingungslos: „Wenn Abraham seine Hand nicht an sein Kind legt, dann aus Gehorsam, nicht aus Zweifel an der Richtigkeit solchen Opfers"[169]. Die ebenso blinde wie taube Knechtseele Abrahams (vor den äußeren Anfechtungen in Gestalt des Satans verstopft er sich die Ohren mit dem Stoff seines Mantels) gelangt nicht ansatzweise zu einer inneren Auseinandersetzung. In Fühmanns Adaption der biblischen Geschichte ist Abrahams Gottesverhältnis keines der verinnerlichten, bewußt durchlebten Knechtschaft im Hegelschen Sinne, wonach sich knechtisches Bewußtsein im Kräftespiel mit der Herrschaft gegenseitig anerkennt und zum Selbstbewußtsein erhebt, wonach das „Tun des Einen [...] selbst die gedoppelte Bedeutung [hat], ebensowohl sein Tun als das Tun des Andern zu sein"[170]. Während Abraham blind handelt, weist der Gehorsam seines Sohnes Isaak fanatische Züge auf: Nachdem er die Absicht seines Vaters durchschaut hat (im Unterschied zu Fühmanns Nacherzählung bleibt der Isaak der biblischen Vorlage unwissend), *will* er Opfer sein und betrachtete sich als Auserwählten und Begnadeten. Isaaks „überwältigende Botmäßigkeit"[171] wird in dieser Radikalität des freiwilligen Gehorsams von Fühmann wohl auch deswegen akzentuiert, weil seinen Lektüreerkenntnis-

166 Auf den thematischen Zusammenhang zwischen Fühmanns Bibel-Adaption *Erzvater und Satan* und Sören Kierkegaards Auslegung der Geschichte Abrahams verwies bereits Veit Laser (vgl. Veit Laser: Die theologische Relevanz der Poetologie Franz Fühmanns [wie Anm. 40], S. 87).

167 Franz Fühmann: Erzvater und Satan. In: Ders.: Das Ohr des Dionysios. Erzählungen. Rostock 1985, S. 7-17, hier S. 9.

168 Ebd., S. 10.

169 Veit Laser: Die theologische Relevanz der Poetologie Franz Fühmanns (wie Anm. 40), S. 86.

170 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Phänomenologie des Geistes. Neu hrsg. von Hans-Friedrich Wessels und Heinrich Clairmont. Hamburg 1988, S. 128.

171 Franz Fühmann: Erzvater und Satan (wie Anm. 167), S. 11.

sen biographische Erfahrungsmuster zugrunde liegen. Im Vergleich mit den Konfliktlösungen Abrahams und Saras[172] erscheint das Handlungsmuster Isaaks jedoch entwicklungsfähig: Wie in der biblischen Vorlage ist der Zweifel Isaaks auch in Fühmanns Bearbeitung „nur zwischen den Zeilen zu hören“[173], überdies jedoch ist der Glaubenszweifel in Fühmanns Text als Geste der Blickwendung wahrzunehmen, die einen ersten topographischen Haltepunkt in Morija fand, der fiktiven Ansiedlung „heidnische[r] Stämme [...], die alle dem Herren ein Greuel sind“[174].

> Isaak aber blickte noch einmal nach dem Hügel zurück, und da war ihm, als sähe er die Zinnen Morijas glänzen.[175]

Fühmanns Notiz im Arbeitsheft zum *Rat Krespel* läßt vermuten, daß er mit seiner Lesart des Krespel an die in der Adaption der biblischen Geschichte gestaltete Problematik unbewußter, blinder Knechtschaft anknüpfte. Während Abraham sich nicht innerlich veränderte, erkannte Krespel sein Versagen als Künstler im Versuch, ein „Scheinglück aufrechtzuerhalten“ (RV, 253) und zerbrach zugleich mit dem Violinbogen auch sein weltliches Schuldverhältnis: Er erkannte sich selbst als Künstler. Im Gegensatz zu Abraham opferte Krespel (in dem von Fühmann vorausgesetzten ethischen Verständnis seines Künstlertums) nicht Antonie, sondern seine weltlichen Bindungen, die seine künstlerische Selbstentfremdung verstärkt und seinem Verhalten (gegenüber seiner Tochter wie der bürgerlichen Alltagswelt) gespenstische Züge verliehen hatten. Im *Rat Krespel* stellt sich für Fühmann die Frage des blinden Gehorsams erneut, jedoch bezogen auf die Problematik der Entwicklung künstlerischer Subjektivität, die sich permanent als Entscheidung zwischen äußeren und inneren Forderungen, zwischen den poetischen Kategorien Zwang und Lust, vollzieht. In vorangehenden essayistischen Texten wie der Akademierede, aber auch in *Vademecum für Leser von Zaubersprüchen*, hatte Fühmann diesen Prozeß künstlerischer Erfahrung genauer analysiert und be-

172 Veit Laser verwies darauf, daß Fühmann im Gegensatz zur biblischen Erzählung „die Gestalt der Sara ins Licht seiner Erzählung“ gerückt hatte, die in seiner Fassung den „innere[n] Konflikt zwischen Gehorsam und Zweifel [...] ausgetragen“ hätte (beide Zitate: Veit Laser: Die theologische Relevanz der Poetologie Franz Fühmanns [wie Anm. 40], S. 86). Saras wahrhaftiges Glaubensverständnis wurde getrübt in ihrem „Gram ob des Tods ihres einzigen, mit neunzig Jahren von ihr empfangenen und ausgetragenen Sohnes“, so daß sie sich das Leben genommen hatte – auf eine Art, daß sie ihr „Weggehen als heimlichen Ungehorsam vor dem Höchsten“ begriff und sich selbst opferte: „ein Messer aus Stein bis ans hölzerne Heft in die Scham eingehauen und dann den Leib aufgeschlitzt bis zu jener Höhle, darin das unbotmäßige Herz hockt“ (alle Zitate: Franz Fühmann: Erzvater und Satan [wie Anm. 167], S. 16 f.).

173 Veit Laser: Die theologische Relevanz der Poetologie Franz Fühmanns (wie Anm. 40), S. 87.

174 Franz Fühmann: Erzvater und Satan (wie Anm. 167), S. 8. – Sören Kierkegaard ging, indem er den Glaubensverlust Isaaks akzentuierte, in seiner Interpretation der Geschichte Abrahams und Isaaks wesentlich weiter: „aber Isaak hatte den Glauben verloren“. (Vgl. Sören Kierkegaard: Furcht und Zittern [wie Anm. 134], S. 14.)

175 Ebd., S. 16.

zeichnet. In diesem Kontext seiner ästhetischen Überlegungen gelesen, scheint aber der Weg des Künstlers Krespel nicht in die Irre zu laufen, wie dies z.B. Klaus Deterding angenommen hat („die Kunst und das Kunstverständnis Krespels [sind] von vornherein ein Irrweg“[176] des Einzelnen), so als würde es einen alternativen Weg geben, sondern ist bereits vieldimensional angelegt: Das „Irrgehen“ erweist sich als essentielles Paradigma und Bedingung der Künstlerexistenz. Gerade in der von Fühmann gewählten Künstlergestalt Rat Krespel wird die allgemeine Schaffensproblematik des Künstlers in ihrer unvereinbaren Widersprüchlichkeit gleichnishaft gestaltet und zugleich auf die dialektische Vermittlung der Pole gewiesen.

In einem anderen Zusammenhang wurde bereits von Birgit Röder auf die Parallelität zwischen der biblischen Figur Abrahams und Hoffmanns Rat Krespel hingewiesen, dabei jedoch – anders als Fühmann, dessen Interpretation weitaus kryptischer verfuhr – die Entwicklung Krespels durchweg positiv konnotiert:

> Wie der biblische Abraham, so überwindet auch Krespel seine irdische Angst, und ist willens, sein Kind dem ‚Höheren‘ (in diesem Fall der Kunst) zu opfern. [...] Krespel akzeptiert an dieser Stelle das Schicksal des Menschen, bzw. des Künstlers, zum Scheitern verurteilt zu sein, denn er kann mit dem ruhigen Gewissen leben, daß Antonie – wie er meint – in Freiheit und Ausübung ihrer Kunst gestorben ist und nicht nach einem ‚ungelebten‘ Leben.[177]

Erst den Arbeitsnotizen und späteren Texten, wie z.B. *Prometheus. Die Zeugung* und *Im Berg*, ist zu entnehmen, daß Fühmann auch die Problematik des künstlerischen Selbsterkenntnisprozesses wahrgenommen und literarisch gestaltet hatte. Im Rundfunkvortrag finden sich dazu nur wenige Anhaltspunkte. Indem Fühmann Krespel z.B. als Urbild des Weisen begreift, weist er auf das Übermenschliche und auf die Abstraktion der Erzählfigur. Ähnlich nimmt Klaus Deterding Krespel als eine jener „entarteten“ Figuren in Hoffmanns Erzählwerk wahr, denen es nicht mehr nur um die (ewige) Suche nach dem Kunstideal, sondern um dessen Erfüllung geht:

> Krespel ist zweifellos im Kosmos der Hoffmannschen Gestalten eine derjenigen Figuren, die auf dem Wege der Entartung ein Stück weit vorgeschritten sind.[178]

Deterding schlußfolgert, daß in der Figur des „*Rat[s] Krespel* [...] wohl die härteste Konsequenz innerhalb von Hoffmanns Grundthematik ‚Kunst – Leben – Ideal‘“[179] verkörpert sei. Fühmann hält aber gerade diese Geschichte vom „grauenhaften Krespel“, in der die extremen Positionen (und Irrtümer) des Künstlertums gezeigt werden, für nachlesenswert, weil er hier ein Grundmodell allgemeinmenschlicher Erfahrung vorfindet. Die Künstlerfigur Krespel darf man wohl zu jener Anzahl „glückli-

176 Klaus Deterding: Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann (wie Anm. 58), S. 177.

177 Birgit Röder: „Sie ist dahin und das Geheimnis gelöst!“ (wie Anm. 58), S. 10.

178 Klaus Deterding: Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann (wie Anm. 58), S. 172.

179 Ebd., S. 398, Anm. 32.

che[r] Gespenster“[180] rechnen, die Fühmann unter Punkt 21 seiner Akademierede im Blick hatte, denn es gelingt ihm, sich durch Selbsterkenntnis von gespenstischen außerkünstlerischen Zwängen zu lösen. Der tanzende Krespel wird in diesem Blickwinkel zum ästhetischen Sinnbild künstlerischer Entwicklungsmöglichkeit und -notwendigkeit: „Krespel erkennt in diesem Augenblick sich selbst und er erkennt, daß das Schicksal nicht manipulierbar ist.“[181]

Krespels Anmaßung, „wie das Schicksal oder wie Gott“[182] sein zu wollen, wozu er sich im bitteren Spaß einen passenden „Schlafrock“[183] anfertigen ließ, galt auch Fühmann als Ursache der verhängnisvollen Entwicklung. Das bezeugt eine Notiz in seinem Arbeitsheft, worin er festhält: „Er wollte das Schicksal oder Gott sein!“[184]. Doch gleichwohl sich der Autor über die hier problematisierte Selbstüberhebung des Künstlers, die Frage nach der Schuld des Schöpfers, bewußt geworden ist, spielt dieses Thema im Text des Rundfunkvortrags keine Rolle. Mit der Schöpferproblematik eines sich „vermessenden“ Künstlertums, das Schuld auf sich lädt, indem es in außerkünstlerische oder außerindividuelle Entwicklungen eingreift, beschäftigte sich der Autor Fühmann intensiver bei der Lektüre von Hoffmanns Erzählung *Die Jesuiterkirche in G.*. Seine Anmerkungen und Unterstreichungen zur darin entfalteten Fabel von Prometheus korrespondieren eng mit dem Prometheus-Erzählprojekt.[185]

Naheliegender, als die handschriftliche Notiz „Weisen“ und „Abraham“ als Hinweis auf die dargestellte Textbeziehung zur Erzählung *Erzvater und Satan* zu lesen, erscheint es aber, in ihr einen Beleg der engen inhaltlichen Korrespondenz von Rundfunkvortrag und Akademierede zu erkennen. In der Akademierede wurde Krespel ebenso wie die Figur des Meisters Abraham aus Hoffmanns *Kater Murr* (außerdem „der alte Advokat V. im *Majorat*, [...] das junge Liebespaar in der *Genesung*“) als Verkörperung jenes „höheren Typus“ des Weisen bezeichnet, der über dem „Typenpaar Künstler – Bürger“ steht und Fühmanns Modell des „*ganze[n]* Mensch[en]“[186] literarisch vergegenwärtigt, als „lebenstüchte[r] Weiser“ verkörpere er „Hoffmanns menschliches Ideal“[187], wie es bereits in Fühmanns Filmarbeit hieß. Erst über diesen

180 Franz Fühmann: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. In: WA 6, S. 237.

181 Wulf Segebrecht: Autobiographie und Dichtung (wie Anm. 31), S. 169.

182 E.T.A. Hoffmann: Die Serapions-Brüder (wie Anm. 52), S. 43.

183 Ebd., S. 42.

184 SAdK, Berlin, FFA, Sign. 235.

185 Auf die enge Vernetzung von Lektürespuren, handschriftlichem Nachlaß und gedrucktem Werk bei Franz Fühmann hatte bereits Jörg Petzel gelegentlich seiner ersten Begutachtung der Fühmannschen Arbeitsbibliothek hingewiesen. (Vgl. Jörg Petzel: „... da habe ich mich in E.T.A. Hoffmann eingegraben“ oder Ein erster Blick in Franz Fühmanns Arbeitsbibliothek und in seine E.T.A. Hoffmann-Sammlung. In: Hjb 7 (1999), S. 102-106, hier S. 103f.

186 Alle Zitate: Franz Fühmann: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. In: WA 6, S. 236 f.

187 Franz Fühmann: Möglichkeiten einer filmischen Aneignung von Werk und Leben E.T.A. Hoffmanns. In: WA 8, S. 416, Anm. 4.

Textbezug erhält Fühmanns Deutungsansatz der Erzählung *Rat Krespel* stärkere Konturen: die Entwicklung des Künstlers Krespel erscheint als Modell individueller „Menschenerfahrung“[188] und Krespel selbst ist als Personifikation einer prinzipiell widerspruchsvollen künstlerischen Individuation zu lesen. Im Rundfunkvortrag jedoch werden Fühmanns theoretische Positionen zum Modellbegriff wie zur Auffassung seines dialektischen Menschenbildes zurückgehalten, denn der Hörtext war auf das voraussetzungsfreie Nach- und Neulesen der Dichtung E.T.A. Hoffmanns orientiert. Für das Verständnis des Rundfunktextes bleibt das Verfolgen dieser inhaltlichen Spur somit von sekundärer Bedeutung, weil der auf die Ambivalenz des Verstehens zielende Text ein interpretatorisches Gerüst entbehrt.

Fühmann verwies in seiner Leseanregung schließlich auf einen Vergleich des *Rats Krespel* mit Thomas Manns Künstlernovelle *Tristan* (1903), in der eine weitere Form der „Entartung“ des Künstlerischen, nämlich der Ästhetizismus des Protagonisten Detlev Spinell, zu erkennen ist.

Auf die Beziehung zwischen Thomas Manns *Tristan* und der Krespel-Erzählung aus Hoffmanns *Serapionsbrüdern* ist bereits in einer Tristan-Interpretation von Lida Kirchberger[189] hingewiesen worden. Fühmanns Interpretationsansatz dieser Textkorrespondenz erweist sich jedoch als davon grundsätzlich verschieden, denn er liest die Krespel-Erzählung aus der Perspektive des Künstlers Krespel und seines individuell-künstlerischen Selbsterkenntnisprozesses. Kirchberger hingegen bezog sich vor allem auf die Figur Gabriele Eckhof in der *Tristan*-Erzählung, deren ‚wirkliches‘ literarisches Vorbild sie in Antonie aus E.T.A. Hoffmanns *Rat Krespel* erkennen wollte. Ihre inhaltliche Bezugnahme auf die Ähnlichkeiten zwischen Gabriele Eckhof und Antonie gingen jedoch von einem Bild der Tochter Krespels aus, worin diese Opfer der Verführung zur Kunst geworden und damit ein passiver Charakter geblieben sei (ähnlich wie in der Oper Jacques Offenbachs). Antonie erscheint hier als „a woman endangered by her art“[190] und gänzlich entindividualisiert als „the doomed product of an artist mother and an artist father“[191]. Im Gegensatz zu Fühmanns Lesart zeigt diese Interpretation, indem sie vor allem die inhaltlichen Übereinstimmungen zwischen beiden Erzähltexten expliziert, die ausschließlich lineare Beeinflussung Manns durch E.T.A. Hoffmann, ohne die ästhetische Qualität der disproportionalen Veränderungen Thomas Manns zu berücksichtigen.

Fühmann macht auf motivische Verbindungen aufmerksam, die eine produktive Auseinandersetzung Thomas Manns mit E.T.A. Hoffmanns Erzählung aus den *Serapionsbrüdern* belegen und darauf verweisen, daß hier eine ästhetische Verschiebung stattgefunden habe. Antonie habe sich in Manns Novelle in den properen Knaben Anton verwandelt, die Namenskürzung deute bei Mann auf eine phänomenale Änderung nicht

188 Franz Fühmann: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. In: WA 6, S. 220.

189 Lida Kirchberger: Thomas Manns Tristan. In: Germanic Review 36 (1961), S. 282-297.

190 Ebd., S. 285.

191 Ebd., S. 291 f.

nur des Geschlechts, sondern insbesondere auf die Umkehrung des Erzähllaufs, der hier, in Manns verspöttelnder Sicht, ins gesunde „Leben" führe. Damit einher gehe die Pervertierung künstlerischen Strebens: Während Spinell am Ende „innerlich davonläuft"[192], habe Krespel durch Antonies Tod als Künstler zu sich selbst gefunden. Bei Mann, so läßt sich die von Fühmann inaugurierte Interpretationsweise skizzieren, siegt die gesunde, rosige Fleischlichkeit des Kindes Anton als symbolischer Triumph bürgerlicher Lebenskonzepte über die vom Leben entfremdete Kunst. Fühmanns Notizen im Arbeitsheft zum *Rat Krespel* deuten auf die synoptische Verbindung, die er zwischen beiden Lektüren erkannte. Bezogen auf Antonies Tod glossierte er seine Inhaltsraffung am Rand „K. [Krespel, S. R.] wollte ihr den Liebestod geben!!!"[193] und fügte mit Bleistift hinzu: „Hier setzt Th. Mann ein mit Tristan!"[194]. Im Rundfunktext aber wollte er seinen Hörern „die Entdeckerfreude nicht vorwegnehmen" (RV, 254), so daß der Hinweis auf die ästhetische Kontaktstelle zwischen beiden Texten nicht weiter erläutert wurde. Als „Antistück zum Verlangen Antonies (nicht Antonias)" (RV, 254) figuriere, so Fühmann, die Haushälterin Herrn Klöterjahns, Fräulein von Osterloh, die sodann auch „die roten Flecke der Krankheit" (RV, 254) Antonies trüge, doch diesmal als „Zeichen des Lebens, und zwar eines hoffnungslosen Lebens der Sehsucht nach bürgerlicher Karriere" (RV, 254). Mit der Lektüreentdeckung der *Tristan*-Erzählung Thomas Manns als einer „Variation der Hoffmann-Erzählung" (RV, 254) führt der Vielleser Fühmann sein Publikum zwar auf ästhetisch-literarische Nebenwege, von denen aus aber, wie sich zeigt, ein produktiver Zugang zu beiden Texten möglich wird.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß Franz Fühmann die Erklärung der Unheimlichkeit dieser Hoffmannschen Erzählung anders akzentuierte, als es fachwissenschaftliche Arbeiten versuchten, die Krespel z.B. als fürsorgende Vaterfigur (so Benno von Wiese oder Peter von Matt) deuteten, eine Übertragung männlicher „Dominanz- und Beherrschungsphantasien" auf den weiblichen Körper vermuteten oder die auf eine eindeutige Bewertung des Schuldkomplexes zielten. Der Autor konzentrierte sich hingegen ganz auf die Figur des Künstlers Krespel, deren ethische Problematik sich im Spiegel des Fühmannschen Kunstverständnisses deutlicher abzeichnet. Seine ästhetische Lektüre der Hoffmannschen Erzählung *Rat Krespel* positioniert sich insofern als ein Gegenentwurf zu jener vereinseitigenden Rezeptionspraxis E.T.A. Hoffmanns, die am Beispiel von Jacques Offenbachs Oper(ette) *Hoffmanns Erzählungen* veranschaulicht wurde. Fühmanns Lektüremodell *Rat Krespel* bewahrt demgegenüber die Offenheit und Vieldeutigkeit seines poetischen Referenztextes, es orientiert auf eine Pluralität der Lektüre- und Verstehensprozesse und läßt, indem Hoffmanns rätselhafte Gestalt Krespel als symbolische Gedankenfigur lesbar wird, ihn als poetisches Gleichnis bestehen.

---

192 Thomas Mann: Tristan. In: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Band 4: Frühe Erzählungen. Frankfurt/M. 1981, S. 264.

193 SAdK, Berlin, FFA, Sign. 235.

194 Ebd.

4.3 *Klein Zaches genannt Zinnober.* Ein Nachwort

Textanalyse Teil I

Franz Fühmanns Essay *Klein Zaches genannt Zinnober* entstand im Auftrag des Insel-Verlags Anton Kippenberg Leipzig als Nachwort für eine eigenständige Publikation von Hoffmanns gleichnamigem Märchen.[1] Der Verlag teilte dem Autor, der sich mittlerweile durch seine Rede in der Akademie der Künste sowie den Vortrag im Rundfunk öffentlich als Hoffmann-Spezialist hervorgetan hatte, in einem Brief vom 04.08.1976 mit: „Ihre Methode, E.T.A. Hoffmann zu akzeptieren, gefällt uns sehr [...]“[2]. Von Verlagsseite war man an einem Beitrag von „etwa 10 Seiten“ bis „Mai 1977“[3] interessiert. Fühmann antwortete, daß ein solches Angebot für einen Text über *Klein Zaches* eigentlich sechs Monate zu spät gekommen sei: „[...] damals stand ich mitten im Stoff und suchte gerade eine Gelegenheit, noch etwas über die zeitlich begrenzten Vorträge hinaus zum Zaches zu sagen, denn ich glaube, ich habe da etwas entdecken können“[4]. Vom Zeitpunkt des Vertragsabschlusses zwischen Franz Fühmann und dem Insel-Verlag am 2. November 1976[5] bis zur Abgabe des Typoskripts im Juni 1977 entstand

1 Hier sei angemerkt, daß Hoffmanns satirisches Märchen, das in der zeitgenössischen Literaturkritik als eines der „kaum angefochtenen Werke Hoffmanns galt“ (vgl. Brigitte Feldges / Ulrich Stadler: E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung. München 1986, S. 98) und sich großer Beliebtheit beim damaligen Publikum erfreute, auch in der DDR eine nennenswerte Zahl an Publikationen und Neuauflagen erfahren hatte. Hoffmanns *Klein Zaches* paßte insofern in den Rahmen einer marxistischen Erbekonzeption, weil hier die Entwicklungsthese seines Werkes vom Romantiker zum bürgerlichen Realisten nachvollzogen werden konnte.

2 Insel-Verlag Anton Kippenberg an Franz Fühmann, Brief vom 04.08.1976. In: SAdK, Berlin, FFA, Sign. 239.

3 Beide Zitate: Ebd.

4 Franz Fühmann an den Insel-Verlag Anton Kippenberg, Brief vom 22.08.1976. In: SAdK, Berlin, FFA, Sign. 239. – Daß Fühmann sich bereits in dieser Zeit intensiv mit *Klein Zaches* beschäftigt hatte, ist vor allem dem Rundfunkvortrag sowie den dazugehörigen Notizen zu entnehmen. Unter Bezugnahme auf Offenbachs Operette und deren zweifelhafte Adaptionspraxis bezeichnete er schon dort den „rettichhafte[n] Gnom“ Zaches als „eine höchst komplizierte Gestalt einer höchst komplizierten Übergangsperiode, ein Stück Mythos, das uns teuer sein sollte und doch im breiten Publikum nur in der läppischen Figur des Zwergs Klein Zack fortlebt“ (Franz Fühmann: Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann. Ein Rundfunkvortrag. In: WA 6, S. 249 f.). Indem der Autor bereits an dieser Stelle auf das mythische Potential dieser Erzählfigur und somit auf die Mehrdeutigkeit des erzählten Geschehens hingewiesen hatte, die in der Operette ins Verständliche geglättet worden sei, eröffnete er neue, aktualisierende Textperspektiven und rüttelte gleichzeitig am sakrosankten sozialhistorischen Interpretationsmuster der marxistischen Hoffmann-Forschung.

5 Vertrag zwischen dem Insel-Verlag Anton Kippenberg und Franz Fühmann über ein Nachwort zu E.T.A. Hoffmanns *Klein Zaches genannt Zinnober* vom 02.11.1976. In: SAdK, Berlin, FFA, Sign. 239.

der Auftragstext in einer für Fühmanns schriftstellerische Produktion verhältnismäßig kurzen Frist von etwa acht Monaten. In der Folge aber verzögerte sich die Veröffentlichung dieses Hoffmann-Buches, weil Fühmanns eigenwillige Lesart des Hoffmannschen Märchens nicht den Vorstellungen des Insel-Verlages entsprach. Klaus Günzel (1936-2005), dem Fühmann vorab eine Abschrift seines Zaches-Essays zukommen ließ, kommentierte diese Schwierigkeiten mit dem Verlag folgendermaßen:

> Wenn die Leipziger ob Ihrer spröden Zaches-Interpretation verschnupft sind, so wundert mich das fast gar nicht. Man kann eben Erbe-Pflege auch in einem sehr sterilen Sinne betreiben: so, daß man nirgends aneckt. Ändern Sie bitte, um Gotteswillen, nichts![6]

Schließlich war es diese Sprödigkeit des Textes, seine Uneindeutigkeit bzw. Unzugänglichkeit, die Fühmann zum Vorwurf gereichte. Im Brief des Verlagsleiters, Friedemann Berger, an den Autor hieß es:

> Allerdings erhebt sich in einigen Passagen (speziell zwischen Seite 9 und 12) der Eindruck, als habe der Schriftsteller Franz Fühmann zu Formulierungen gegriffen, die sehr absichtsvoll die historische Szenerie E.T.A. Hoffmanns verlassen und aus Sicht des Autors Fühmann und seiner Zeit Mißverständnisse geradezu zu provozieren. Die Frage, die sich im Lektorat erhob und die an Sie zu stellen wäre, ist: ob Sie solche Mißverständnisse (z.B. mit Begriffen wie ‚Polizeistaat') provozieren wollen.[7]

Friedemann Berger verwies den Autor auf die in seinem Essay angelegte Gefahr einer aktualisierenden, historisch undifferenzierten Lesart romantischer Literatur, welche zu ideologischen Mißverständnissen führen könnte. Problematisch erschienen ihm insbesondere Fühmanns Positionen zur Aufklärung (z.B. der Gebrauch der Formulierung „Polizeistaat der aufgeklärten Vernunft"), insofern eine Kritik an der Aufklärung als progressiver Literaturepoche in der hierarchischen Literaturgeschichte der DDR noch bis in die 1970er Jahre hinein tabuisiert wurde. Fühmann hatte jedoch an dieser Stelle wie auch in seinen vorangehenden Reden über Hoffmann, deren aktualisierende Betrachtungsweise des Spätromantikers vom Verlag ausdrücklich befürwortet bzw. geradezu gewünscht wurde, jene antiaufklärerische Züge in Hoffmanns Dichtung herausgestellt, die sich „gegen die Auswüchse und die seichte Nivellierung der Aufklärung"[8] richteten. In Hoffmanns Dichtung habe er die „aufgeklärte Zeit" als gespenstische Differenz zwischen Sein und Schein erfahren. Hier sei ihm das Bild einer Gesellschaft deutlich geworden, „in der alle Grenzen fließend wurden, da sich die *eine* Wertordnung zersetzte, und ihr Alltag [...] gerade in dem Maß gespenstisch [geworden war], in dem Gespenster real aus ihm schwanden und sich Grauenvolles unscheinbar gab" (AR, 228).

Was Berger bemängelte, was ihn zur verlegerischen Vorsicht mahnte, war die fehlende historisch-konkrete Einbindung der von Fühmann dargelegten Hoffmann-

---

6 Klaus Günzel an Franz Fühmann, Brief vom 14.06.1977. In: SAdK, Berlin, FFA, Sign. 286.

7 Friedemann Berger (Insel-Verlag) an Franz Fühmann, Brief vom 21.07.1977. In: SAdK, Berlin, FFA, Sign. 286.

8 Brigitte Feldges / Ulrich Stadler: E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung (wie Anm. 1), S. 110.

schen Positionen zur Aufklärung. Fühmann habe, so Berger, den Begriff Aufklärung undifferenziert gebraucht, wodurch seiner Meinung nach der Eindruck entstehen könnte, „der Essayist Fühmann verstehe diesen Epochenbegriff genau so einseitig wie der Schriftsteller Hoffmann in seiner historischen Situation (die ja allein das verknöcherte Bild der Aufklärung vor sich hat)“[9]. Unter diesem Vorbehalt, den historisch-dialektischen Charakter romantischer Positionen zu vernachlässigen und somit einer ideologischen Aufweichung der systematischen marxistischen Literaturgeschichte Tür und Tor zu öffnen, wurde wenige Monate zuvor auch Günter Hartungs Versuch zurückgewiesen, die Romantik-Forschung der DDR in gewissem Maße von ideologischen Paradigmen zu entlasten und zu einer differenzierenden, methodisch erweiterten Betrachtungsweise der romantisch-klassischen Literaturepoche zu gelangen, die sich der Erforschung „romantische[r] *Poesie* [...] (mitsamt deren philosophischen Einschlüssen)“[10] widmen sollte. Zur ideologisch begründeten Beanstandung des Textes führte aber nicht nur die vakante historische Einkleidung aufklärungskritischer Gedanken, sondern vor allem auch die identifikatorische Dimension dieses Künstleressays. Berger unterstellte dem Autor angesichts dessen bekenntnishaft-pathetischer Formulierungen[11] provokative Absichten, die darauf zielen würden, „gegenwärtige subjektive Problemstellungen“ über den Romantikbezug zu artikulieren. Demgegenüber versuchte er, Fühmann zur „Dämpfung der Emotion“[12] und damit zu einer sachlicheren, d. h. historisierenden Argumentation zu bewegen.

Fühmann reagierte verärgert auf diese Reglementierung: Er wies den Provokationsvorwurf nicht nur in der Sache von sich, indem er die beanstandete Formulierung „aufgeklärter Polizeistaat“ im Originaltext belegte[13], sondern bezeichnete auch die

9 Friedemann Berger (Insel-Verlag) an Franz Fühmann, Brief vom 21.07.1977 (wie Anm. 7).

10 Günter Hartung: Zum Bild der deutschen Romantik in der Literaturwissenschaft der DDR. In: WB 22 (1976), H. 11, S. 167-176, hier S. 175. – Hans Jürgen Geerdts reagierte polemisch auf diesen Vorstoß auf dem Gebiet der marxistischen Romantikforschung in der DDR (vgl. Hans Jürgen Geerdts: Romantik und Romantikforschung in der Diskussion. In: WB 23 [1977], H. 2, S. 151-153).

11 Die später vor allem für den Trakl-Essay konstatierte „Ästhetik der Betroffenheit“ findet sich auch schon im Pathos und Bekenntniston des vorliegenden Essays, der ebenso wie sein wirkungsmächtigerer Nachfolger auf einen Austausch subjektiver Erfahrungen im und über das poetische Werk zielte und damit vor allem der persönlichen wie kunstkonzeptionellen Selbsterkenntnis diente. Vgl. Renate von Heydebrand: Literatur – ein Schlüssel zum Verständnis der DDR. (Rez. zu: LiteraturGesellschaft DDR. Kanonkämpfe und ihre Geschichte(n). Hrsg. von B. Dahlke, M. Langermann, T. Taterka. Stuttgart; Weimar 2000). In: IASLonline. URL: http://iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/heydebrand.htm (20.11.2004).

12 Friedemann Berger (Insel-Verlag) an Franz Fühmann, Brief v. 21.07.1977 (wie Anm. 7).

13 Im Kaffee-Gespräch zwischen Rosabelverde und Prosper Alpanus ist äquivalent die Rede vom „Einbrechen der Aufklärungspolizei“ des Barons Prätextatus von Mondschein im Land des Fürsten Paphnutius, vor der der Zauberer die Fee gewarnt hatte.

zugrunde liegende Motivation des Bergerschen Ansinnens, das er als „Aufforderung zur Selbstzensur“[14] interpretierte:

> Was nun die Gegenwart angeht, so glaube ich, daß, solange die sachliche Bezeichnung ‚aufgeklärter Polizeistaat‘ als provokative Anspielung empfunden wird, Züge eines Polizeistaates sich zeigen, die nicht dadurch verschwinden, daß man diesen Namen tabuisiert.[15]

Mit dem Hinweis, er sei „Schriftsteller nicht Damenschneider, der auf Reklamation des Kunden hin ändert“[16], verteidigte der Autor die interpretatorische Freiheit seiner Auseinandersetzung mit Hoffmann und widersetzte sich ideologisch-politisch intendierten Änderungswünschen. Seine Gesprächsbereitschaft signalisierte er lediglich noch gegenüber einer „angemessenen“, sachlichen Kritik, lehnte aber jedes Gespräch ab, das bezweckte, ihn „zur Ordnung“[17] zu rufen:

> In der Beurteilung aber, das heißt in der Haltung zu geistig-gesellschaftlichen Phänomenen, gibt es kein ‚falsch‘ oder ‚richtig‘, da existiert nur ein ‚angemessen‘ oder ‚unangemessen‘, und das bezieht sich in diesem Fall auf Hoffmann: Das Maß, mit dem ich ihm gerecht werde, ist auch das Maß der Beurteilung meiner Arbeit. Sie müßten mir also schon nachweisen, daß ich gegen den Geist oder die Art Hoffmanns verstoße, oder stilistisch oder gedanklich hinter ihm in einem Maße zurückbleibe, daß das Mißverhältnis peinlich erscheint. Ich halte meine Arbeit nicht für vollkommen; ich bin für Kritik dankbar, bloß sie muß auch angemessen sein.[18]

In der Folge dieser Ungereimtheiten stellte Fühmann dem Insel-Verlag frei, sein Nachwort für die Buchpublikation zu verwenden. Zugleich aber drohte er damit, im Ablehnungsfall die Begründung des Verlages in seinen bei Hinstorff geplanten Hoffmann-Essayband aufzunehmen.[19]

Textgeschichtlich folgte dieser verlagsinternen Auseinandersetzung um die Publikation der öffentliche Vortrag des umstrittenen und bislang noch ungedruckten Textes während der von der Humboldt-Universität Berlin im Oktober 1977 in Frankfurt/Oder veranstalteten wissenschaftlichen Konferenz *Zu Problemen der literarischen Romantik und ihrer Rezeption in unserer Gesellschaft unter besonderer Berücksichtigung des Werkes von H. v. Kleist und E.T.A. Hoffmann*.[20] Das „aus Germanisten, Stu-

14 Franz Fühmann an Friedemann Berger (Insel-Verlag), Brief vom 11.08.1977. In: SAdK, Berlin, FFA, Sign. 286.

15 Ebd. – Dem Thema der Tabuisierung gesellschaftsgeschichtlicher Erstarrung unter der Glasglocke eines verordneten Geschichtsoptimismus widmete Fühmann einen Erzählversuch mit dem Titel *Parna* (1975).

16 Franz Fühmann an den Insel-Verlag, undatierter Brief [etwa Ende Juni / Anfang Juli 1977]. In: SAdK, Berlin, FFA, Sign. 286.

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Vgl. Franz Fühmann an Friedemann Berger (Insel-Verlag), Brief vom 11.08.1977. In: SAdK, Berlin, FFA, Sign. 286.

20 Vgl. Olaf Reincke: Romantik-Konferenz in Frankfurt/Oder *Zu Problemen der literarischen Romantik und ihrer Rezeption in unserer Gesellschaft*. In: WB 24 (1978), H. 7, S. 147-157.

denten, Theaterleuten“[21] bestehende Publikum dieser Frankfurter Romantikkonferenz zeigte sich, so erinnerte Ursula Heukenkamp, beeindruckt von Fühmanns Hoffmann-Lesart. Diese Faszination sei daraus entstanden, daß Fühmann „es geschafft [habe], das, was wir Wirklichkeit nannten und in dessen Auffassung als Gegebenheit dieses Publikum übereinzustimmen glaubte, für die kurze Dauer seiner Rede schütter erscheinen zu lassen“[22], indem er „das zweite Gesicht in einige nicht dafür bestimmte Räume hineintrug“[23]: „Vorstellungen von Verwandlung, wechselnder Gestalt, Uneindeutigkeit der Erscheinungen hatten die Möglichkeiten anderer Perspektiven angedeutet“[24]. Außer diesem Vortrag fungierte auch der Vorabdruck des Essays im Aprilheft der „Weimarer Beiträge“ des Jahres 1978 als öffentliche Probebühne in der verzögerten Publikationsgeschichte dieses Textes, der offenbar erst einer Absicherung auf mehreren Stufen des literaturwissenschaftlichen Leitdiskurses bedurfte, bevor er 1978 in unveränderter Gestalt in dem von Christa Jahr illustrierten Insel-Band *Klein Zaches genannt Zinnober* erscheinen konnte. An literarischen Texten wie z.B. dem Fühmannschen Zaches-Essay, an Christa Wolfs Erzählung *Kein Ort. Nirgends*, an Günter Kunerts Hörspiel *Pamphlet für K.* oder an den Jean-Paul-Darstellungen von Wolfgang Harich und Günter de Bruyn verständigte sich die marxistische Romantikforschung der DDR über die historische Notwendigkeit einer „dialektischen Klassik-Romantik-Sicht“[25]. Hier erhielt sie wesentliche Impulse für einen vielschichtigen, methodisch-differenzierteren Umgang mit der kanonisierten Literaturgeschichte, obwohl es der künstlerischen Romantik-Rezeption in erster Linie nicht um eine literaturhistorische Korrektur, sondern um ganz aktuelle Fragen ihres künstlerischen Selbstverständnisses ging.

Die für die Entstehung dieses Essays relevanten Arbeitsmaterialien werden im Fühmann-Archiv der Akademie der Künste in Berlin aufbewahrt.[26] Das umfangreiche Konvolut beinhaltet ein Exzerptheft Fühmanns, das begleitend zur Lektüre des *Klein Zaches* angelegt wurde und als weiterführendes, seine schriftstellerische Produktion begleitendes Ideenbuch diente; daneben finden sich unter den Arbeitspapieren zahlreiche Notizen und Aufzeichnungen zu Genese, Gestalt und Problematik des *Klein Za-*

21 Ursula Heukenkamp: Konjunktur – und was danach? In: Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR-Literatur. Hrsg. von Karl Deiritz und Hannes Krauss. Berlin 1993, S. 29-40, hier S. 30.

22 Ebd.

23 Ebd.

24 Ebd.

25 Dietrich Grohnert: Einige Positionen der gegenwärtigen Romantik-Forschung in der DDR. In: Zu einigen Positionen der Romantikforschung in der DDR und zur Rezeption der Romantik in der DDR-Literatur. Materialien einer Konferenz der Wissenschaftsbereiche Literaturwissenschaft, der Sektion Germanistik / Geschichte / Musikerziehung der PH „Karl Liebknecht“ Potsdam (Gesellschaftswissenschaftliche Reihe; H. 39), S. 23.

26 Eine Ausnahme bildet Fühmanns ca. 17.000 Bände umfassende Arbeitsbibliothek, die seit dem Jahr 2003 in der Zentral- und Landesbibliothek Berlin (ZLB) verwahrt wird.

ches von E.T.A. Hoffmann; schließlich Manuskripte, Klebetyposkripte und druckreife Typoskripte in großer Zahl. Für die Entstehung des Zaches-Nachworts nutzte Fühmann vor allem die kritische Gesamtausgabe von Eduard Grisebach aus dem Jahre 1905, während die anderen, teilweise bibliophilen Ausgaben seiner E.T.A.-Hoffmann-Bibliothek keine oder nur wenige Arbeitsspuren (z.B. Einsteckzettel) im Abschnitt *Klein Zaches genannt Zinnober* aufweisen. In der Grisebach-Ausgabe finden sich neben zahlreichen verschiedenfarbigen Unterstreichungen der dem Autor wesentlich erscheinenden Textstellen einige Randanstreichungen sowie Annotationen, die insgesamt auf eine intensive, analytisch-gliedernde Lektüre des Märchens schließen lassen, jedoch keine, wie Jörg Petzel vermerkte, intertextuelle „Charakteristik oder Botschaft“[27] vermitteln.

In der Textchronologie der Hoffmann-Essays entstand das Nachwort *Klein Zaches genannt Zinnober* nach den beiden Rede- bzw. Vortragsessays und vor dem Essayentwurf *Erfahrungen mit den Serapiontischen Prinzip* wie dem Paulmann-Essay und seinem Anhang über *Ignaz Denner*. Seiner Mitteilung an den Insel-Verlag zufolge wollte Fühmann im Zaches-Kommentar einen bereits in den Redetexten mitgeteilten Aspekt seiner Sicht auf Hoffmann vertiefen, so daß man hier von einer unmittelbaren ideengeschichtlichen Korrespondenz zwischen diesen essayistischen Texten ausgehen muß. Betrachtet man den Essay im Werkzusammenhang, so entstand er in einer äußerst produktiven, aber unter poetikgeschichtlichen Gesichtspunkten nicht unproblematischen Zeit, in der sich Fühmann zwar zunehmend von gesellschaftspolitischen und schreibökonomischen Zwängen befreite, jedoch dieser „Freiheit nicht froh“[28] werden konnte. Trotz seines Abbruchs der seit langem in Autorenkreisen in Zweifel geratenen Vermittlungsbemühungen zwischen Schriftstellern und der DDR-Germanistik im Spätsommer 1976[29] und einer Emanzipation von Verlagspflichten verstärkten sich seine ästhetischen Schaffensprobleme. Diese künstlerische Orientierungsphase zeichnete sich u.a. in einem Übermaß neuer erzählerischer Projekte ab. An Sarah Kirsch schickte er in dieser Zeit eine seiner Mythenerzählungen, mit der Anmerkung, daß sie „eine von 16, 17, 18 [sei], die ich jetzt so schreibe, Götter- und Gegenwartsgeschichten, Obszönes, Böses (diese weder noch), nur so für mich, ohne vorläufig Veröffentlichung“[30]. In ihnen habe er probiert, „was sich im Menschenbereich sagen läßt,

27 Jörg Petzel: Im bibliomanischen Labyrinth. Die Arbeitsbibliothek von Franz Fühmann. In: Marginalien (2/1999), H. 154, S. 68-78, hier S. 71.

28 Franz Fühmann an Wieland Förster, Brief vom 16.09.1976. In: B, S. 194.

29 Ausdrücklich distanzierte er sich von seiner Funktion als Mittler zwischen Literatur und Politik angesichts der Veröffentlichung des elften Bandes der offiziellen Geschichte der deutschen Literatur: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin [Ost] 1976 (vgl. dazu u.a. Franz Fühmann an die Akademie der Künste der DDR. Brief vom 27.09.1976. In: B, S. 203). Die definitive Absage an alle Illusionen einer literaturpolitischen Übereinkunft erfolgte aber erst, nachdem Anfang 1978 die Publikation seines Offenen Briefes an Klaus Höpcke, damaliger Leiter der Hauptverwaltung Buchhandel und Verlage im Ministerium für Kultur, endgültig verhindert wurde.

30 Franz Fühmann an Sarah Kirsch, Brief vom 15.09.1976. In: B, S. 193 f.

kein Bezug auf Mauer oder Funktejonähre [sic!], nicht positiv, nicht negativ, [...] die ganze Skala des Menschlichen“[31]. Fühmanns Absicht, in mythologischen Geschichten wie *Hera und Zeus*, *Der Geliebte der Morgenröte* und *Marsyas* – letztere mit auffälligen thematischen Korrespondenzen zum Zaches-Essay, auf die im Folgenden zurückzukommen sein wird –, die parallel zur Erarbeitung des Zaches-Nachworts (und zeitlich darüber hinausgehend) entstanden, allgemein menschliche Frage zu gestalten, stieß jedoch auf Grenzen der sprachlichen Konvention, aber auch des eigenen sprachlichen Vermögens bzw. einer grundlegenden Sprachskepsis:

> Durch die Sprache ist es [das Menschliche] schon vermittelt, schon historisch, ans Historisch-Konkrete gebunden. Das Unmittelbare ist wohl in der Lit. [sic!] nicht mehr möglich, oder aber meine Kräfte sind zu schwach dazu. Über die Götter schreiben und auf alles sonst pfeifen, schön – aber ich höre jeden Tag die Nachrichten, und jeden Tag etwas aus den Lagern, und wir stehen davor, und werden hofiert, und haben gut zu essen, und dürfen sogar nach Italien oder Westberlin fahren und liefern damit das Alibi.[32]

In dieser ästhetischen und auch persönlichen Konfliktsituation, in der er trotz seines Strebens nach größtmöglicher ästhetisch-künstlerischer Freiheit am gesellschaftlichen Engagement seiner literarischen Tätigkeit festhielt, griff Fühmann ganz bewußt auf den Zaches-Stoff zurück, in dem er sowohl den ihn umtreibenden körperlich-seelischen wie den gesellschaftlich-sozialen Konflikt gleichnishaft gestaltet sah. Thematisch orientierte sich seine in dieser Zeit entstehende Prosa eng an Hoffmann, indem sie nach poetischen Formen für vergleichbare gesellschaftliche und anthropologische Erfahrungen suchte – und diese in Hoffmanns Dichtungen in der Weise gestaltet fand, daß z.B. *Klein Zaches* als Muster für eigene Schöpfungen diente.

In dieser Phase seiner politisch-existentiellen wie zugleich sprachkünstlerischen Orientierung fand Fühmann im geistesverwandten Hoffmann ein poetisches Vorbild, dessen Verfahrensweise und erzählkünstlerische Praxis in den folgenden Prosatexten des DDR-Autors deutliche Spuren hinterließ. Sein Zaches-Essay entstand im Anschluß an die *Spiegelgeschichte*, die im September 1976 vorgelegen hatte, dann aber von der Akademiezeitschrift „Sinn und Form“ abgelehnt wurde, und gleichzeitig nach dem gescheiterten Erzählprojekt *Parna*[33]. In dieser schreibexperimentellen Zeit, in der auch die *Saiäns-Fiktschen*-Erzählungen zu datieren sind, waren die Auftragsarbeiten über Hoffmann und Tieck, aber auch die Nachdichtungen konkrete Anhaltspunkte seines Schaffens, in denen die aktuelle poetologische Problematik schlaglichtartig reflektiert wurde. So arbeitete Fühmann parallel zum *Klein Zaches* an der Nachdichtung von lyrischen Texten des tschechischen Dichters František Halas und schrieb zudem an einer „Funksache über Halas“[34]. Seit April 1976 bestand außerdem ein mit dem Buchverlag „Der

---

31 Franz Fühmann an Wieland Förster, Brief vom 22.08.1976. In: B, S. 192.

32 Franz Fühmann an Wieland Förster, Brief vom 16.09.1976 (wie Anm. 28), S. 194.

33 Vgl. zu den Erzählungen *Spiegelgeschichte* und *Parna* Kap. 5 dieser Untersuchung.

34 Franz Fühmann an Wieland Förster, Brief vom 23.09.1976. In: B, S. 201. – Der Rundfunkessay wurde als Einführung zu einer Lesung aus dem Werk von František Halas im November 1976 vom Sender „Stimme der DDR“ gesendet und dann zunächst 1979 un-

Morgen“ vertraglich fixiertes Übereinkommen für eine Auswahl der späten Novellen Ludwig Tiecks inklusive Nachwort[35], an dem Fühmann mit langen Unterbrechungen bis 1982 arbeiten und das dennoch Fragment bleiben sollte. In der Endphase der Textentstehung von *Klein Zaches genannt Zinnober*, etwa in den Monaten Mai/Juni 1977, arbeitete der Autor bereits intensiv an seinem poetologischen Essay *Erfahrungen mit dem Serapiontischen Prinzip* sowie an einer ersten Passage seines Essays über *Das Schaurige bei E.T.A. Hoffmann* (so der vorläufige Arbeitstitel), die später Bestandteil seines Essays *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann* wurde. Während eines Rundfunkgesprächs mit Luise Köpp, das unter dem Sendetitel „Zu Gast bei Franz Fühmann“ am 24.09.1977 im Programm „Radio DDR II“ lief, hatte Fühmann diesen fragmentarischen Text über das Schaurige vorgetragen[36] – anstelle des geplanten und im Programmheft angezeigten Zaches-Essays, der schließlich dem Frankfurter Referat vorbehalten blieb.

Textanalyse Teil II

In seinem Dankschreiben zum Erhalt einer Abschrift des Fühmannschen Essays zeigte sich der Romantikforscher Klaus Günzel verwundert darüber, „daß bisher noch niemand auf die Idee kam, jene Bamberger Jagdgeschichte mit der ‚Zaches‘-Groteske in Zusammenhang zu bringen“[37]. Zu diesem Einfall gratulierte er dem Autor folgendermaßen:

> Ihr „Zaches“-Nachwort ist ein Geniestreich! Den Wurzelzwerg als eine Dimension seines Herrn und Meisters zu sehen: das ist eine Idee, auf die erst einer kommen muß.[38]

Wie sich im Folgenden zeigen wird, markierte diese „Idee“, die Fühmann im übrigen schon 1974 in seinem Exposé über die *Möglichkeiten einer filmischen Aneignung von Werk und Leben E.T.A. Hoffmanns*[39] entwickelt hatte, nur den textdramaturgischen Ansatzpunkt des Essays, der seine ästhetische Lektüre der Hoffmannschen Erzählung

---

ter dem Titel *Versuch eines Zugangs zu František Halas* im Band *Schriftsteller über Weltliteratur. Ansichten und Erfahrungen*. Hrsg. von Helmut Baldauf. Berlin und Weimar veröffentlicht, später von Fühmann für die Publikation im Essayband seiner Werkausgabe überarbeitet und um einen Anhang erweitert (vgl. WA 6, S. 256-301).

35 Vgl. die dazu abgeduckten Dokumente sowie einen Auszug aus dem fragmentarischen Text Ludwig Tiecks Novellen in: BB, S. 229-239.

36 Offensichtlich war schon der Vortrag dieses fragmentarischen Textes im Rundfunk eine kleine Sensation in der kulturpolitisch reglementierten gesellschaftlichen Kommunikationssituation nach 1976, insofern Fühmann in einem Brief an Klaus Günzel äußerte, er habe „nie gedacht, daß das durchgehen wird“ (vgl. Franz Fühmann an Klaus Günzel, Brief vom 14.10.1977. In: B, S. 231).

37 Klaus Günzel an Franz Fühmann, Brief v. 14.06.1977. In: SAdK, Berlin, FFA, Sign. 286.

38 Ebd.

39 Franz Fühmann: Möglichkeiten einer filmischen Aneignung von Werk und Leben E.T.A. Hoffmanns. In: WA 8, S. 317-416, hier S. 361 ff..

vermittelte. Zwar nimmt sich der Essayanfang, der den Leser „zurück in die Lebensgeschichte“ (Z, 312) Hoffmanns versetzt, zunächst als eine lineare biographische Spurensuche aus, die immerhin ein Drittel des Essayumfangs beansprucht. Dabei ging es Fühmann aber keineswegs um eine biographistische Deutung des Märchens, die – so kritisierte Wulf Segebrecht diese geläufige Forschungstendenz – „E.T.A. Hofmanns Werk [...] als eine Art innerer Autobiographie“[40] auszulegen suchte.

Franz Fühmanns Idee, an der in der Hoffmann-Forschung zuerst von Walther Harich formulierten These von der „Verwandtschaft des abstoßenden Zaches mit seinem Schöpfer“ (Z, 312) anzuschließen, indem er diese biographisch-psychologische Lesart durch eine originelle Auswahl und Konstellation biographischer Textbelege[41] stützte, zielte nicht auf eine gültige interpretatorische Festlegung der Erzählung *Klein Zaches* als „hermeneutisches Objekt“[42]. Vielmehr bediente er sich dieser geistesgeschichtlich inspirierten Überlegungen Harichs, um hier produktiv anzuknüpfen, d.h. um neue Zugänge zu diesem semantisch vielschichtigen Text zu öffnen sowie um den eigenen Rezeptionsansatz zu begründen. Fühmann plädierte dafür, über jegliche „Alltagseitelkeit“ und die Neigung zum „Selbsttäuschungsdrang“ hinweg, „Klein Zaches in sich selbst zu sehn“ (Z, 317), diese durchweg negativ konnotierte Figur als Identifi-

40 Wulf Segebrecht: Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns. Stuttgart 1967, S. 7 u. 4. – Diese Vermutung, daß Fühmanns Essay die Figur des Zaches autobiographisch deutete, äußerte beispielsweise Alexandra Hildebrandt in ihrer Studie: „Bösartiger als der Herdenschlaf ist das Gelächter ...“. E.T.A. Hoffmanns Märchen Klein Zaches genannt Zinnober und seine Titelgestalt. In: MHG 5 (1997), S. 37-46, sowie Martin Stern: Wo steht der Autor? – dazwischen. Zur Figurenkonzeption in E.T.A. Hoffmanns Märchenroman *Klein Zaches genannt Zinnober*. In: Dazwischen. Zum transitorischen Denken in Literatur- und Kulturwissenschaft. Festschrift für Johannes Anderegg zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Andreas Härter, Edith Anna Kunz und Heiner Weidmann. Göttingen 2003, S. 69-78, hier S. 74.

41 Fühmann zitierte den oben erwähnten Auszug aus E.T.A. Hoffmanns Tagebuch vom 25. Oktober 1812 mit der Schilderung der Jagdepisode, sodann die im Wortlaut des Verlegers C. F. Kunz überlieferte Frensdorfer Jagdanekdote. Die „vielzitierte Passage“ (Z, 128) aus den Erinnerungen des Biographen Julius Eduard Hitzig an die „Geburt des Klein Zaches“ übernahm er wahrscheinlich aus Klaus Günzels materialreicher Hoffmann-Dokumentation, die sich als Widmungsexemplar in Fühmanns Besitz befindet und an entsprechender Stelle durch einen Einlegezettel markiert ist (vgl. E.T.A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten. Hrsg. von Klaus Günzel. Berlin [Ost] 1976, hier S. 357 f.). Schließlich zitierte er noch Auszüge aus Briefen des Dichters an Kunz und an Hermann Graf von Pückler-Muskau, welche die Identität Hoffmanns mit seiner Figur nahe legen.

42 Vgl. Theodor W. Adorno in der Ästhetischen Theorie: „Kunstwerke sind nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekte zu begreifen; zu begreifen wäre [...] ihre Unbegreiflichkeit.“; „Durchs Verstehen jedoch ist der Rätselcharakter nicht ausgelöscht. Noch das glücklich interpretierte Werk möchte weiterhin verstanden werden, als wartete es auf das lösende Wort, vor dem seine konstitutive Verdunklung zerginge.“ (In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band 7: Ästhetische Theorie. Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1970, S. 179 und 185)

kationsangebot wahrzunehmen. Dadurch sei dem Leser die „Möglichkeit des Nachvollzugs“ (Z, 317) fremder Erfahrung gegeben, „die damit begönne, sie hier überhaupt für möglich zu halten“ (Z, 317). Mit seinem Vorschlag, Zaches als Gleichnis zu lesen, in dem sich die subjektive Erfahrung des Einzelnen objektivieren und derart das eigene „Ich um das Ich eines Anderen“[43] erweitern könne, zielte Fühmanns Lesart auf die Wahrnehmung der kathartischen Funktion von Kunst, deren emanzipatorische Kraft sich in der Möglichkeit des Mit-Leidens, des Sich-Vergleichen-Könnens im Alternativen zeige. So hieß es bereits in seinem kunsttheoretischen Essay *Das mythische Element in der Literatur* programmatisch: „Der sein Gleichnis formt, um *sein* Leid zu bewältigen, stellt es zugleich zum Gebrauch für seine Brüder und Schwestern bereit [...]“[44]. Anders als in Harichs Interpretation blieb die Zaches-Problematik des „Leiden[s] an der Schmach eines ungemäßen Körpers“ (Z, 312) in Fühmanns Lektüre nicht lediglich Projektionsfläche für die psychische Konstitution seines Schöpfers, sondern sie erhielt darüber hinaus symbolische Verweiskraft. In Hoffmanns Erzählung, in der – so der Essayist – „alles verkrüppelt [sei], nicht nur der Zaches“ (Z, 320), sah Fühmann das ästhetische und erkenntnistheoretische Modell für eine aktualisierende, auf Identifikation und Selbsterkenntnis zielende Lektüre. Hoffmanns Erzählstück *Klein Zaches genannt Zinnober* erschien nun ausdrücklich als „neues Modell des unerschöpfbaren Themas: die andere Gespenstigkeit einer entzauberten Welt“ (Z, 315), das nicht allein die Existenz des Einzelnen, sondern das gesamte Feld seiner psychosozialen Daseinsbedingungen erfaßte.

In einer Reihe sozialgeschichtlicher, literatursoziologischer oder philosophiegeschichtlicher Interpretationsversuche[45] wurde versucht, die Hoffmannsche Figur des Zaches auf eine konkret-historische Schlüsselfigur zurückzuführen oder als „abstrahierten Reflex des wirklichen Lebens um 1815 in Preußen“[46] zu lesen, worin sich die Kritik an den feudalen Überresten der aufgeklärten absolutistischen Gesellschaft gespiegelt habe. Diesen allegorischen Deutungsversuchen entsprach auch jene Lesart, die in Zaches eine motivische und thematische Gestaltung des „Phänomens der instrumentellen Vernunft [...] um 1800 im Zuge der sich entfaltenden bürgerlichen Gesellschaft“[47] erkennen wollte. Besonders die Vertreter einer marxistischen Literaturfor-

43 Franz Fühmann: Das mythische Element in der Literatur. In: WA 6, S. 121.

44 Ebd., S. 121 f.

45 Zum Forschungsstand über *Klein Zaches genannt Zinnober* vgl. im Weiteren: Thomas Wörtche: Demonstriertes Erzählen. Zu E.T.A. Hoffmanns *Klein Zaches genannt Zinnober*. In: Germanistik in Erlangen. Hundert Jahre nach der Gründung des Deutschen Seminars. Hrsg. von Dietmar Peschel. Erlangen 1983, S. 271-291; sowie Brigitte Feldges / Ulrich Stadler: E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung (wie Anm. 1), S. 98-114.

46 Jürgen Walter: E.T.A. Hoffmannns Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober*. Versuch einer sozialgeschichtlichen Interpretation. In: E.T.A. Hoffmann. Hrsg. von Helmut Prang. Darmstadt 1976, S. 398-423, hier S. 420.

47 Horst Fritz: Instrumentelle Vernunft als Gegenstand von Literatur. Studien zu Jean Pauls *Dr. Katzenberger*, E.T.A. Hoffmanns *Klein Zaches*, Goethes *Novelle* und Thomas Manns *Zauberberg*. München 1982, S. 15.

schung in der DDR betonten die gesellschaftskritische Intention des Märchens, das überwiegend als „antihöfische Satire“[48] interpretiert wurde. Der dabei dogmatisch vermittelte Standpunkt, wonach sich in diesem Spätwerk Hoffmanns erstmals eine „weltanschauliche und künstlerische Wandlung“[49] gezeigt habe, hielt an der von Hans Mayer begründeten Stilisierung Hoffmanns zum kritischen Realisten fest. Nach Hans-Georg Werner bewirkte eine „veränderte Haltung Hoffmanns zur gesellschaftlichen Wirklichkeit“[50] im Schaffen des Spätromantikers eine deutlichere gestalterische Trennung der Problematik von Kunst und bürgerlicher Wirklichkeit, die sich in der „Stabilisierung beider Darstellungssphären“[51] und der damit ermöglichten „Gesellschaftskritik und satirische[n] Darstellung der höfisch-feudalen Welt“[52] gezeigt habe. Noch in dem von Fritz Böttger 1984 im Ost-Berliner „Verlag der Nation“ veröffentlichten Nachwort zu *Klein Zaches genannt Zinnober* wurde die Titelfigur als ein Sinnbild mit „allegorische[n] Bedeutungsbezüge[n]“ interpretiert, das in parodistischer Intention auf das „Phänomen der Meinungsmanipulation“[53] in der aufgeklärten Duodezgesellschaft verweise. Auch Peter Hacks schloß sich in seiner 1990 erschienenen Polemik *Hauptsächliche Nebenpersonen* dieser Sichtweise an, indem er Hoffmanns Märchen *Klein Zaches* und *Meister Floh* „in den geschichtlichen Zusammenhang zurück[übersetzte]“[54] und somit ihre ästhetische Aussage einer politischen Bedeutungsebene unterordnete.

Walther Harich hatte die Existenz eines realen Vorbilds[55] für die Gestalt des Klein Zaches ausgeschlossen. Seiner Auffassung nach habe es sich „nur darum handeln [können], daß ein bildhafter Eindruck die bereits angesammelten Kräfte auslöste“[56], die Hoffmanns lebenslangem „Widerstreit zwischen Erscheinung und Wesen“[57] entstammten. Fühmanns einleitende biographische, sich auf „psychologische

48 Hans-Georg Werner: E.T.A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. Weimar 1962, S. 142.

49 Ebd.

50 Ebd., S. 152.

51 Ebd., S. 150.

52 Ebd., S. 151.

53 Fritz Böttger: [Nachwort]. In: E.T.A. Hoffmann: Klein Zaches genannt Zinnober. Ein Märchen. Mit Holzstichen von Werner Klemke, Nachwort und Anmerkungen von Fritz Böttger. Berlin [Ost] 1984, S. 187.

54 Peter Hacks: Hauptsächliche Nebenpersonen. In: NdL 38 (1990), H. 1, S. 14-38, hier S. 34 f.

55 Die Problematik der nicht-fiktiven und fiktiven Vorbilder der Titelfigur wird u.a. in den Arbeiten von Georg von Maasen, Friedrich Schnapp, Fritz Felzmann (Wer war Klein Zaches? In: MHG 23 [1977], S. 12-21) und Jörg Petzel (Hoffmann und Langbein. In: MHG 23 [1977], S. 44-49) erörtert.

56 Walther Harich: E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers. Zweiter Band. Berlin 1920, S. 167.

57 Ebd., S. 164.

Wahrnehmungen in Lebenszeugnissen Hoffmanns“[58] stützende Materialauswahl knüpfte somit zwar an Harichs Theorie an, daß der Romantiker die Motive zu *Klein Zaches* „[a]us bittersten Körpernöten und Hemmungen der Seele“[59] geschöpft habe, aber zugleich weitete er diese Position ins Produktive, ging gerade hier über sie hinaus, „entschlossen, gerade hier weiterzugehen“ (Z, 312), indem er die ästhetische Dimension dieses Vergleichs evozierte: die Möglichkeit einer imaginären Identitätssuche im Bereich des Häßlichen, Fremden, die in der Appellstruktur des poetischen Textes ebenso intendiert sei, wie die „Identifikation mit literarischen Helden [...] im positiven Bereich“, jedoch durch eine „Schulästhetik von Goldschnittcharakter“ (Z, 317) verdrängt werde.

Fühmanns Essay hielt zwar an einer psychologisch-biographischen Deutungsweise des *Klein Zaches* fest, weil die von ihm herangezogenen, „in ihrer Exaktheit schwer zu erfindenden Details [...] etwas kaum Glaubhaftes glaubhaft“ (Z, 314) erklärten und aufgrund dieser Plausibilität „dazu ermuntern [sollten], das Wesensvorbild für Hoffmanns Geschöpf in niemand Andrem als seinem Schöpfer zu suchen“ (Z, 314). Zugleich aber schränkte er diesen Interpretationsansatz in zweifacher Weise ein, was annehmen läßt, daß es ihm um anderes ging, als um eine psycho-biographische Quellenkunde. Zum einen forderte er eine Spezifizierung des folgenlosen Gemeinplatzes der Forschung, daß „in jeder Gestalt der Literatur ein Wesenszug ihres Schöpfers leb[e]“ (Z, 312). Dieser stelle „nur so lange eine Binsenwahrheit dar[...], als man nicht fragt: inwieweit? und wie?“ (Z, 312). In seiner Interpretation des *Klein Zaches* versuchte Fühmann, den zentralen Fragekomplex nach der wirkungs- bzw. produktionsästhetischen Funktion der biographischen Bezugnahme vor allem in Hinsicht auf den Leser zu erhellen. Zum anderen wurde seine vermeintlich autobiographische Deutung des Märchens im wesentlichen schon durch die experimentelle Verfahrensweise des Essays relativiert, welche die so plausibel entschlüsselten Leben-Werk-Bezüge dieses Textes *a priori* als uneindeutig und vorläufig erscheinen ließ. Diese im Modus des essayistischen Textes vermittelte Intention, wissenschaftlich scheinbar Abgesichertes, Verständliches zu irritieren, wurde seinem biographischen Lektüreversuch bereits vorausgeschickt („Was wäre gewonnen, wenn wir es wüßten? [Z, 312]), so daß Fühmanns durchaus schlüssige Dokumentation zum Verwandtschaftsverhältnis von Autor und literarischer Figur in *Klein Zaches* vor dem konjunktivischen Hintergrund dieses „Anfangszweifels“ (Z, 317) gelesen werden muß. Dadurch relativieren sich nicht nur die apodiktisch formulierten Erkenntnisse dieses biographischen Lektüreversuches: „Aber das ist doch kein andrer als Klein Zaches!“ (Z, 314), „Es ist Hoffmann, der nach dem Tiergarten trabt.“ (Z, 317). Vermittelt über die hier präferierte uneindeutige Lesart wird überdies die Möglichkeit eines gelingenden Verstehens generell in Frage gestellt. Die Resultate dieser Leseprobe erscheinen nunmehr als Hypothesen eines Gedankenexperiments, das trotz seiner nachvollziehbaren Teilergebnisse die Aporie einer mono-

58 Olaf Reincke: Romantik-Konferenz in Frankfurt / Oder (wie Anm. 20), S. 155.

59 Walther Harich: E.T.A. Hoffmann (wie Anm. 56), S. 173.

kausalen Interpretation von Literatur verdeutlicht und somit Fühmanns Konzeption poetischer Alterität belegt. Sein hypothetisch angelegter und zugleich narrativ-spielerisch verfahrender Essay vermittelt dieses erkenntnistheoretisch-hermeneutische Anliegen auch auf formaler Ebene, indem er den rezeptionsgeschichtlich verengten Interpretationshorizont des Hoffmannschen Erzähltextes zunächst über den eigenen Lektürediskurs nachvollzieht und seinen intendierten Nach-Leser über den unautoritären Gebrauch des Pluralis Majestatis an diesem „Prozeß der Enttäuschung", der „Konfrontation unseres Wissens mit dem fremden Text"[60], beteiligt. Im Nachvollzug der kanonisierten Bedeutungsgebungen des Märchens wird sein spielerisch inszeniertes Lektüreexperiment gleichsam zum „Schauplatz geistiger Erfahrung"[61] des Essayisten Fühmann, auf dem wesentliche Einblicke in den Prozeß seiner künstlerischen Selbstverständigung zu gewinnen sind.

Aber nicht allein der engführenden biographisch-psychologischen Betrachtungsweise galt die Skepsis des Autors: Aus der ästhetischen Position des essayistischen Zweifels an einer definitiven Verständlichkeit des Kunstwerkes, der als hermeneutisches Grundthema diesen Lektüreversuch überspannt, ist auch Fühmanns ablehnende Haltung gegenüber einer sozialkritischen Lesart des Märchens *Klein Zaches genannt Zinnober* zu bewerten. Insofern dieses Nachwort für ein breites Lesepublikum konzipiert war und zur individuellen Lektüre der Hoffmannschen Erzählung anregen sollte, offenbarte es sich nur verdeckt als ein Paradigma zur Diskussion von theoretischen Fragen oder analytischen Methoden der wissenschaftlichen Literaturrezeption in der DDR. Im Brief an den Verlagsleiter Berger hatte Fühmann ausdrücklich polemische Absichten seiner Interpretation zurückgewiesen:

> Ich weiß nicht, was man anderswo als provokativ empfinden könne, ich will nicht provozieren und tue es nicht, ich sage etwas zu E.T.A. Hoffmann und kann das Gesagte durchaus aus dem Urtext ableiten. Mit Provokation hat das nichts zu tun.[62]

Um schließlich möglichen Mißverständnissen und Zensurmaßnahmen hinsichtlich eines latenten Vorwurfs des Geschichtsrelativismus vorzubeugen, kommentierte er jene kritischen Stellen seines Essays, wie z.B. seine Überlegungen zu Hoffmanns Aufklärungskritik:

> Es gibt eine durchaus einsehbare und – angesichts bestimmter Rückentwicklungen – auch höchst ehrenwerte Scheu, einer kritischen Haltung zur Aufklärung sich anzuschließen oder sie einem großen Schriftsteller auch nur zuzuschreibbar zu halten, doch mit dieser Scheu kommen wir Hoffmann nicht bei. (Z, 323)

---

60 Beide Zitate: Peter Bürger: Über den Essay. Ein Brief an Malte Fues. In: Ders.: Das Denken des Herrn. Bataille zwischen Hegel und dem Surrealismus. Essays. Frankfurt/M. 1992, S. 13.

61 Theodor W. Adorno: Der Essay als Form. [1958] In: Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Band 11: Noten zur Literatur. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1974, S. 9-33, hier S. 21.

62 Franz Fühmann an Friedmann Berger (Insel-Verlag), Brief vom 11.08.1977 (wie Anm. 19).

Seine ideologiekritischen Positionen äußern sich jedoch in den Ambivalenzen der essayistischen Annäherung, so daß sich in den entstehenden „textuellen Leerstellen“[63] eine literaturtheoretische Diskussion über wirkungsästhetische Fragen „dieser unausschöpflichen und nie zu Ende deutbaren Dichtung“ (Z, 327) vorgezeichnet findet. Die Provokation des Textes erwächst seiner ästhetischen Ansichtsweise des Gegenstandes, so daß bisherige deutungsmächtige Textperspektiven irritiert bzw. relativiert werden. Fühmann räumte zwar ein, daß Hoffmanns Märchen „auch Züge jener ironischen Kritik am Duodezhof [enthalte], die sich einstellen muß, wenn ein Dichter auch nur mäßigen Ranges eine Geschichte in diesem Milieu ansiedelt“, zugleich aber kritisierte er den dogmatischen Anspruch dieses gesellschaftskritischen Interpretationsmusters, dem er entgegenhielt, daß die Dichtung „**diese Züge eben nur *auch*** [...]“ (Z, 317 f., Hervorh. d. Verf.) enthalte, darüber hinaus jedoch unterschiedliche, nicht minder schlüssige Lesarten anbiete. Abgesehen von diesem prinzipiellen Vorbehalt gegenüber einer Pragmatik des wissenschaftlichen Erkenntnisgewinns lehnte Fühmann einen sozialkritischen Interpretationsansatz des Märchens grundsätzlich ab, weil die Karriere des „humoristischen Wechselbalgs“ Klein Zaches am Hofe des Fürsten Barsanuph lediglich einen unrepräsentativen Sonderfall erfaßt habe. Zaches sei, so Fühmann, „im Exempel antifeudaler Kritik ein Emporkömmling ganz ohne Beispiel, denn er kommt weder durch seine Ahnen, noch durch sein Verhalten, und schon gar nicht durch irgendein eigenes Talent hoch; im Gegenteil zeigt er sich, niedriggeboren, dermaßen dumm und unhofmäßig, daß ein Aufstieg selbst bei passenden Ahnen unvorstellbar scheint“ (Z, 318). Fühmann konstatierte, daß „durch solche Beispiellosigkeit [...] jede Sozialkritik vom Wesen her sinnlos, weil bezuglos“ (Z, 318) werde. Damit wurde die in der DDR bis Mitte der 70er Jahre dominierende „historisch-soziologische Betrachtungsweise“[64] romantischer Literatur gleichsam *en passant* in Frage gestellt. Der Autor verwies den Leser auf die Problematik der z.B. in der marxistischen Interpretation Hans-Georg Werners dogmatisch vertretenen Position, Zaches sei vor allem ein Ausdruck der „Kritik an der höfischen Welt“[65], die „in ähnlicher Weise den Zugang [verbauen würde] wie eine Bestimmung der Zachesfigur aus der Kenntnis des Urbilds eines verwachsenen Studenten“ (Z, 318). Fühmanns essayistisches Vademecum für Leser von Hoffmanns Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober* zielte durch seine Demonstration einer offenen, vielschichtigen Interpretationspraxis auf die Entwicklung eines aktiven Rezeptionsverhaltens, es orientierte auf ein experimentelles, versuchendes Lesen, das auch Möglichkeiten der Überinterpretation implizierte: „Haben wir ein Märchen überanstrengt? Wir meinen, wir hätten es gelesen.“ (Z, 322). Bereits im Rundfunkvortrag hatte der Autor für eine offene, „unentschieden[e]“[66] Interpretation

63 Wolfgang Iser: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz 1970.

64 Olaf Reincke: Romantik-Konferenz in Frankfurt / Oder (wie Anm. 20), S. 156.

65 Hans-Georg Werner: E.T.A. Hoffmann (wie Anm. 48), S. 142.

66 Franz Fühmann: Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann. Ein Rundfunkvortrag. In: WA 6, S. 253.

plädiert, die er angesichts der „Unbestimmtheit“ der Hoffmannschen Erzählkunst als adäquate Rezeptionsmethode verstand und praktizierte. Damit allerdings vertrat er kein postmodernes antihermeneutisches Konzept, sondern thematisierte vielmehr den aporetischen Charakter des Kunstverstehens, wonach jede subjektive Lektürekonkretisation die Pluralität der im poetischen Text begründeten Verstehenswege einschränken würde: „[...] jedem bleibt die Wahl seiner Lesart frei; allerdings wird er durch sie auch festgelegt“[67].

Der von verschiedenen Seiten hervorgehobene, als Provokation im negativen oder positiven Sinne gewertete „Perspektivenreichtum“[68] des Essays über *Klein Zaches genannt Zinnober* verdankte sich – wie angedeutet – Fühmanns symbolischer Auffassung des Dichtungsgeschehens. Bereits in seinem Hoffmann-Filmexposé von 1974 konstatierte der Autor, daß das Wesen der Hoffmannschen Dichtung nicht auf personelle, soziologische oder historische Übereinstimmungen zurückzuführen sei, sondern daß vielmehr ihre „Symbolhaltigkeit“[69] ein polysemantisches Textverständnis nahelegen würde:

> Denn Hoffmanns Erzählungen und Märchen sind keine Schlüsselgeschichten, weder personell noch soziologisch noch ideologisch (wenngleich man sie immer wieder personell aufzuschlüsseln versucht und auch in bestimmtem Maße personell aufschlüsseln [...] kann).[70]

Dieser wissenschaftlichen Absicht, poetische Texte zu ‚entschlüsseln‘, sie ihres spezifisch ästhetischen Rätselcharakters zu entbinden, und der dieser „Wut des Verstehens“[71] notwendig einhergehenden Gefahr von Mißverständnissen und Fehllektüren setzte Fühmann seinen Begriff von Literatur als Vermittlerin mythischer Modelle entgegen. Im Modell sei – so Fühmann programmatisch in der Akademierede – „wesenhafte Erfahrung“ des Menschseins essentiell konzentriert, „die es dem einzelnen gestatte, sich im phantastischen Selbsterlebnis in seiner Umwelt wiederzufinden und sich mit den Mitmenschen zu vergleichen: betroffen, erschüttert, bestätigt als *ganzer* Mensch“[72]. Dieses symbolische Potential, das die Möglichkeit zur subjektiven Grenzüberschreitung durch ein befreiendes Sich-Fremd-Stellen implizierte, ‚entdeckte‘[73] der

---

67 Ebd.

68 Vgl. Gerhard R. Kaiser (Hrsg.): Erläuterungen und Dokumente zu E.T.A. Hoffmann: Klein Zaches genannt Zinnober. Stuttgart 1985, S. 111-126; sowie Ursula Heukenkamp: Konjunktur – und was danach? (wie Anm. 21), S. 30.

69 Franz Fühmann: Möglichkeiten einer filmischen Aneignung von Werk und Leben E.T.A. Hoffmanns (wie Anm. 39), S. 388.

70 Ebd.

71 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern (1799). Zitiert nach: Jochen Hörisch: Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik. Frankfurt/M. 1998, S. 55.

72 Franz Fühmann: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Rede in der Akademie der Künste der DDR. In: WA 6, S. 220 f.

73 Vgl. seine Bemerkung im Brief an den Insel-Verlag vom 22.08.1976 (wie Anm. 4).

Autor in Hoffmanns grotesker Figur Klein Zaches, in der sich die moderne zivilisationsgeschichtliche Erfahrung des Auseinandertretens von Sein und Schein im konkreten Abbild versprachlicht habe. In seiner Interpretation des *Klein Zaches* ging es ihm jedoch nicht darum, seine Selbsterfahrung als Leser im Vergleich mit dem Zwerg Zaches „etwa wie ein Fundstück zu demonstrieren“[74], um auf sich selbst zu verweisen; vielmehr zielte Fühmanns vergleichende Lesart auf die anthropologische Erkenntniskraft dieses poetischen Textes. Indem Zaches nicht als figurales Abbild sondern als überindividuelle Gedankenfigur aufgefaßt wurde, die auf unterschiedliche Sinnzusammenhänge verweisen konnte und damit multiple Interpretationsräume öffnete, abstrahierte Fühmann ein für unterschiedliche Rezeptionsperspektiven offenes Lektüremodell. Bereits im Rundfunkvortrag kündigte sich diese Tendenz zum sinnbildlichen Verständnis der Hoffmannschen Märchenfigur an, die er im Unterschied zur läppischen Gestalt des ‚Klein Zack‘ in Offenbachs Oper als ein „Stück Mythos“[75] auffaßte und deren Gleichnisfunktion er darin erkannte, daß hier „Inneres durch Äußeres“[76] abgebildet worden sei. Im Insel-Nachwort erwies sich sein symbolisches Dichtungsverständnis als methodisches wie erkenntnistheoretisches Instrumentarium für eine mehrdimensionale Interpretation, in der Zaches weder Geistiges noch Körperlich-Gegenständliches („[e]ine Macht in unser aller Brust; ein Spuk im Alltag, und keines dieser beiden“ [Z, 327]) allegorisch repräsentiere, sondern als ideeller Bedeutungsträger über eine empirische Wirklichkeit hinausreiche, d.h. auf komplexere, unausgesprochene bzw. unaussprechliche Zusammenhänge und Prozesse verweise. Dieser abstrakten Vorstellung des Zaches als einer symbolischen Gedankenfigur, die im übrigen Hoffmanns eigener Sinngebung entsprach, daß *Klein Zaches genannt Zinnober* „nichts weiter [enthalte], als die lose, lockere Ausführung einer scherzhaften Idee“[77], bedienten sich auch Peter von Matt und Armand de Loecker[78] in ihren Untersuchungen des Mär-

74 Franz Fühmann: Das mythische Element in der Literatur. In: WA 6, S. 116.

75 Franz Fühmann: Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann. Ein Rundfunkvortrag. In: WA 6, S. 250.

76 Franz Fühmann: Das mythische Element in der Literatur. In: WA 6, S. 120.

77 E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke in sechs Bänden. Band 3: Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1985, S. 769.

78 Armand de Loecker thematisierte in der Figuration Zaches/Zinnober das „Phänomen“ des „in menschlicher Form dargestellte[n] begriffliche[n] Einfall[s]“, das folglich ohne „seelisches Leben“ und damit ohne „innere Entwicklung“ geblieben sei: „Es gibt bei Zinnober keine Spur einer Entwicklung in Richtung auf das Gute.“ Damit wies er wie Fühmann, der bemerkte, „daß der Zaches selbst sich gar nicht freut“ (Z, 327), auf die ästhetische Dimension dieser künstlichen Gestalt. In vergleichbarer Weise beurteilte auch Peter von Matt die Figur des Zaches in ihrer „Teraphim-Funktion“, d.h. als puppenhafte Kunstfigur, die als ideelles Substrat zur Spiegelfläche kollektiver Verdrängungen oder Wünsche geworden sei und damit erst im Prozeß der Lektüre eine phantastische Belebung erfahren habe: Als Teraphim verstanden ist Zaches in von Matts Lesart eng mit den künstlichen Gestalten „des Nußknackers, der Olimpia oder des Rübenkö-

chentextes. Fühmann konkretisierte diesen geistesgeschichtlich inspirierten, phänomenologischen Denkansatz in Richtung auf einen anthropologischen Erkenntnisgewinn der Zaches-Lektüre.

Obwohl die Figur des Zaches nicht im engeren Sinne als Künstlerfigur gelten kann, sondern sich darin vielmehr das Porträt eines verhinderten Künstlers abzeichnet, das im Konnex mit der Künstlerkarikatur Balthasar zu sehen ist, war sie für den Autor vor allem von kunstpsychologischem Interesse. Hier verdichteten sich anthropologische Grunderfahrungen jener Gruppe gesellschaftlicher Außenseiter, die aus ihrer abgesonderten Position eine unkonventionelle, verfremdende Sicht der Alltagsrealität gewährten und zu denen Fühmann insbesondere Hoffmanns Künstlerfiguren zählte. Bereits in seiner Akademierede über E.T.A. Hoffmann hatte er seine persönliche Erfahrung, daß man als Schriftsteller „überhaupt ein Außenseiter der Gesellschaft ist“[79], in jener These vom inkommensurablen Verhältnis zwischen Künstler und Bürger zugespitzt formuliert. Im Nachwort zu *Klein Zaches* wurde anhand des Zaches-Modells die Frage nach dem Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft erneut aufgegriffen. Franz Fühmann akzentuierte hier die Philister-Schöpfer-Problematik aus Sicht des Nicht-Künstlertums, so daß auf dieser Folie wesentliche kunstkonzeptionelle Einsichten zu Fragen des künstlerischen Glücks bzw. der körperlich-seelischen Prädisponiertheit des Künstlers zu gewinnen waren. Die in seiner identifikatorischen Lektüre des *Klein Zaches* aufgeworfene Frage nach dem Zusammenhang von körperlicher (Miß-) Gestalt und Anlage zum Künstlertum erweist sich als ein wichtiger Topos seines poetischen Schaffens, der in zahlreichen Erzähltexten und Essays (z.B. *Hephaistos*, *Marsyas*, *Anna, genannt Humpelhexe*, *Was für eine Insel in was für einem Meer*) gestaltet wurde. In diesem kunstkonzeptionellen Gesichtsfeld fungierte auch Klein Zaches als ein anthropologisches und kunstpsychologisches Erkenntnismodell des monomanisch schaffenden Künstlers Fühmann, dessen wahrhaftiges Lektüreerlebnis wiederum zum Nachvollzug dieser Selbsterkundungen inspirierte.

Im Unterschied zur literaturwissenschaftlichen Forschung, die Zaches und Balthasar überwiegend als negative bzw. positive Figuren gegenübergestellt hatte, wies Fühmann auf die komplementäre Anlage dieser Figurenkonstellation. Dem gängigen dichotomen Interpretationsparadigma entsprach z.B. Jürgen Walters sozialgeschichtliche Deutungsweise des Märchens, in der Balthasar gegenüber dem Zaches als „eine mit bürgerlichen Tugenden ausgestattete positive Figur“[80] gewertet wurde, ebenso die

---

nigs Daucus Carota“ verwandt, die aufgrund ihrer Künstlichkeit alle „außerhalb der Polarität Philister-Enthusiast“78 ständen. (Vgl. Armand de Loecker: Zwischen Atlantis und Frankfurt. Märchendichtung und Goldenes Zeitalter bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt/M.; Bern 1983, S. 137 u. 140; sowie Peter von Matt: Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. Tübingen 1971, S. 116)

79 Franz Fühmann im Gespräch mit Jacqueline Benker-Grenz (1979). In: WA 6, S. 412.

80 Jürgen Walter: E.T.A. Hoffmanns Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober*. Versuch einer sozialgeschichtlichen Interpretation. In: E.T.A. Hoffmann. Hrsg. von Helmut Prang. Darmstadt 1976, S. 412.

Studie von Horst Fritz, die in der Gestalt Balthasars einen „Repräsentanten der bewahrten Gegenwelt“[81] innerhalb der kollektiven Verdinglichung der aufgeklärten Gesellschaft erkennen wollte. Hans-Georg Werner zählte schließlich – es ließen sich weitere Beispiele anführen – Balthasar im Gegensatz zum Zaches zu den „Helden der Hoffmannschen Märchen“: „Sie sind die Erwählten, die in der Unschuld ihres Herzens den Schlüssel besitzen, der ihnen die tiefsten Geheimnisse der Natur und des Menschen erschließt“[82]. Erst in neueren Untersuchungen zum Thema wurde das starre Gegensatzverhältnis zugunsten einer widerspruchsvollen Komplexität der poetischen Figuren aufgegeben.[83] Mit seiner aus künstlerischer Sicht inspirierten Deutung des Märchens hatte Fühmanns Nachwort – vorausweisend aber weitgehend unbeachtet von den einschlägigen wissenschaftlichen Untersuchungen zum *Klein Zaches* – diesen Paradigmenwechsel bereits vorweggenommen. Seine Sympathie galt dem antiheldischen Zaches nicht weniger als der Künstlerkarikatur Balthasar, denn beide Erzählfiguren wurden als Beispiele jeweils „einseitigen Menschentums“ (AR, 237) wahrgenommen, das auf individuelle und gesellschaftliche Entwicklungsdefizite verwies. Fühmann konstatierte in seinem Essay eine direkte verwandtschaftliche Beziehung zwischen beiden Figuren, die er als Gegenbilder künstlerischer Individuationsmöglichkeiten auffaßte:

> Daß Zaches und Balthasar in ihrer Gegensätzlichkeit einander entsprechen, hat der geliebte Leser gewiß schon aus einem Kompositionsprinzip des Märchens geschlossen, das ihn an Shakespeares ‚Sommernachtstraum‘ erinnert. (Z, 324)

In Fühmanns Interpretation erscheint Balthasar als ein „neue[r] Zaches“ (Z, 322), dessen gesellschaftlich legitimierte Künstlerexistenz den allgemeinen Verblendungszusammenhang der aufgeklärten Duodezgesellschaft bestätigt bzw. erneuert habe. Indem Fühmann Balthasar als negative Künstlergestalt, als philisterhaften Vertreter jener parasitären Zunft „reimende[r] Bürger“ (Z, 322), deutete, widersprach er zugleich einer starren literaturkritischen Praxis in der DDR, die zwischen Hoffmanns *Goldnem Topf* und *Klein Zaches genannt Zinnober* ein ästhetisch-weltanschauliches Entwicklungsgefälle deduziert hatte. Während der *Goldne Topf*, so folgerte Hans-Georg Werner, „in den engen Grenzen eines von allen Seiten abhängigen Künstlerdaseins“[84] entstand, in dem der „Dualismus von Wirklichem und Übersinnlichem“ (s. u.) nur im phantastischen Reich Atlantis aufgehoben werden konnte, sei die späte Märchendichtung *Klein Zaches genannt Zinnober* aus Hoffmanns Erfahrung des preußischen Beam-

81 Horst Fritz: Instrumentelle Vernunft als Gegenstand von Literatur. Studien zu Jean Pauls *Dr. Katzenberger*, E.T.A. Hoffmanns *Klein Zaches*, Goethes *Novelle* und Thomas Manns *Zauberberg*. München 1982, S. 75.

82 Hans-Georg Werner: E.T.A. Hoffmann (wie Anm. 48), S. 127.

83 Z.B. bei Hans Werner Weglöhner: Die gesellschaftlichen und politischen Aspekte in E.T.A. Hoffmanns Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober*. In: Der Deutschunterricht 44 (1992), H. 3, S. 21-32; oder Bettina Knauer: Die Kunst des als ob. E.T.A. Hoffmanns Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober*. In: Aurora 5 (1995), S. 151-167.

84 Hans-Georg Werner: E.T.A. Hoffmann (wie Anm. 48), S. 152.

tendaseins erwachsen, so daß nun die „Gegensätzlichkeit dieser ‚Welten'"[85] in einer satirischen Darstellungsweise erfaßt werden konnte:

> Der Dualismus von Wirklichem und Übersinnlichem bekam infolgedessen in Klein Zaches einen anderen Charakter. Der „Gegensatz" beider Welten wurde zum bestimmenden Moment, und damit war eine entscheidende Voraussetzung zur überwiegend gesellschaftskritischen Darstellung geschaffen.[86]

Entgegen dieser Überbetonung gesellschaftskritischer Tendenzen des Märchens erweist sich in Fühmanns Essay die Frage nach dem Künstlerverständnis E.T.A. Hoffmanns als entscheidender Interpretationsparameter: „Es kommt alles darauf an, wie man Balthasar auffasst: als einen Poeten im Sinne Hoffmanns oder im Sinne von Balthasars Schwiegervater, des Nützlichkeitsforschers Mosch Terpin" (Z, 322 f.). Der Essayist initiierte somit einen Vergleich zwischen beiden Märchendichtungen Hoffmanns, der die Frage zu klären hätte, ob „Balthasar ein Bruder des Anselmus [sei] [...], oder ist er sein Gegenbild?" (Z, 323). Indirekt bezog er sich hier auf Hans-Georg Werners abwertende Interpretation des *Goldnen Topfes*, die sich am ideologischen Interpretationsschema eines bürgerlich-subjektivistischen, daher „notwendigerweise illusionären"[87] Hoffmannschen Kunstbegriffes orientierte. Anselmus und Balthasar erschienen in Werners Deutung beide als der Alltagswirklichkeit entrückte Künstlerfiguren, wobei das „Eheglück" Balthasars mit der Bürgerstochter Candida als „elegante ironische Wendung"[88] der Dichtung bewertet wurde, die Hoffmanns fortschreitende Wirklichkeitsbindung indiziert habe. Fühmann hingegen bezweifelte das „Bürgerglück" (Z, 321) des „blütenpreisenden Dichters" (Z, 320) Balthasar, denn – so wandte er ein – „[s]onst enden seine [Hoffmanns] Dichter zum Abgrund, auch wenn der, wie im Märchen vom Goldnen Topf, Atlantis hieße [...]" (Z, 321). Die im Illusionären paralysierte Dichterkarriere Balthasars nahm er zum Anlaß, um an diesem Modell Aspekte seiner eigenen Kunstauffassung zu formulieren und sich damit gleichzeitig über seinen Standort als Künstler in der DDR zu verständigen. Bereits Gerhard Meier deutete auf die im zentralen kunsttheoretischen Ansatz angelegte allgemeingültige, systemübergreifende Tendenz der Fühmannschen Zaches-Interpretation:

> Fühmanns Feststellungen gehen über den Zaches hinaus, sind nicht nur auf das Werk Hoffmanns, auf die Welt dieses Dichters, auf die gesellschaftlichen Verhältnisse in der

85 Ebd., S. 150.

86 Ebd., S. 152.

87 Ebd., S. 155.

88 „Im *Goldnen Topf* wurde der Student Anselmus der Wirklichkeit enthoben, und niemand fragte nach seiner weiteren irdischen Existenz, die für Leser und Erzähler gleichermaßen uninteressant geworden ist. Im *Klein Zaches* fand Hoffmann eine elegante ironische Wendung, um den Studenten Balthasar der ‚profanen' Wirklichkeit zu entrükken und ihn doch mit derselben Wirklichkeit, repräsentiert durch Candida, zu verbinden." (Vgl. Hans-Georg Werner: E.T.A. Hoffmann [wie Anm. 48], S. 154)

ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gemünzt, sondern schließen Erfahrungen Fühmanns und seine eigenen Probleme mit ein.[89]

In Hoffmanns Zaches-Modell habe Fühmann, so Meier, „die Frage nach dem Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft schlechthin zugespitzt" vorgefunden, und indem er „bei der Interpretation des Hoffmannschen Märchens vor allem das Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft in den Mittelpunkt rückt[e]", habe er sich „damit zugleich über das Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft im allgemeinen aus[gesprochen]"[90]. Und selbst Meiers Hinweise auf den kommunikativen Charakter des Fühmannschen Hoffmann-Essays erschienen unter dem kritischen Vorbehalt, daß Fühmanns Verteidigung der Poesie gegenüber gesellschaftlich-ideologischen Ansprüchen „in gewisser Hinsicht seine Möglichkeit ein[schränke], zur historischen Standortfindung des Künstlers in den Kämpfen unserer Zeit beizutragen"[91].

Während in Fühmanns Essay die Titelfigur des Märchens nur kryptisch konturiert wurde und erst aus der parallelen Bezugnahme auf Balthasar deutlichere, keineswegs aber feste Umrisse erhielt, finden sich Belege für die symbolische Auffassung des Zaches im inhaltlich und thematisch korrespondierenden Schaffensumfeld dieses Essays. Die ästhetischen und erkenntnistheoretischen Einsichten aus seiner Zaches-Lektüre dienten dem Autor nicht nur als Denkmodelle seiner Lektüre anderer Texte Hoffmanns, darüber hinaus setzte er sie auch in seinem eigenen Erzählwerk produktiv um.

In dieser Hinsicht wurde die abstrakte Figur Klein Zaches Referenzpunkt unterschiedlicher produktiver Lektüren Franz Fühmanns. In seinem Arbeitsheft zum *Rat Krespel*, das er für den Rundfunkvortrag über Hoffmann anlegte, findet sich z.B. die Notiz „Antonie ist ein umgekehrter Klein Zaches!"[92]. Wie im vorangehenden Kapitel dieser Studie bereits gezeigt wurde, fixierte Fühmann in diesem kontradiktorischen Vergleich seine radikale Position künstlerischer Autonomie, wonach dem von der Kunst Erwählten die Wahl zwischen Künstler- bzw. Bürgerglück verwehrt bleibe: „Die Kunst läßt einem keine Freiheit; wen sie erwählt hat, dem ist nicht mehr zu helfen"[93]. Im Gegensatz zur Sängerin Antonie in Hoffmanns Erzählung *Rat Krespel* sei der mißgestalteten Kreatur Zaches entsprechend der Aufklärungsdoktrin, „daß immer geholfen werden muß" (Z, 325), ein in Gestalt der säkularisierten Feengabe bereits „verkrüppeltes Erbarmen" (Z, 324) zuteil geworden, so daß die Möglichkeit zur eigenen Entwicklung,

89 Gerhard Meier: Zur Produktivität der Romantik-Rezeption in der DDR-Literatur. In: Zu einigen Positionen der Romantikforschung in der DDR und zur Rezeption der Romantik in der DDR-Literatur. Materialien einer Konferenz der Wissenschaftsbereiche Literaturwissenschaft der Sektion Germanistik / Geschichte / Musikerziehung der PH „Karl Liebknecht" Potsdam. Hrsg. von Horst Hartmann. Potsdam 1980, S. 147-166, hier S. 156.

90 Ebd., S. 156.

91 Ebd., S. 159.

92 SAdK, FFA, Sign. 234.

93 Franz Fühmann: Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann. Ein Rundfunkvortrag. In: WA 6, S. 252.

möglicherweise zum Künstler, durch die widerspruchsvolle Selbsterfahrung des Individuums in seiner Umwelt blockiert wurde. Diese allgemeinmenschliche Erfahrung, daß Entwicklungsprozesse ins Stocken geraten, weil man ihr „qualvolles Werden ausspart" (Z, 319), habe Hoffmann in seinen Figuren Antonie und Klein Zaches in positiver bzw. negativer Konsequenz verdichtet, denn die Sängerin hatte trotz väterlicher Abschirmung ihre künstlerische Neigung als existentielle Krankheit zum Tode erfahren, für das mißgestaltete Alräunchen Zaches aber konnte sich der „Reigen der Möglichkeiten" (Z, 325) erst gar nicht drehen. Das negative Erfahrungsmodell des Klein Zaches fungierte somit in Fühmanns Lektüre als ein Modell für Erkenntnis und Darstellung anthropologischer Entwicklungszusammenhänge, in dem Falle als negative Folie einer Selbstfindung, die das Durchleben schöpferischer Krisen zur Voraussetzung hätte.

Unter diesem Selbsterkenntnisaspekt stand z.B. auch Fühmanns Lektüre von E.T.A. Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels* (1815/16). In seinem Leseexemplar der Maassen-Ausgabe hat sich eine Lektürespur in Form eines Einlegezettels erhalten, worauf Fühmann notierte: „Heraustreten aus dem Ich [...] = Zaches!". Der explizierte Vergleich bezieht sich auf jene Textstelle in Hoffmanns Roman, in der Euphemie gegenüber Viktorin (Medardus) ihre Ehe mit dem Baron als Spiel mit einer „konventionelle[n] Beschränktheit" bezeichnet hatte. Bei Hoffmann heißt es wörtlich: „Es ist das eigne wunderbare Heraustreten aus sich selbst, das die Anschauung des eignen Ichs vom andern Standpunkte gestattet [...][94]". In dieser intertextuellen Bezugnahme findet sich ein deutlicher Beleg dafür, daß Zaches in Fühmanns Lektüren als überindividuelles Erkenntnismodell fungierte und somit als eine symbolische Figur gelesen wurde, in der sich nicht lediglich ein satirischer, d.h. gesellschaftskritischer Zug des Märchens abzeichnete, sondern auch die Möglichkeit der Selbstüberschreitung durch Erkenntnis anthropologischer Entwicklungszusammenhänge angelegt war. Auf nicht weniger als diese Möglichkeit des ästhetischen Spiels mit der eigenen „konventionellen Beschränktheit" orientierte Fühmanns Vorschlag zum identifikatorischen Nachvollzug der Zaches-Erfahrung.

Anregungen dieser poetologischen Lektüre sind auch in das zeitgleich entstehende Erzählwerk des Autors solcherart eingegangen, daß Themen, einzelne Handlungselemente und Motive der Märchensatire *Klein Zaches* produktiv verarbeitet wurden. Derartige Einzeltextreferenzen zeigen sich beispielsweise in Fühmanns Märchen *Anna, genannt Humpelhexe* (1981), das nicht nur im Titel sondern auch thematisch-inhaltlich auf seinen Prätext Bezug nimmt und nach Ingrid Prignitz als ein „Gegenentwurf zu Hoffmanns *Klein Zaches*"[95] zu lesen ist. In *Anna, genannt Humpelhexe* bewirkt die körperliche Behinderung der Protagonistin, deren „rechtes Bein länger als das linke und ihr lin-

94 E.T.A. Hoffmann: Die Elixiere des Teufels. In: HSW, Bd. 2/2, S. 80.

95 Jürgen Krätzer: Zwischen Märchen und Mythos. Franz Fühmanns Bücher für Kinder und Jugendliche. In: Der Deutschunterricht 48 (1995), H. 2, S. 80-90, hier S. 88. – Krätzer bezieht sich auf das sehr aufschlußreiche Nachwort von Ingrid Prignitz zu Fühmanns Märchen auf Bestellung. (Vgl. Ingrid Prignitz: Nachwort. In: Franz Fühmann: Märchen auf Bestellung. Rostock 1990, S. 65-71, hier S. 70)

kes Bein kürzer als das rechte war“[96], eine Stärkung ihrer Phantasie. Im Gegensatz zum fremdbestimmten Zwerg Zaches weckt gerade ihr „Leiden am eigenen Leib [...] ihre Kreativität“[97], mittels der sie sich als körperlich Benachteiligte, als Außenseiterin, in einer Welt der „Gleichbeiner“[98] behaupten kann. Indem Anna den Rat ihrer Mutter, „zum Hexendoktor zu gehen und sich das ein wenig längere Bein ein wenig kürzer hobeln zu lassen“[99], zurückweist, widersetzt sie sich jener illusorischen Entzauberung, die Klein Zaches durch eine äußerliche, scheinhafte Korrektur seines physischen Makels erfahren hatte – in der aufklärerischen Illusion, „daß der äußere Zustand den innern bestimme“ (Z, 318). Anna bewahrt durch Eigensinn ihre Eigenheit als den „Stachel gegen das Glück“ (Z, 325) der ‚Gleichbeiner‘-Zufriedenheit und wird so bei Fühmann zum Modell eines selbstbestimmten, schöpferischen Lebens. Sein Märchentext entstand „auf Bestellung“ einer Gruppe geistig Behinderter der Samariteranstalten Fürstenwalde, zu denen der Autor seit dem Frühjahr 1980 ein freundschaftliches Verhältnis entwickelt und gepflegt hatte. Nachdem sich die Auftragsarbeit zunächst mehr und mehr zu einem „Märchen mehr für Erwachsene“[100] ausgewachsen hatte, arbeitete Fühmann schließlich daran, die Erzählstruktur des Textes entsprechend des kindlichen „naiven Weltbild[s]“[101] seiner Adressaten zu vereinfachen. Hierbei knüpfte er an eine Idee an, die er bereits im Kontext seiner 1974 der DEFA unterbreiteten Vorstellungen für eine filmische Aufbereitung des Märchens *Klein Zaches* entwickelt hatte: Um im Medium des Films die innere Logik der Zaches-Geschichte zu gewährleisten, beabsichtigte der Autor, eine Wettkampfsituation als tragendes Handlungselement einzuführen: „Dann wird die Geschichte vom Zaches in sich logisch: Er wird aus jedem Vergleich mit einem zweiten und dritten, also in jeder Wettkampfsituation, als Sieger hervorgehen!“[102]. Dieses Konzept einer linearen Handlungsführung realisierte Fühmann schließlich in seinem Märchen *Anna, genannt Humpelhexe*, worin er die phantastischen, durch die Kompensation des körperlichen Mangels entwickelten Kräfte der Titelfigur in direkten Vergleichssituationen suggestiv vergegenwärtigte: im Siebenmeilenstiefelwettlauf und im Langsamrennen.

In diesem Zusammenhang des produktiven Fortschreibens der Hoffmannschen Vorlage ist noch auf einen weiteren Fühmann-Text im Ensemble der „Märchen auf Bestellung“ zu verweisen. In seinem Märchentext *Von der Fee, die Feuer speien konnte* wird erneut das Thema des (von Rosabelverde an Klein Zaches praktizierten) „verkrüppelten Erbarmens“ (Z, 324) aufgenommen und das Motiv der illusorischen, stets Unheil stiftenden Feengabe exemplifiziert. Die gutmeinende Fee in Fühmanns Mär-

96 Franz Fühmann: Anna, genannt Humpelhexe. In: WA 5, 297.

97 Ingrid Prignitz: Nachwort [zu Märchen auf Bestellung] (wie Anm. 95), S. 70.

98 Franz Fühmann: Anna, genannt Humpelhexe. In: WA 5, S. 297.

99 Ebd.

100 Franz Fühmann an Klaus Gubener, Brief vom 27.08.1980, im Besitz des Adressaten.

101 Franz Fühmann an [Frau] Rähmer. Brief vom 12.12.1964. In: BB, S. 101.

102 Franz Fühmann: Möglichkeiten einer filmischen Aneignung von Werk und Leben E.T.A. Hoffmanns (wie Anm. 39), S. 402.

chen für Kinder, die mit dem klingenden Namen Anna Susanna Lachdochmal ausgestattet ist, versucht, ihren heimatlichen Wald (der programmatisch im unmittelbaren, phantastisch-realen Erfahrungsbereich der kindlichen Adressaten lokalisiert wird: „nicht weit weg von der Stadt Berlin, hinter dem zweiundzwanzigsten [!] Hügel zwischen Sachsen und Mecklenburg“[103]) samt seiner Bewohner vor den Unbilden des Winters zu bewahren. Sie umgibt ihn – vergleichbar ihrem mythischen Konterfei Prometheus in Fühmanns Adaption *Prometheus. Die Zeugung* – mit dem unsichtbaren Schutzwall ihres Fröhlichseins, ihrer ungetrübten Lebenslust, wodurch selbst den Wolken aus Schnee warm ums Herz wird und lediglich ein milder Regen die artifizielle Idylle trübt. Nachdem dann doch der Winter hereinbricht, das Traumgebilde zerstört wird und Tiere und Pflanzen die Kehrseiten ihres bisherigen Behütetseins in einem „Loch voll ewigem Sommer“[104] erfahren müssen, gelangt die Fee zur Einsicht, daß ihr Gutmeinen von Übel ist und „Wohltun [zur] Plage“[105] wird, wie Fühmann diesen Gedanken in seiner Interpretation des Hoffmannschen Schauerstücks *Ignaz Denner* ausdifferenziert. Aus ihrer Klage („‚Ich hab’s doch so gut gemeint‘, schluchzte die Fee“[106]) erwächst schließlich die Erkenntnis, den Dingen ihren freien, natürlichen Lauf zu lassen. Während das humpelnde Hexenkind Anna in Fühmanns erstgenanntem Bestellmärchen als ein Gegenentwurf zur Figur Klein Zaches angelegt wurde, schuf der Autor in seinem Erzähltext *Von der Fee, die Feuer speien konnte* mit der kindhaften Feenfigur Anna Susanna Lachdochmal ein Gegenmodell zur Hoffmannschen Fee Rosabelverde und ihrer verkrüppelten Gabe des schönen Scheins.

Texte wie Fühmanns Kindermärchen sind schließlich seinem spielerisch-experimentellen Umgang mit der „verstaubte[n] Pflichtlektüre für Germanisten“[107] zu verdanken; sie entstanden, wie Ingrid Prignitz das für Fühmanns Traum-Texte vermerkte, „aus der Negation oder Umdeutung“[108] Hoffmannscher Erzählvorlagen, so daß man in Fühmanns essayistischen Annäherungen an E.T.A. Hoffmann oftmals wichtige Lektüreschlüssel für das Verständnis seiner eigenen poetischen Texte vorfindet.

In dem Sinne wäre möglicherweise auch dem im Allgemeinen unverstandenen märchenhaften Schluß von Fühmanns Erzählung *Drei nackte Männer* beizukommen, der, so Martin Straub, „ein wenig hilflos anmute[te]“[109] und z.B. während einer Lesung vor westdeutschem Publikum auf „größere Verständnisschwierigkeiten stieß“[110]:

103 Franz Fühmann: Von der Fee, die Feuer speien konnte. In: WA 5, S. 291.

104 Ebd., S. 292.

105 Franz Fühmann: Anhang: Ignaz Denner. In: WA 6, S. 385.

106 Franz Fühmann: Von der Fee, die Feuer speien konnte. In: WA 5, S. 294.

107 Franz Fühmann: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. In: WA 6, S. 217.

108 Ingrid Prignitz: Vorwort [zu Märchen auf Bestellung] (wie Anm. 95), S. 70.

109 Martin Straub: Marsyas. Zu Franz Fühmanns späten Erzählungen. In: Literatur für Leser 19 (1993), H. 2 (Sonderheft: Franz Fühmann), hrsg. von Bernhard Spies und Keith Bullivant, S. 94-112, hier S. 101.

110 Hans-Georg Soldat: Franz Fühmann und die Ost-West-Öffentlichkeit. In: JF, S. 275-294, hier S. 286.

> Besonders der parabelhafte Schluß rief Debatten hervor, jene Zeilen, in denen geschildert wird, wie der Erzähler die drei nackten Männer aus der Sauna wiedertrifft [...]. Eine unzulässige Mischung von Literaturgattungen wurde da Franz Fühmann vorgeworfen: solch ein märchenhafter Schluß nach so einer realistischen Geschichte.[111]

Hinsichtlich des offenen, irrealen Ausgangs der Erzählung *Drei nackte Männer* lassen sich motivische wie erzähltheoretische Korrespondenzen mit einer Reihe von Verwandlungs- und Entrückungsszenen in den Erzählungen E.T.A. Hoffmanns erkennen, in denen auf einer semantischen Metaebene das zentrale Thema der transitorischen Erfahrungen und ihrer poetischen Gestaltungsmöglichkeiten aufgeworfen wurde. Betrachtet man den verwirrenden Schluß der Fühmannschen Alltagsgeschichte im Zusammenhang mit seinen Analysen und Anregungen des Filmexposés von 1974, so wird sinnfällig, daß Fühmann hier eine sogenannte „hoffmannsche [sic!] Situation“[112] gestaltete, als deren Grundmuster ihm die in der 4. Vigilie des *Goldnen Topfes* aufzufindende Verwandlungsszene des Archivarius Lindhorst in einen Geier galt. Eine vergleichbare ironische Aufhebung erfuhr auch das ins bürgerliche Milieu verengte Geschehen in Hoffmanns Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober*, und es liegt nahe, daß Fühmann sich dieses narrativen Musters der Hoffmannschen Erzählung in einem produktiven Sinne bediente, indem er für seine Satire *Drei nackte Männer* sowohl Handlungselemente als auch textkonzeptionelle Strategien dieser Vorlage anverwandelte. In *Klein Zaches* vollzog sich der irritierende „Umschlag [des] Alltagsgeschehens ins Unerwartete“[113] durch das phantastische Entschwinden des Zauberers Prosper Alpanus aus der (von ihm inszenierten) Scheinwelt des bürgerlichen Eheglücks: „‚Lebt wohl – lebt wohl!‘ rief Prosper Alpanus, stieg in den Wagen und schwebte empor über die flammenden Regenbogen hinweg, bis sein Führwerk zuletzt in den höchsten Lüften erschien wie ein kleiner funkelnder Stern, der sich endlich hinter den Wolken verbarg“. In der Erzählung *Drei nackte Männer* wird der Ich-Erzähler in gleicher Weise mit einem „unerwartet eingetretene[n] Ereignis“[114] konfrontiert: Auf der Straße begegnet er dem wenige Tage zuvor in der Sauna beobachteten leitenden Funktionär und seinen beiden Leibwächtern wieder, deren Wagen „in langsam stetigem Steigen direkt durch die Luft in ein lautlos von innen sich öffnendes Fenster eines fünften oder sechsten Stockes des Hochhauses am Markte [fährt], das sich lautlos und leicht wie ein Schmetterlingsflügel hinter dem Entrückten wieder schloß“[115]. Der hier geschilderte Vorgang der Entrückung vollzieht sich zwar auf offener Straße, bleibt jedoch ohne Zeugen, so daß er der Einbildungskraft des Beobachters zugeschrieben werden kann. Damit räumte Fühmann die Möglichkeit verschiedener Lesarten seines Erzählschlusses ein, die in der selbstironischen Distanzierung des Ich-Erzählers bereits angedeutet

111 Ebd., S. 286 f.

112 Franz Fühmann: Möglichkeiten einer filmischen Aneignung von Werk und Leben E.T.A. Hoffmanns (wie Anm. 39), S. 326.

113 Ebd.

114 Ebd., S. 327.

115 Franz Fühmann: Drei nackte Männer. In: WA 1, S. 522.

wurde. Die Entrückung ins vermeintlich Märchenhafte erscheint in Fühmanns Erzählung vielmehr als ein mythischer Erzählzug, denn sie führt keineswegs in ein märchenhaftes Happy-End, sondern läßt dem Leser interpretatorische Wege offen, weist in ihrer Uneindeutigkeit auf die „Möglichkeit *zweier* Lesarten“[116], wodurch der Anspruch einer ausschließlich politischen bzw. systemkritischen Lesart deutlich relativiert wird. Der Vorgang wird im luftigen Ausgang zudem seiner Materialität enthoben, so daß sich der These Hans Richters durchaus folgen läßt, Fühmann habe hier nicht Einzelnes, Symptomhaftes schildern wollen, sondern einen „Modellfall“[117] entwickelt. Dadurch läßt sich seine Erzählung „auch“ als indirekte Gesellschaftskritik lesen, insofern die Unwirklichkeit, Schein- bzw. Gespensterhaftigkeit eines alltäglichen Geschehens evoziert wird: der nicht nur in der DDR, sondern generell in der modernen Industriegesellschaft wahrnehmbare Prozeß einer Entsubjektivierung, der sich im Automatentopos der Erzählung sukzessive entäußert und in der abschließenden Entrückungsszene seinen symbolischen Höhepunkt findet.

Als Abbilder der philisterhaften Existenz des Forschers Mosch Terpin, der „die ganze Natur in ein kleines niedliches Kompendium zusammengefaßt [hatte], so daß er sie bequem nach Gefallen handhaben und daraus für jede Frage die Antwort wie aus dem Schubkasten herausziehen konnte“ und der mittels dieser mechanischen Vorgehensweise zur Erkenntnis gelangte, daß „die Finsternis hauptsächlich von Mangel an Licht herrühre“[118], lassen sich auch Fühmanns Figuren des „Diplomkausalitätlers“ Janno in der *Saiäns Fiktschen*-Erzählung *Der Haufen* oder des Moritz Cornelius Asher in *Das Denkmal* lesen. Janno war damit beschäftigt, das philosophische Problem *SORITES* („wann, mit dem wievielten Element, ein Noch-nicht-Haufen beginne, ein Haufen zu sein [...]“[119]) „zweckfrei [zu] erforschen“[120], wodurch er zum Systemgegner der „Wahrhaft Befreiten Gesellschaft“[121] wurde. Vergleichbar der mit der Figur des Wissenschaftlers Mosch Terpin verbundenen Kritik E.T.A. Hoffmanns an einer rein utilitaristisch verfahrenden Wissenschaft, karikierte Fühmann im Abweichlertum des Diplomphilosophen Janno die pseudowissenschaftliche Praxis des Landes Uniterr, in der das „Denken durch freiwilligen Erkenntnisverzicht außer Kraft gesetzt“[122] war und Wissenschaft zur „Rechtfertigungsideologie“[123] mutierte. Als ein Äquivalent der pervertierten rationalen Bestrebungen der Aufklärung, die sich vor allem in den Hoff-

116 Franz Fühmann: Möglichkeiten einer filmischen Aneignung von Werk und Leben E.T.A. Hoffmanns (wie Anm. 39), S. 329.

117 Hans Richter: Franz Fühmann – Ein deutsches Dichterleben. Berlin und Weimar 1992, S. 281.

118 E.T.A. Hoffmann: Klein Zaches. In: Ders. Sämtliche Werke in sechs Bänden. Band 3 (wie Anm. 77), S. 552.

119 Franz Fühmann: Saiäns-Fiktschen. Erzählungen. Rostock 1981, S. 41.

120 Ebd., S. 42.

121 Ebd., S. 40.

122 Karin Hirdina: Parodien ohne Komik. In: SuF 34 (1982), H. 4, S. 907-910, hier S. 908.

123 Ebd.

mannschen Erzählfiguren Rosabelverde und Mosch Terpin objektivierten, läßt sich schließlich auch der Fabrikbesitzer Moritz Cornelius Asher in Fühmanns Erzählung *Das Denkmal* erkennen. Asher, „mechanikbesessen“[124] von Kindheit an, ist überzeugt, Entwicklung durch die „Kraft unbeugsamen Wünschens“[125] – hier drängt sich ein Vergleich mit der illusionären Feengabe Rosabelverdes auf – erzwingen und die Natur „in die berechenbare Ordnung mechanischer Verhältnisse“[126] überführen zu können. Anhand dieser einzelnen, exemplarisch herausgestellten Textbeziehungen läßt sich zwischen Hoffmanns *Klein Zaches* und den Fühmannschen Erzählungen seines Bandes *Saiäns Fiktschen*, in dem sich die Fühmanns Prosaschaffen übergreifende Thematik der gestockten, widerspruchslosen Entwicklungen vergegenwärtigte, eine Kohärenz der poetischen Ideen feststellen. Indem Fühmann diese monströsen Geschichten einer „irreale[n] Endzeit“[127] als „neue Grusels“[128] in Hoffmanns Tradition konzipierte, entwarf er neue, aktuelle Modelle der mythischen Erfahrung einer „Entwicklung als Entwicklungslosigkeit“[129], die das in Hoffmanns Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober* gestaltete Thema variierten. Seine motivischen und erzählstrukturellen Anleihen in Hoffmanns Märchen dienten dem Fühmannschen Erzählen als poetische Initiationspunkte für die ästhetische Gestaltung selbsterfahrener absurder Entwicklungsläufe.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, daß unter dem poetologisch maßgebenden Aspekt des Kathartischen sämtliche Künstlerfiguren bzw. psychisch oder physisch benachteiligte Gestalten in Fühmanns Werk wie ebenso in seinen Lektüren, in denen „ein Schlüssel zum Verständnis des Selbst gefunden wird“[130], mit dem identifikatorischen Erfahrungsmodell Klein Zaches in Zusammenhang zu bringen sind.[131] Auf einen in diesem Sinne zwingenden Vergleich zwischen Zaches und Marsyas, auf den hier abschließend einzugehen ist, lenkte zuerst Jürgen Krätzer, dessen Frage, ob „‚Marsyas‘ der ‚Zaches‘ Franz Fühmanns“ sei[132], auf den autobiographischen Kern seiner Mythenadaption zielte. Zweifellos ist Fühmanns Erzählparadigma des von Apoll geschundenen Silens Marsyas „auch“ als ein Selbstporträt des Künstlers zu le-

124 Franz Fühmann: Saiäns-Fiktschen (wie Anm. 115), S. 68.

125 Ebd., S. 69.

126 Ebd.

127 Ebd., S. 6.

128 Vgl. die nachfolgenden Ausführungen zum Essay Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann (Kap. 4.5).

129 Franz Fühmann: Saiäns-Fiktschen (wie Anm. 115), S. 7.

130 Paul de Man: Semiologie und Rhetorik. In: Ders.: Allegorien des Lesens. Frankfurt/M. 1988, S. 31-51, hier S. 31.

131 Vgl. auch *Prometheus*, *Das Netz des Hephaistos*, *Der Geliebte der Morgenröte* etc.

132 Jürgen Krätzer: Das mythische Element in der Literatur Franz Fühmanns. In: Der Deutschunterricht 51 (1999), H. 6: Sagen und Mythen, S. 51-61, hier S. 58.

sen[133], in dem er, wie Jürgen Krätzer betonte, die Möglichkeit zur „schauerlich-persiflierenden Infragestellung“[134] des eigenen Künstlertums wahrgenommen hatte. Wichtige Hinweise für das Verständnis der Erzählung *Marsyas* hatte Fühmann selbst gegeben, indem er einer Festlegung seiner Mythenerzählung als eines autobiographischen oder politischen Schlüsseltextes entgegnete.[135] In dieser, von ihm selbst hochgeschätzten Erzählung gestaltete er die allgemeine Künstlerproblematik des „Sich-Entblößens“, der schamhaften künstlerischen Tätigkeit:

> Marsyas ist die Problematik des Sich-Entblößens; wenn man schreibt, in der Öffentlichkeit als Schreibender steht, wird einem die Haut abgezogen [...].[136]

Marsyas wurde wie auch Zaches von Fühmann als ein komplexes Erfahrungsmodell gelesen und konzipiert, dessen Zeichen- bzw. Gleichnischarakter eine interpretatorische Vieldeutigkeit ermöglichte. Obwohl der Autor bekannte, daß hier „auch Quälendes hinein[spielte], das von der Gesellschaft herkommt“[137], versinnbildlicht Fühmanns *Marsyas* nicht allein die gegenwärtige kulturpolitische und ästhetische Problematik der Schriftstellerexistenz in der DDR, sondern verweist auf grundsätzlichere, individualpsychologisch wie kulturanthropologisch gegründete Fragen des Künstlertums, die in seinen poetischen Texten wiederholt akzentuiert wurden. Der von Jürgen Krätzer initiierte Vergleich zwischen Zaches und Marsyas muß sich folglich in Hinsicht einer werkgenetischen Untersuchung dieser Textbeziehung als unproduktiv erweisen, wenn dabei lediglich die autobiographische Dimension der literarischen Texte ins Blickfeld rückt. Hier kann Fühmanns Interpretationsweise des Hoffmannschen Märchens *Klein Zaches genannt Zinnober* deutlichere Anhaltspunkte für das Verständnis seiner eigenen poetischen Texte liefern. In der Praxis dieser ästhetischen Lektüren offenbart sich Fühmanns hermeneutische Konzeption der Offenheit und Vielstimmigkeit des literarischen Kunstwerks *in nuce*: „Das Werk eines Künstlers *ist* seine Erklärung; es enthält sie in dem Maß zusammengefaltet, das der Autor als angemessen erachtet, und wer will und sich berufen fühlt, mag sie verdeutlichend entfalten [...].“[138]

---

133 An Margarete Hannsmann schrieb er – bezogen auf seine eingeschränkte Lebenssituation in Märkisch-Buchholz –: „Schwester, wenn Du zu mir rauskommen willst, herzlich willkommen, *Marsyasse* haben hier draußen kein Telefon [...]“. (Franz Fühmann an Margarete Hannsmann, Brief vom 14.10.1977. In: Margarete Hannsmann: Protokolle aus der Dämmerung. 1977-1984. Begegnungen und Briefwechsel zwischen Franz Fühmann, Margarete Hannsmann und HAP Grieshaber. Rostock 2000, S. 36, Hervorh. d. Verf.).

134 Jürgen Krätzer: Das mythische Element in der Literatur Franz Fühmanns (wie Anm. 128), S. 59.

135 Vgl. Miteinander reden. Franz Fühmann im Gespräch mit Margarete Hannsmann. (1980) In: WA 6, S. 450.

136 Ebd.

137 Ebd.

138 Franz Fühmann: Im Berg. Texte und Dokumente aus dem Nachlaß. Hrsg. von Ingrid Prignitz. Rostock 1993, S. 29.

4.4 *Erfahrungen mit dem Serapiontischen Prinzip* [Fragment]

Textanalyse Teil I

Die intensive Phase der Arbeit am Essay *Erfahrungen mit dem Serapiontischen Prinzip*, der unvollendet in einem Umfang von 41 handschriftlich korrigierten Typoskriptseiten in Fühmanns Nachlaß überliefert ist, läßt sich in das Frühjahr des Jahres 1977[1] datieren. Noch Anfang Mai berichtete der Autor seiner Lektorin von den Fortschritten der Arbeit am *Serapiontischen Prinzip*:

> Es wird zwar, wie ich das so sehe, sehr schnell gehen, d.h. für meine Schneckenbegriffe schnell, aber eben doch seine Zeit brauchen, die es braucht, und die soll es haben. – Das Serap. [sic!] Prinzip wird, glaube ich, ganz interessant, es wächst sich übrigens auch aus, na Wunder.[2]

Nach dieser konzentrierten Arbeitsphase, die sich, wie aus Briefen und Arbeitsunterlagen zu erschließen ist, noch bis in den Monat Juni 1977 hineingezogen hatte und in die schließlich auch der Abschluß des Essays *Klein Zaches genannt Zinnober* fiel, brach der Autor das essayistische Erzählprojekt ab; allerdings mit der Absicht, es nur vorerst zur Seite zu legen, um später „ganz energisch zu raffen“[3]. Es ist anzunehmen, daß seine expositionellen und sprachlichen Gestaltungsprobleme aus dem umfassenden selbstreferentiellen Anspruch resultierten, dem der essayistische Text in dieser Zeit zu entsprechen suchte. Fühmann reflektierte und bilanzierte in diesem Essay seine Entwicklung als Prosaautor seit der Zeit um 1955, genauer: Er beabsichtigte, seine anhaltende „Kollision mit dem engen Gesellschafts- und Literaturverständnis des in der DDR praktizierten Sozialismus über seine E.T.A. Hoffmann-Erfahrung dar[zu]stellen“[4]. Das Bedürfnis, Bilanz zu ziehen, die eigene Position als Schriftsteller in der DDR neu zu durchdenken, muß dabei im Kontext der gesellschaftspolitischen Ereignisse in der DDR seit November 1976 betrachtet werden. In dieser Phase einer restriktiven Kulturpolitik, in der die Ausbürgerung Wolf Biermanns einen kulturpolitischen Wende-

---

1 Das von Ingrid Prignitz in ihren Nachbemerkungen zu Fühmanns Romanprojekt *Im Berg* ausgewiesene Datum – Mai 1977 – belegt den vorläufigen Abbruch der Arbeit am Essay. (Vgl. Ingrid Prignitz: Zu dieser Ausgabe. In: Franz Fühmann: Im Berg. Texte und Dokumente aus dem Nachlaß. Hrsg. von Ingrid Prignitz. Rostock 1993, S. 315.) – Aus Fühmanns handschriftlichem Jahresplan für 1977 geht hervor, daß der Abschluß der Arbeit auch schon zum „3.IV“ [03.04.1977] geplant war.

2 Franz Fühmann an Ingrid Prignitz, Brief vom 10.05.1977. In: SAdK, Berlin, FFA, Sign. 40.

3 Luise Köpp: Gespräch mit Franz Fühmann über seine schriftstellerische Auseinandersetzung mit dem Werk E.T.A. Hoffmanns und Lesung aus zwei Essays sowie eine Betrachtung von Wieland Försters Plastik „Das Paar“. Sendung in der Reihe „Literarische Abendsendung“ am 24.09.1977 in Radio DDR II, ungedruckt. DRA, Potsdam, Archivnr. 2004724X00.

4 Ingrid Prignitz: Zu dieser Ausgabe (wie Anm. 1), S. 314.

punkt[5] markiert hatte, verzeichneten viele der für ihr Land bislang engagierten Künstler und Autoren in ihren Werken ein allgemeines „Lähmungsempfinden“[6], das der Erfahrung entstammte, „nicht mehr gebraucht“[7] zu werden und sich in der Position des gesellschaftlichen Außenseiters wiederzufinden. Ähnlich wie Christa Wolf, die durch „[d]as reine Zurückgeworfensein auf die Literatur“[8] in eine existentielle Krise geraten war, vermerkte auch Fühmann

> [...] ein wachsendes Unbehagen nicht nur so mancher Schriftsteller und Künstler an der Wirklichkeit ebendieser Gesellschaft, ein Unbehagen, das auch ich teile, und das allmählich in Resignation umzuschlagen droht, ja bei einigen bereits dahin umgeschlagen ist, da es aus der bitteren Erfahrung herrührt, ständig und ständig nur als Objekt und nicht als Subjekt von Politik und Kulturpolitik, nicht als Mitberater und Mitbestimmer, sondern ausschließlich als Durchführer und Umsetzer von Programmen betrachtet und behandelt zu werden.[9]

Aus diesem Krisenbewußtsein heraus entstand die polemisch grundierte, anfangs auf zehn bis zwölf Seiten Textumfang konzipierte Arbeit über E.T.A Hoffmanns „serapiontisches Prinzip“, die sich in ihrer Absicht, „Rückblick und Rechenschaft über 25 Jahre Schreiben“[10] zu geben, mehr und mehr zu einem Werkstattbericht ausweitete, von anderen Erzähl- bzw. Essayprojekten überlagert und schließlich verdrängt bzw. thematisch-inhaltlich aufgehoben wurde. Werkgeschichtlich ordnete sich dieser rückblickend bilanzierende konfessionelle Text nach dem literarischen Tagebuch *Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens* ein; in der Methode, Lektüreerfahrungen mit poetologischer und gesellschaftskritischer Analyse zu verbinden, muß man diesen in der Forschung bislang unbeachteten Essayentwurf als eine unmittelbare Vorstufe zu Fühmanns autobiographischer Bilanz *Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht* betrachten. Das dichte Netz werkgeschichtlicher Bezüge wurde von Fühmann selbst gespannt, der auf die enge thematische Nähe zum *Bergwerk*-Projekt

---

5 Hermann Weber spricht diesbezüglich von einer „Wende der Kulturpolitik“ in der DDR (vgl. Ders.: Die DDR 1945-1990. München ³2000). Weiterführende Informationen zur Biermann-Ausbürgerung und ihren Folgen bei Robert Grünbaum: Die Biermann-Ausbürgerung und ihre Folgen; sowie bei Rainer Eckert: Dissidenz und Opposition im Schatten der Mauer – die sechziger und siebziger Jahre. Beide Aufsätze sind publiziert in: Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung. Hrsg. von Rainer Eppelmann, Bernd Faulenbach und Ulrich Mählert. Paderborn; München [u.a.] 2003, S. 173-179 und 167-172.

6 Bernd Leistner: ... im Entfernten nah. Kleist in der neueren DDR-Literatur. In: Ders.: Sixtus Beckmesser. Essays zur deutschen Literatur. Berlin; Weimar 1989, S. 240.

7 Christa Wolf: Projektionsraum Romantik. Gespräch mit Frauke Meyer-Gosau. In: Christa Wolf: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985. Band 2. Berlin[Ost]; Weimar 1989, S. 422-439, hier S. 422.

8 Ebd.

9 Franz Fühmann: Offener Brief an den Leiter der Hauptverwaltung Buchhandel und Verlage im Ministerium für Kultur Klaus Höpcke vom 20.11.1977. In: B, S. 241 f.

10 Franz Fühmann an Sigrid Damm, Brief vom 04.07.1977. In: B, S. 212.

hingewiesen hatte und den mediatorischen Stellenwert seines entstehenden Hoffmann-Essays betonte:

> Das ‚Bergwerk', das ich sonst für all das vorgesehen hatte, ist noch nicht so weit, das wird ein Abschluß (ich glaube, in manchem Sinne), da ist der ETAH [sic!] jetzt dazwischen, diese Partie wird also was vom Charakter der 22 Tage kriegen. Man kann da alles unterbringen.[11]

Trotz des vorläufigen Abbruchs (ca. Mai bis Juni 1977) der Arbeit am *Serapiontischen Prinzip* blieb der Plan zu diesem Erfahrungsessay, der anfangs „als Abschluß für [sein] geplantes E.T.A. H.-Bändchen"[12] gedacht war, über längere Zeit bestehen. Während einer Sendung in Radio DDR II im September 1977, in der Fühmann einen Ausschnitt seines unvollendeten Textes vorgetragen hatte, an gleicher Stelle aber einräumte, daß mit den 30 mittlerweile vorliegenden Seiten noch nicht einmal ein Anfang vorläge, bemerkte er über den Stand seines Arbeitsvorhabens: „[D]ieses Stadium ist noch nicht abgeschlossen; ich weiß jetzt, wie ich es in den Griff kriege"[13]. Vergleichbar dem Trakl-Essay *Vor Feuerschlünden*, der „in den Jahren 1977 bis 1981 viermal gänzlich neu gefaßt"[14] wurde, hätte auch dieser essayistische Text mehrere Überarbeitungsstufen benötigt; jedoch schieben sich in der Folgezeit mit den sogenannten „Gruselchens"[15], die den Stoff liefern, um „etwas über Hoffmanns Schauergeschichten [zu] schreibe[n]"[16], die Vorarbeiten zum nachfolgenden textanalytischen Arbeitsprojekt *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann* in den Vordergrund (vgl. Kap. 4.5). Vor allem der spätere Fundort der ‚serapiontischen' Typoskriptmappe „[u]nter den ‚Bergwerk'-Arbeitspapieren"[17] läßt sich als deutliches Indiz dafür erkennen, daß Fühmanns an seiner ästhetischen Erfahrung mit Hoffmanns Poetik gespiegelter Versuch einer poetologischen Selbstverständigung und zugleich politischen Standortbestimmung nicht auf eine abschließende Synthese seiner Erfahrungsberichte zielte, sondern „als notwendige Durchgangsphase beim Überwinden von Krisen"[18] angelegt war und somit hauptsächlich die Funktion erfüllte, neue poetische Projekte zu initiieren und theoretisch zu reflektieren. So findet sich eine Reihe von Themen, die in *Erfahrungen mit dem Serapiontischen Prinzip* nur angedeutet werden, im *Bergwerk* ausführlicher theoretisch reflektiert; andererseits vertieft bzw. erweitert das vorliegende Essayfragment die im Ungarn-Tagebuch lose zusammengefügten gedanklichen Assoziationen, wie z.B. seine

11 Franz Fühmann an Ingrid Prignitz, Brief vom 10.05.1977 (wie Anm. 2).

12 Franz Fühmann an Sigrid Damm, Brief vom 04.07.1977 (wie Anm. 10), S. 212.

13 Luise Köpp: Gespräch mit Franz Fühmann über seine schriftstellerische Auseinandersetzung mit dem Werk E.T.A. Hoffmanns (wie Anm. 3).

14 Ingrid Prignitz: Zu dieser Ausgabe (wie Anm. 1), S. 315.

15 Franz Fühmann an Sigrid Damm, Brief vom 04.07.1977 (wie Anm. 10), S. 212.

16 Ebd.

17 Ingrid Prignitz: Zu dieser Ausgabe (wie Anm. 1), S. 314.

18 Ebd.

Reflexion über die „Typen von Erinnerung“[19], die im Essay von 1977 sprachlich variiert wiederkehrte (vgl. ESP, 10 ff.).

Daß sich Mitte des Jahres 1977 noch weitere Arbeitsvorhaben in den Vordergrund drängten bzw. wieder an Bedeutung gewannen, vermerkte Fühmanns für diesen Zeitraum angelegter provisorischer Arbeitskalender[20], der in den Monaten August bis Oktober das (bereits verworfene) Erzählprojekt *Libuscha* sowie die Erarbeitung einer Auswahl von Novellen Ludwig Tiecks verzeichnete. Daran schloß sich seine sehr intensive und engagierte Arbeit am Offenen Brief an den Kulturminister Klaus Höpcke an, bevor dann im Dezember der zurückgestellte *Bergwerk*-Komplex wieder an Bedeutung gewann[21]. Die Frage, ob „[w]eitermachen oder erst mal liegen lassen?“[22], trat hinter die bereits gesicherte Erkenntnis zurück, daß für Fühmann diese Arbeit am Essay „den unschätzbaren Vorteil gehabt [hatte], daß es mich wirklich zu Selbsterkenntnissen gebracht hat“ und „eine Selbstverständigung [war], die offenbar unaufschiebbar wurde, und ich weiß jetzt mehr, und weiß es genauer“[23].

Der zentralen Funktion dieses Textes als einer poetologischen Vermittlungsstelle entspricht schließlich auch das gedankliche und stoffliche „Auswachsen“ der Textanlage, so daß Fühmanns „Sorge, [sich] zu verbreitern“ (ESP, 23) nicht unbegründet scheint. Die Genese des Essayfragments läßt sich anhand der zahlreich hinterlassenen Textstufen sowie mit Hilfe von Aufzeichnungen und Notaten (die zum Teil auch als Klebetyposkripte vorhanden sind) verfolgen. Angesichts dieser Materialfülle begegnet man erneut Fühmanns „mühsame[r], geradezu manische[r] Arbeitsweise“[24], hier objektiviert sich ein komplexer und vielgestaltiger künstlerischer Schaffensprozeß, der als nicht zu vollendende „Sisyphusarbeit“[25] exemplarisch im Erzählfragment *Verlorene Zeit* (1965) beschrieben wurde. In seinem essayistischen Erfahrungsbericht über die widerspruchsvolle Annäherung an Hoffmanns Poetik koinzidieren die verschiedenen Erkenntniswege seiner künstlerischen Selbstverständigung, so daß die hier erteilten poetologischen, erkenntnistheoretischen und hermeneutischen Auskünfte Bestandteile eines intertextuellen Gefüges sind, das Fühmanns autonome poetische Konzeption beschreibt. Ohne die Bedeutung des Hoffmann-Komplexes zu schmälern, der in seiner

19 Franz Fühmann: Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens. In: WA 3, S. 463.

20 Allein für das Jahr 1976 existieren sechs Arbeitskalender, aus denen ersichtlich wird, daß Fühmann sich ständig neu orientierte, daß hier ein künstlerischer Entwicklungsprozeß im Gang war, in dessen Folge sich viele Projekte überlagerten oder nebeneinander herliefen. Für 1977 ist in Fühmanns Nachlaß allerdings nur ein Jahresarbeitskalender nachweisbar, auf den ich mich hier beziehe.

21 Vgl. dazu Ingrid Prignitz: Zu dieser Ausgabe (wie Anm. 1), S. 311; zum Jahresarbeitspensum 1977: SAdK, Berlin, FFA, Sign. 40 und 619.

22 Franz Fühmann an Sigrid Damm, Brief vom 04.07.1977 (wie Anm. 10), S. 212.

23 Beide Zitate: Ebd.

24 Ingrid Prignitz: Zu dieser Ausgabe (wie Anm. 1), S. 315.

25 Franz Fühmann: Verlorene Zeit. In: Ders.: Im Berg. Texte und Dokumente aus dem Nachlaß. Hrsg. von Ingrid Prignitz. Rostock 1993, S. 252.

kunstkonzeptionellen Referenzfunktion für den Autor kaum unterzubewerten ist, bleibt auch diese Arbeit am *Serapiontischen Prinzip* ein wiederholter, aber nicht weniger autonomer „Anlauf“[26] auf seinem Weg zum *Bergwerk*, Fühmanns „geträumte[m] Lebensbuches“[27], auf das in diesem Stadium seiner poetischen Entwicklung alles hinausläuft.

Textanalyse Teil II

Bereits dem Titel des Essays *Erfahrungen mit dem Serapiontischen Prinzip* läßt sich Signifikantes über das Thema des Textes entnehmen. Mit dem ausdrücklichen Verweis auf den empirischen Charakter der Schrift ist zunächst kein germanistischer Fachtext[28] zum „serapiontischen Prinzip“ zu erwarten, das gemeinhin als Kernstück der Hoffmannschen Poetik gilt und in dessen Erzählzyklus *Die Serapions-Brüder* (1819-1821) als Formel oder auch Regel einerseits im Sinne der „*vorhergehende[n]* bzw. begleitende[n] Anleitung zum kunstgemäßen Erzählen“[29], andererseits „als ein Kriterium der sachgerechten Literaturkritik“[30] statuiert wird. Zwar geht es auch Franz Fühmann um eine in der philologischen Hoffmann-Deutung wiederholt formulierte Kritik an der Reduktion des „serapiontischen Prinzips“ auf jene eingängige „Gebrauchsformulierung“ (ESP, 1), die der Serapions-Bruder Lothar nach Theodors Erzählung vom „fatale[n] Krespel“[31] verkündete („Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden.“[32]). Doch zielt dieser Essayentwurf über Hoffmann und damit über den engeren rezeptionsästhetischen Deutungsbereich seines Gegenstandes hinaus, indem er aus einer produktionsästhetischen Perspektive die individuellen Lektüre- und Schreiberfahrungen eines Autors

26 Vgl. Hans-Georg Soldat im Gespräch mit Franz Fühmann am 06.05.1979. In: SuF 50 (1998), H. 6, S. 854.

27 Christa Wolf: Franz Fühmann – Trauerrede. In: Christa Wolf / Franz Fühmann: Monsieur – wir finden uns wieder. Briefe 1968-1984. Berlin 1998, S. 144.

28 Zum „serapiontischen Prinzip“ aus literaturwissenschaftlicher Sicht vgl. die folgende Auswahl: Peter von Matt: Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. Tübingen 1971, S. 14 ff.; Eva Horn: Die Versuchung des heiligen Serapion. Wirklichkeitsbegriff und Wahnsinn bei E.T.A. Hoffmann. In: DVjs 76 (2002), H. 2, S. 214-228; Uwe Japp: Das serapiontische Prinzip. In: TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband: E.T.A. Hoffmann. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1992, S. 63-75; Lothar Köhn: Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes. Tübingen 1966, S. 137 ff.; Brigitte Feldges / Ulrich Stadler: E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung. München 1986, S. 54-59.

29 Uwe Japp: Das serapiontische Prinzip (wie Anm. 28), S. 64.

30 Ebd., S. 63.

31 E.T.A. Hoffmann: Die Serapions-Brüder. Darmstadt 51995, S. 55.

32 Ebd.

mitteilt, der als Schriftsteller der DDR an dem seit Ende der 1960er Jahre und verstärkt in den 70er Jahren geführten ideologiekritischen Erbediskurs um die romantische und klassische Literatur partizipiert. Innerhalb dieses spezifischen romantisch-klassischen Kommunikationsfeldes der neueren Literatur der DDR erscheinen Fühmanns konkrete, subjektive Lektüre- und Schreiberfahrungen mit Hoffmanns „serapiontischem Prinzip" als exemplarischer Fall eines zunächst einmal der eigenen dichterischen Produktion geltenden Selbstverständigungsprozesses, der aber zugleich das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft bzw. Ästhetik und Ideologie auslotet. Ausdrücklich bekannte Fühmann, daß E.T.A. Hoffmanns poetisches Prinzip als ständiges, wenn auch werkgeschichtlich modifiziertes Korrektiv seiner widerspruchsvollen ästhetischen Entwicklung fungiert habe:

> An diesem Serapiontischen Prinzip habe ich, na ich möchte sagen, ein bißchen Schreiben gelernt. Ich hab das, was ich schrieb, immer wieder da dran überprüft, ich hab's am Anfang falsch verstanden, auch den E.T.A. Hoffmann falsch verstanden und es war eine Wechselwirkung bis ich dann draufkam, was er eigentlich meinte [...].[33]

Thematisiert werden im weitesten Sinne grundsätzliche literarische Verstehensvorgänge, die am Beispiel der produktiven, poetologisch relevanten Rezeptionserfahrungen Fühmanns mit E.T.A. Hoffmanns Poetik gleichnishaft Gestalt gewinnen. In dieser „ästhetischen Lektüre"[34], die versucht, Erfahrung mit Dichtung literarisch zu wiederholen und somit „das Verstehen selbst [...] verfremdet"[35] bzw. als tendenziell vereindeutigende Interpretationspraxis oder „gelingendes Verstehen"[36] in Frage stellt, bleibt das „serapiontische Prinzip" als konkreter Bezugspunkt bzw. Vergleichsebene nur Anlaß des Essays, dem es auf hermeneutischer, philosophisch-erkenntnistheoretischer und poetologischer Ebene vorrangig um eine Verständigung über die eigene ästhetische Entwicklung unter produktions- wie rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten gleichermaßen ging. Gleichwohl erhellt sich – gewissermaßen in zweiter Linie, d.h. über Fühmanns eigene Erfahrung mit Dichtung – auch und in besonderer Weise der Blick auf Hoffmanns Dichtungsprinzip. Um die komplexe Thematik dieses Essays, d.h. die über das Verständnis von Hoffmanns Poetik exemplarisch vermittelten Kunsterfahrungen Franz Fühmanns, in seiner Textanlage nachvollziehen zu können, wird ein kurzer inhaltlicher Abriß des bislang unveröffentlichten Fragments gegeben, in welchen Überlegungen zur Verfahrensweise des Textes sowie zu seiner sprachlichen Form einfließen.

Das vorläufig in sechs Abschnitte (Einleitung und fünf Kapitel) gegliederte Essayfragment ist, so der Autor selbst, „aufgebaut [...] direkt als eine Erzählung meiner

33 Luise Köpp: Gespräch mit Franz Fühmann über seine schriftstellerische Auseinandersetzung mit dem Werk E.T.A. Hoffmanns (wie Anm. 3).

34 Norbert Mecklenburg: Poetik der Alterität. In: Begegnung mit dem „Fremden": Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990. Hrsg. von Eijiro Iwasaki. München 1991, S. 24.

35 Ebd., S. 23.

36 Ebd., S. 24.

stetigen Auseinandersetzung“[37] mit dem „serapiontischen Prinzip“ E.T.A. Hoffmanns. Fühmanns Prozeß der „stetigen“ und dabei widerspruchsvollen Auseinandersetzung mit Hoffmanns Dichtungsprinzip, den er selbst als eine „Wechselwirkung“ (s. o.) beschrieben hatte, sperrte sich jedoch, wie zu zeigen sein wird, einem linearen Erzählfluß.[38] In seiner Absicht, „den Blick in die Vergangenheit“ zu richten, sich dabei „immer wieder auf dieses Serapiontische Prinzip beziehend“[39], formierte sich der Essay in einer anachronistischen, d.h. beständig zwischen Narration und Reflexion wechselnden Verfahrensweise. Dadurch prägte sich eine verzweigte Textstruktur aus, die die einschlägigen essayistischen Verfahrensweisen des Abweichens, Abschweifens oder Umkreisens ermöglichte und damit den Essay als selbstreflexives, experimentelles Erkenntnisinstrument des Autors prädestinierte. Fühmanns Versuch, seine subjektiven Erfahrungen am Gleichnis der Rezeption Hoffmanns zu objektivieren und damit ein Modell für seine poetologische Selbstverständigung zu abstrahieren, „wobei sich das Subjekt in diesem Objektivierungsprozeß selbst als sich selbst Erfahrendes erfährt“[40], bediente sich in der Wahl des Essays als sprachlicher Vermittlungsform dieses dialektischen Wechselverhältnisses von Subjekt und Objekt bzw. Anschauung und Begriff eines ästhetischen Mittels, um seine transitorischen Erfahrungen mit Hoffmanns Poetik sprachlich zu verarbeiten. Indem sich der Essay als experimentelle Gattung ins Offene orientierte und seine poetologischen Erkenntnisse festhielt, um darüber hinauszugehen, war dies kaum der Ort, um ein dichtungstheoretisches Programm zu proklamieren, sondern vielmehr um vorläufige gesellschaftskritische wie poetologische Positionen zu formulieren. Bereits gegenüber Sigrid Damm hatte Fühmann daher zu bedenken gegeben, „obs in dieser Form auch für Andere was sein kann“[41], so daß vor allem diese Formprobleme und weniger die mögliche politisch-ideologische Brisanz des Textes ausschlaggebend für den Textabbruch gewesen sein dürften:

> Ich bin dabei vom Hundertsten ins Tausendste gekommen [...]. Man wird weitschweifig, faßt ein Beispiel, versucht das zu erklären, versucht, die historischen Umstände, wie es entstanden ist, darzulegen, hier muß man wieder etwas einbetten [...].

Auch im Trakl-Essay *Vor Feuerschlünden*, mit dem der Essayentwurf *Erfahrungen mit dem Serapiontischen Prinzip* nicht nur inhaltlich, sondern in hohem Maße auch

---

37 Luise Köpp: Gespräch mit Franz Fühmann über seine schriftstellerische Auseinandersetzung mit dem Werk E.T.A. Hoffmanns (wie Anm. 3).

38 Auch im Trakl-Essay heißt es programmatisch: „Ich schreibe keine Biographie; ich erzähle von meinen Erfahrungen mit Trakls Gedicht“ (Franz Fühmann: Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht. In: WA 7, S. 178 – Hervorhebung d. Verf.), so daß diese, sich narrativer Mittel bedienende Fühmannsche Gedichtinterpretation als seine spezifische Form autobiographischen Schreibens gelten kann.

39 Beide Zitate: Luise Köpp: Gespräch mit Franz Fühmann über seine schriftstellerische Auseinandersetzung mit dem Werk E.T.A. Hoffmanns (wie Anm. 3).

40 Franz Fühmann: Das mythische Element in der Literatur. In: WA 6, S. 114.

41 Franz Fühmann an Sigrid Damm, Brief vom 04.07.1977 (wie Anm. 10), S. 212.

methodologisch und texttypologisch korrespondiert[42], setzten sich diese Gestaltungsprobleme fort, wurden jedoch weitaus stärker reflektiert. Gleich einleitend schickte Fühmann im Trakl-Essay den Bedenken seines intendierten Lesers Erklärungen über Ursachen möglicher Rezeptionsschwierigkeiten voraus, so daß aus diesem späteren Text rückblickend auch Aufschlüsse über seine schriftstellerische Methode im Essay über das „serapiontische Prinzip" zu gewinnen sind:

> Der Leser wird längst die Schwierigkeit des Berichtenden fühlen, nämlich die Untunlichkeit, einen Augenblick, in dem sich eine Ära des Außen wie Innen als Sekunde der Ewigkeit versammelt, im Nacheinander eines entwickelnden Berichts abzuhandeln, und er wird noch dazu das Gefühl nicht los, sich der Objektivität des Referierten kaum vergewissern zu können: Wer sagt ihm, daß hier nicht einfach phantasiert und eine heutige Erkenntnis über dreißig Jahre zurückversetzt wird? Diese Bedenken sind ebenso unabweisbar wie das Mißbehagen an der Art linearen Referierens, und so scheint die Gelegenheit günstig, Erläuterungen einzuschieben, die den Bericht nicht nur erträglicher machen, sondern auch auf die Skrupel des Zuhörers eingehen – ob sie ihn entkräften, wagen wir nicht zu versichern.[43]

Diese Art vorausgeschickter bzw. begleitender Lektürehilfe, die als selbstreflexives Moment in die essayistische Argumentation eingebunden ist, strukturiert im Wechsel mit linear berichtenden Passagen und erläuternden Einschüben Fühmanns Essay und gibt ihm sein eigentümliches, offen-dynamisches Gepräge: Durch den Text hindurch verläuft eine Denkbewegung, die Fühmanns vielfältige Wandlungserfahrung formal nachvollzieht und sich so mit dem Essay einer Textform bedient, die sich dieses ästhetischen Spielraums bedient.

In der **Einleitung** des Essays richtete sich Fühmann gegen die übliche Rezeptionspraxis der Isolierung des poetischen Erfahrungskonzentrats („Jeder prüfe, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen [...].") aus dem Werkzusammenhang der *Serapions-Brüder*, die dafür verantwortlich sei, daß Hoffmanns „folgenreicher ästhetischer Lehrsatz"[44] zahlreiche Verharmlosungen erfahren habe oder, wie Fühmann anmerkte, „vorschnell als Binsenweisheit oder Unfug" (ESP, 1) abgetan worden sei. Er kritisierte die gebräuchliche editorische Praxis, „die Erzählungen aus ihrem Rahmen gebrochen [...] und den Rahmen durch verweisloses Verleug-

---

42 Jürgen Krätzers Feststellung, daß in Fühmanns Hoffmann-Essays „[a]uf Ausführungen zu autobiographischen Bezügen [...], anders als im Trakl-Essay, verzichtet" würde, kann in Anbetracht dieses vorliegenden Essayfragments differenziert werden. Die autobiographische Dimension der Rezeptionserfahrung spielt gerade in diesem unvollendeten Text eine große Rolle, während sie, wie Krätzer richtig festhält, in den Redetexten Fühmanns, die darauf gerichtet sind, „einen würdigen, gemäßen Zugang zu Hoffmann vorzuschlagen", unausgesprochen bleibt. (Vgl. Jürgen Krätzer: Versuch: Essay als Medium der Selbstfindung. Ein Beitrag zur Untersuchung der Poetologie Franz Fühmanns. In: WB 35 [1989], H. 10, S. 1631 f.)

43 Franz Fühmann: Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht. In: WA 7, S. 13 f.

44 Peter von Matt: Die Augen der Automaten (wie Anm. 28), S. 14.

nen dem Leserbewußtsein entzogen zu haben“ (ESP, 2). Dagegen plädierte er für eine zusammenhängende Betrachtung von Novellensammlung und impliziter poetischer Theorie: „[E]rst diese 1.400 Seiten sind das Serapiontische Prinzip ganz“ (ESP, 2), initiierte also eine integrative Betrachtung, in der nunmehr „die kunstvolle Gesamtkonzeption der *Serapions-Brüder* unter dem Aspekt der Einheit von Kunst und Kritik“[45] ins Blickfeld rückte. Am exemplarischen Weg seiner eigenen Prosaentwicklung, die ihm als eine Folge von Irrwegen und Selbsttäuschungen galt und in der er am Anfang ein „naiver Jünger Serapions“ (ESP, 6) gewesen sei, beabsichtigte der Autor, den Ursachen und Folgen dieses Mißverstehens, seiner kontinuierlichen Dialogunfähigkeit mit Hoffmanns Poetik, nachzugehen:

> Deshalb dürfte da wie dort eine Mitteilung nicht uninteressant sein, die von einer Erfahrung mit jenem Ausspruch als Anleitung zum Handeln berichtet, als in die Praxis zurückübersetztes Theorem praktischer Atelliererfahrung, aus welcher bereicherten Praxis zunächst die Einsicht hervortrat, jenes Prinzip nicht nur in seiner Formel, sondern auch als deren Herausbildung und Erprobung kennenlernen zu sollen, das heißt sich die vier Bände der „Serapionsbrüder“ vom ersten bis zum letzten Wort anzueignen. (ESP, 1)

Später teilte der Autor über die Absicht seines „serapiontischen“ Erfahrungsberichts mit: „Ich will über meine Erfahrungen mit E.T.A. Hoffmann berichten, und der Leser betrachte meine Realitätsanschauung am besten als dafür entworfenes hypothetisches Modell“ (ESP, 25). Betont wird in diesem einleitenden Abschnitt die Subjektivität und zugleich Unabgeschlossenheit der Mitteilungen über seine Erfahrungen mit Hoffmanns serapiontischer Poetik: Mitteilen, so läßt sich aus Fühmanns Offenem Brief an Klaus Höpcke entnehmen, ist dabei „im vollen Sinn, den ‚mitteilen‘ hat“[46] zu verstehen: als öffentliche Artikulationsmöglichkeit subjektiver Erfahrungen und Aufforderung zum Meinungsaustausch, der sich im abstrahierten Modell eines Verstehensprozesses als dem für die „Analyse [...] erforderlichen Erkenntnisspielraum“[47] konstituieren könnte. Im Trakl-Essay heißt es dazu schließlich, daß „dies Mitteilen [...] wiederum neue Erfahrung [war], manches ist uns beim Schreiben erst deutlich geworden, manches, was uns klar schien, wurde dunkler und dunkler [...]“[48]. Fühmanns Erfahrungsbericht seiner langjährigen, am „serapiontischen Prinzip“ geleiteten wie geschulten Prosaentwicklung distanzierte sich bereits durch sein empirisches Vorgehen von generalisierenden, wissenschaftlichen Ansprüchen; in der folgenden Argumentation betonte er mit dem Verweis auf die hier mitgeteilte eigene Erfahrung (vgl. ESP, 11 und 25: „ich [bin] kein Soziologe“) die Inadäquatheit von wissenschaftlicher und

---

45 [Kommentar zu den Serapions-Brüdern]. In: E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke in sechs Bänden. Band 4: Die Serapions-Brüder. Hrsg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt/M. 2001, S. 1255.

46 Franz Fühmann: Offener Brief an den Leiter der Hauptverwaltung Buchhandel und Verlage im Ministerium für Kultur Klaus Höpcke, 20.11.1977. In: B, S. 240.

47 Peter Bürger: Vermittlung – Rezeption – Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft. Frankfurt/M. 1979, S. 152.

48 Franz Fühmann: Vor Feuerschlünden (wie Anm. 43), S. 196 f.

künstlerischer Erkenntnismöglichkeit. Das schließt aber nicht aus, daß gerade aus diesem subjektiv-hypothetischen Blickwinkel gewinnbringend auf Forschungsdefizite hingewiesen werden konnte (wie z.B. auf die Notwendigkeit eines analytischen Vergleichs von Ludwig Tiecks *Phantasus* mit den *Serapions-Brüdern* oder auf die paradoxe Handlungsweise Lothars etc.) und aktuelle Fragestellungen der Hoffmann-Forschung (z.B. psychoanalytische-physiologische Deutungsweisen oder die Redundanz einer ausschließlich biographischen Herangehensweise etc.) thematisiert wurden.

Bezeichnend für das ästhetische Verfahren dieses Werkstattberichts schließt diese Einführung in suggestiver Bildhaftigkeit: Das „serapiontische Prinzip" wird in seinen imaginären Geltungsraum, an den „Ort seines Werdens" zurückgestellt: „[...] in die Runde der Serapionsbrüder, zu prasselndem Feuer und dampfendem Punsch, zwischen dem Schlafwohl! für die Kleinen um sieben Uhr abends und dem Gläserklirren um Mitternacht, aus der Ferne die Hornstöße des Nachtwächters, und über den Gendarmenmarkt schlendert im blauen, breitschößigen Mantel und weißem Shawl das Alltagsgrauen" (ESP, 2).

Bereits das **erste Kapitel** weicht, indem hier auf der Folie des „serapiontischen Prinzips" grundsätzliche Aussagen über eine gesellschaftliche Kritik(un)fähigkeit (bzw. die fehlende Bereitschaft dazu), über das Verhältnis von Künstler und Gesellschaft sowie den für Fühmanns Poetik signifikanten Begriff der Wandlung formuliert wurden, von diesem suggerierten Vorsatz der Textnähe ab: Bevor Fühmann eine Einführung in Exposition, Personal und Inhalte der Erzählsammlung geben konnte, betonte er die Aktualität des Hoffmannschen Erzählwerkes, das er als ein Lehrstück gesellschaftlicher Kommunikation herausstellte: „[D]iese vier Bände könnten lehren, daß einen Gedanken zwingend entwickeln nicht des ein- oder mehrstimmigen Monologs, sondern der Diskussion bedarf". (ESP, 3) Fühmann warb mit deutlich aktuellem Bezug für die Lektüre der *Serapions-Brüder* als einer „Kunst des Gesprächs" (ESP, 3), die „in unseren Tagen" (ESP, 3) verloren gegangen sei. Es folgten aphoristisch zugespitzte Aussagen, die die polemische Funktion dieses ersten Kapitels unterstrichen, wie etwa der Hinweis auf den dogmatischen Charakter monologischen Sprechens: „Wer nur spricht, um sich bestätigt zu finden, wird nicht lesen, um Widerspruch zu erfahren, und wenn er jede andre Ansicht verwirft, so nur, um die seine als Dogma zu setzen und nicht, um durch Negation jene Wahrheit zu fördern, die seine und meine zu umfassen vermag" (ESP, 3). Im zeitlich anschließenden Offenen Brief an den Kulturminister Klaus Höpcke wurde diese Kritik am Wahrheitsmonopol der SED und ihrer dogmatischen Kulturpolitik noch deutlicher und programmatischer formuliert: „Weder ein Einzelner, noch ein Berufsstand noch irgend eine soziale Organisation oder politische Gruppierung ist im alleinigen Besitz der Wahrheit und dürfte es auch nicht im Privileg von Mitteln sein, sie finden zu können, dürfte es nicht sein um der Wahrheit willen, die nur von allen gefunden werden kann."[49]

49 Franz Fühmann an Klaus Höpcke, Offener Brief vom 20.11.1977 (wie Anm. 9), S. 240.

In seiner Absicht, neue, aktualisierende Lektüren und damit den Rezeptionsprozeß anzuregen, bediente sich Fühmann auch der Möglichkeit von Überspitzungen bzw. Verkürzungen. So wurde z.B. Serapions „Vermögen der Einbildungskraft“ (ESP, 4) als „Kriterium für das Gelingen“ bzw. als „Kriterium für den Wert einer Dichtung“ verabsolutiert, ohne die von Hoffmann in der Figur des Rats Krespel installierte Gegenposition eines handwerklichen ‚Künstlertums‘ oder auch den entsprechenden Diskurs der Serapionsbrüder über das Verhältnis von Phantasie und Verstand in den fiktionalen Rahmengesprächen zu berücksichtigen.[50] Im dritten Kapitel dieses Textes firmierte Serapion schließlich als Vertreter jener „großen Phantasten“ (ESP, 13), deren Dichtwerke „bei aller konkreten Detailliertheit dennoch ganz jenseits der Realität“ (ESP, 13) gestanden haben. Mit dieser Akzentuierung des wahnsinnigen Serapion, der in Hoffmanns Poetik den Pol eines „extreme[n] Subjektivismus“[51] veranschaulicht, insofern – so bemerkte Lothar – dem Eremiten die „Erkenntnis der Duplizität geraubt [sei], von der eigentlich allein unser irdisches Sein bedingt ist“[52], ging es dem Autor Fühmann aber um eine Betonung der in Serapion verkörperten phantastischen Seite des kunstschöpferischen Prozesses sowie um den Autonomiegedanken dieser Figur. Gerade weil anzunehmen ist, daß Fühmann in seiner Beschäftigung mit diesem Thema nicht nur die relevanten Stellen im Originaltext[53], sondern auch ein „Gebirge von Sekundärliteratur“ (ESP, 10) gelesen und exzerpiert hatte, drängt sich die Vermutung auf, daß der Autor durch Verzicht auf eine entsprechende Thematisierung dieses Doppelcharakters der Hoffmannschen Poetik hier eine leserlenkende Textstrategie verfolgte. Das wird um so deutlicher, als er im Folgenden die Problematik seiner vereinseitigten Betrachtungsweise einräumt, indem er darauf hinweist, daß sich hinsichtlich des hier für Serapion proklamierten autonomen Künstlerbegriffes „Widerspruch sowohl im Namen einer orthodoxen Widerspiegelungstheorie wie auch in dem eines instrumentalen Literaturbegriffs erheben“ (ESP, 4) müßte. Damit trifft der Leser auf Serapion als fiktive Figur, in deren Problematik des anachoretischen Künstlertums Fühmann seine eigene Konfrontation mit der eindimensionalen marxistischen Abbildtheorie anlegt hatte.

---

50 Vgl. dazu Wulf Segebrecht: Heterogenität und Integration bei E.T.A. Hoffmann. In: E.T.A. Hoffmann. Hrsg. von Helmut Prang. Darmstadt 1976, S. 382 ff.

51 Rüdiger Safranski: E.T.A. Hoffmann. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 469.

52 E.T.A. Hoffmann: Die Serapions-Brüder. Hrsg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt/M. 2001, S. 68.

53 In seiner sechsbändigen Hoffmann-Leseausgabe (= E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke in 15 Teilen. Hrsg. von Eduard Grisebach. Zweite erw. Auflage. Hesse & Becker, o. J. [1905]) läßt sich nachvollziehen, daß er die prägnanten Stellen zum „serapiontischen Prinzip“ sowie zur Einsetzung des Serapionsbundes, mithin alle Gespräche der Serapionsbrüder zwischen ihren Erzählungen, besonders aufmerksam gelesen hat, denn gerade hier zeigen sich signifikante Lektürespuren in Form von Unterstreichungen und Annotationen.

Sein weitaus differenzierteres Bild des wahnsinnigen Dichters Serapion erhellt sich darüber hinaus, wenn man weitere, thematisch korrespondierende Äußerungen wie jene über Krespel als Künstler in der Rundfunkrede (vgl. Kap. 4.2) oder über den Zusammenhang von Dichtung und Wahnsinn im Trakl-Essay berücksichtigt. In diesem Bezugsfeld wird der akzentuierende Grundton seiner verkürzten „Serapiontik" deutlich, denn Fühmann legte, vermutlich um ein aktuelles Gespräch über Hoffmann in der DDR zu provozieren, mit der Betonung von Phantastik und künstlerischer Autonomie den Finger in die Wunde des ideologisch funktionalisierten marxistischen Romantikverständnisses.

Hinter diesem provokativen Aspekt aber dürfte es dem Autor prinzipiell um eine Erweiterung bzw. Verteidigung seines künstlerischen Wirklichkeitsbegriffes gegangen sein. In diesem Zusammenhang verwies er erneut auf die kategoriale Alterität der scheinbar oppositionellen Begriffspaare ‚Vernunft / Wahn', „Philister / Künstler" (ESP, 3a) ‚Wissenschaft / Dichtung', die jeweils andere Wertsysteme voraussetzen würden. Seine scheinbar tagespolitische, auf die unmittelbare Situation der DDR-Autoren nach der kulturpolitischen Zäsur des Jahres 1976 anspielende Polemik, daß einer wie der Einsiedler Serapion „gegen die übrige Welt stehe" sei, so Fühmann, die prinzipielle „Situation des Dichters" (ESP, 4), erhellt sich vor diesem Horizont als poetische Grundposition, deren sprachliche Parameter sich bereits in früheren Texten abzeichneten. Diese kontinuierlichen, in werkgeschichtlicher Folge zu verzeichnenden autonomieästhetischen Positionen[54] verdichteten sich, wie Dieter Schlenstedt konstatierte, zu einem „Konzept poetischer Autonomie", das sich gegenüber dem politischen Geltungsanspruch wissenschaftlichen Verstehens auf die „eigensinnige Leistung von Dichtung"[55] berief.

Im **zweiten Kapitel**, das mit einem Umfang von etwa zehn Typoskriptseiten bereits den ursprünglich abgesteckten Erzählrahmen sprengt, kam Fühmann auf sein eigentliches, retrospektives Anliegen zurück: Er versuchte, „einen Blick ins Vergangene" (ESP, 5a) zu werfen, in die Zeit seiner mittlerweile zwanzig Jahre zurückliegenden Erzählanfänge seit den *Kameraden* (1955). In dieser „Jünglingszeit [seines] Geschichtenerzählens" sei er ein „naive[r] Jünger Serapions" (ESP, 6) gewesen. Erst an dieser Textposition erhält der Leser Aufschluß über die Eingangsthese, wonach das „serapiontische Prinzip" leichthin „als Binsenwahrheit oder Unfug" (ESP, 1) mißzuverstehen sei. Im Folgenden versuchte der Autor, diese Ausgangshypothese anhand seiner eige-

54 Hinzuweisen ist an dieser Stelle lediglich auf folgende Texte, denen ein Katalog autonomieästhetischer Positionen zu entnehmen wäre: *Der Briefschreiber Ernst Barlach* (Fragment, 1970); *Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens* (1973); *Vademecum für Leser von Zaubersprüchen*; *Das mythische Element in der Literatur* (1974); *Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann. Rundfunkvortrag* (1976).

55 Beide Zitate: Dieter Schlenstedt: Doktrin und Dichtung im Widerstreit. Expressionismus im Literaturkanon der DDR. In: LiteraturGesellschaft DDR. Kanonkämpfe und ihre Geschichte(n). Hrsg. von Birgit Dahlke, Martina Langermann und Thomas Taterka. Stuttgart; Weimar 2000, S. 97 f.

nen poetischen Entwicklung zu belegen, wobei er seine Verständnisschwierigkeiten als einen Prozeß komplexer, zeitlich veränderter Rezeptionsbedingungen veranschaulichte und somit eine diachrone Sichtweise seiner Rezeptionsschwierigkeiten mit dem „serapiontischen Prinzip“ inaugurierte. So konstatierte er hinsichtlich Hoffmanns serapiontischer Poetik ein „doppeltes Mißverständnis“ (ESP, 6): „einmal nämlich, daß es verpflichte, ein zu erzählen Beabsichtigtes vorerst in einer Art Innenschau szenenhaft ablaufend zu erblicken und diesen Vorgang der Seelenbühne für die Außenwelt in Worte zu fassen, und zum anderen, daß eine solche Schau auf solche Art jedermann oder überhaupt möglich sei“ (ESP, 6). Erst im Verlauf seiner Mitteilungen wird deutlich, daß es sich in dieser Doppelung um zwei Aspekte einer komplexen Fehllektüre handelte, die dem Autor unabhängig voneinander und zeitverschoben zu Bewußtsein kamen. Während Fühmann im überlieferten Teil seines Essays versuchte, dieses doppelte Mißverstehen des „serapiontischen Prinzips“ an einzelnen Stationen seiner Werkentwicklung „eingehend [zu] erörtern“ (ESP, 6), mußte schließlich der Plan, „noch ein drittes Mißverständnis, das wesentlichste, auf[zu]decken“ (ESP, 6), unausgeführt bleiben.

In den 1950er Jahren habe der um die Entwicklung seiner Prosa bemühte Autor E.T.A. Hoffmanns „serapiontisches Prinzip“ lediglich „im Resümee“ (ESP, 7) gelesen, d.h. in der formelhaften Wortgleichung Lothars, die aus dem Werkganzen herausgelöst worden sei. In dieser Rezeptionsphase habe Fühmann Hoffmanns Dichtungsprogramm entsprechend den Theoremen einer marxistischen Widerspiegelungstheorie im „simpel mimetischen Sinn“ (ESP, 7) verstanden, d.h. als Anleitung zur detailgetreuen, naturalistischen Spiegelung der Außenwelt im dichterischen Wort: „Mitunter holte ich Erinnerungen nach, arrangierte, was ich sehen wollte und richtete mich nach dem Außenbild“ (ESP, 7). An die Stelle der dichterischen Phantasie, die in serapiontischer Weise seine „Innenschau“ wahrhaftig entzündet hätte, trat somit in Fühmanns Prosa die kalkulierende Verstandesleistung, eine willkürliche (handwerkliche) Kunstproduktion, die sich von E.T.A. Hoffmanns poetischer Verfahrensweise des ‚inneren Sehens‘ grundsätzlich unterschied. Diese Phase seiner Hoffmann-Rezeption kann als Nullstufe seines hier erörterten doppelten Mißverstehens angesehen werden, insofern ihr keine konkrete Lektüreerfahrung, sondern lediglich die über ideologische Vorgaben vermittelte formelhafte Kenntnisnahme von Hoffmanns poetischem Prinzip zugrunde liegt. Fühmanns Erzählungen, die in dieser Zeit entstanden (z.B. *Kameraden*), blieben danach methodisch weitgehend unreflektiert und wirkten oft konstruiert und arrangiert. Das „serapiontische Prinzip“, auf das Fühmann sich in der trivialisierten[56] Figur Serapions

56 Serapion als literaturkritische Instanz und erzähltechnischer „Prüfstein“ (ESP, 10) ist in Fühmanns Text von einer religiösen Aura umgeben, die einer Trivialisierung der Figur Vorschub leistet: Serapion „segnete“ (ESP, 23) die ästhetischen Irrwege des DDR-Autors, der ihn um dichtungstheoretische Beihilfe ‚anruft‘ (ESP, 15) und sich als „Jünger“ (ESP, 6) des wahnsinnigen Phantasten stilisiert. Diese trivialen Züge, die Fühmann Hoffmanns poetischer Leitfigur verleiht, betonen die mißverstandene Rolle, die Serapion bzw. das „serapiontische Prinzip“ in Fühmanns ästhetischer Entwicklung spielte, und weisen auf einen Distanzgewinn des Autors hin.

symbolisch berufen hatte, fungierte innerhalb dieses hier abstrahierten hypothetischen Modells als nachträglich imaginierter poetikgeschichtlicher Fixpunkt, an dem Fühmanns ästhetische Divergenzen bzw. Konvergenzen mit E.T.A. Hoffmann Dichtungsauffassung konkretisiert werden konnten: „In jenem einen Sinn, dem des Bewegtseins [vom gesellschaftlichen Neuanfang, S. R.], war ich zum unmißverstandenen Serapion im Aufbruch; in dem des Gefühls gesellschaftlicher Verpflichtung strebte ich wieder von ihm fort“ (ESP, 7a).[57]

Mitte der 1950er Jahre, „in eine[r] Periode zäh dauernden Mißbehagens an bereits, und anscheinend gültig, Formuliertem“ (ESP, 7a), setzte sodann eine erste Phase seines Mißverstehens ein, dem eine konkrete Texterfahrung zugrunde lag. Fühmann prüfte seine bisher erschienenen Gegenwartserzählungen an Hoffmanns poetischem Prinzip, das er allerdings nur auf die Möglichkeit der mimetischen Innenschau reduzierte hatte, so daß seine Helden aus dem volkseigenen Großbetrieb, „die [...] neben Vor- und Zunamen auch die Konturen von Körpersignalements, charakterisierender Gestik und eindeutig ihrer sozialen Stellung zugeordneten Bewußtseinsattributen besaßen, und die ich mir in solcher Beschaffenheit als Gestalten hatte denken können“, farblose „Begriffsfiguren“ (ESP, 7a) bleiben mußten. Textgrundlage dieser sogenannten „Serapionsprobe“ (ESP, 8b) war die als Schulbuchbeispiel des „Bitterfelder Weges“ politisch instrumentalisierte Reportage *Kabelkran und Blauer Peter* (1961). Über seine eindimensionale Auslegung des „serapiontischen Prinzips“, die den antimimetischen Charakter der in den *Serapions-Brüdern* implizierten Poetik verkannt hatte, gelangte der Autor zur Erkenntnis, daß er mit dem ‚so schön Ausgedachten‘ (ESP, 7b), dem insofern der innere Zündfunke einer wahrhaften, serapiontischen Dichterschau fehlte, lediglich die „Oberfläche“ des Alltags erfaßt habe:

> Was blieb, war so etwas wie eine trocken abgewischte Schultafel, grauschlierig, mit zerfransten Rändern, ein Bild, das jeder hervorrufen kann, wenn er seine Augen schließt und sich irgend etwas Beliebiges ganz realitätshaft vorzustellen versucht [...]. (ESP, 7b)

Seine faktenreichen Bilder des Werftalltags blieben allerdings – um in Hoffmanns bildhafter Sprache zu bleiben – „trügerische Puppen, mühsam zusammengeleimt aus fremdartigen Stoffen“[58], insofern sie dem Autor Fühmann nicht „im Inneren aufgegangen“[59] waren und damit das phantastische Element einer subjektiven Anschauung entbehrten. Diese Elaborate seiner Außenschau galten dem Autor selbst als „läppisch“ und „mühsam zu lesen“ (ESP, 7b), sie konnten seiner „Serapionsprobe“ nicht standhalten. Dennoch erwies sich diese erste Rezeptionsphase E.T.A. Hoffmanns als „eine Art Scheidewasser“ (ESP, 7a) in Fühmanns ästhetischer Entwicklung, in der er erkannte, bereits

57 Anzumerken ist hier, daß sich auch Fühmanns poetische Bezugnahme auf Georg Trakl als ein Wechselverhältnis von Anziehung und Zurückweisung entwickelt hatte. Bereits in seinem 1977 entstandenen Essayentwurf über das „serapiontische Prinzip“ bezeichnete er seine widerspruchsvolle Annäherung an das poetische Vorbild Hoffmann als Prozeß „einer Einheit“ (ESP, 7aa) von anziehenden und abstoßenden Bewegungen.

58 E.T.A. Hoffmann: Die Serapions-Brüder (wie Anm. 31), S. 54.

59 Ebd., S. 55.

vorhandene „Klischees mit Denksurrogat[en]“ (ESP, 7b) ausgefüllt zu haben. Noch wurde für sein „rezeptorische[s] Unbehagen an der eigenen literarischen Leistung“ (ESP, 7b) eine „naive Oberflächenrealistik“ verantwortlich gemacht, so daß die bestehenden eklatanten Erzählprobleme simplifizierend auf seine „subjektive und objektive Milieuunkenntnis“ (ESP, 7c) zurückgeführt werden konnten: „Nun, dank Serapion, lag es nahe, der fehlenden Milieuerfahrung die Schuld zu geben, und ich tat dies radikal“ (ESP, 8a).

Der in der Form eines potentiellen Sehens mit möglichst großer Detailtreue gefundene ‚Ausweg‘ aus seinem erzählerischen Dilemma, der ihn weniger zu Hoffmann als vielmehr in eine naturalistische Schilderung geführt hatte, erwies sich jedoch bald als neue ästhetische Sackgasse. So heißt es im Essayfragment: „[D]a ich es [das „serapiontische Prinzip“, S. R.] nach diesem Erfolg als poetischen Stein der Weisen ansah, war es im selben Moment auch schon Plage, und seine weitere Praktizierung, die mich auf eine richtige Bahn gebracht hatte, begann die nun wieder zu verbauen“ (ESP, 9).

Diese ästhetische Erfahrung wurde in den folgenden „[s]ieben Jahren“ (ESP, 15), also von 1958 bis 1965, über Fühmanns Arbeit an der Erzählung *Verlorene Zeit*[60] vermittelt, die „eine Art literarische Investruine von rund zweihundert Seiten“ (ESP, 15) geblieben ist. Der 1965 entstandene Erzählentwurf, der Fühmanns 1963 auf der Großbaustelle des Chemiefaserkombinates Guben gesammelte Erfahrungen verarbeitete, schildert einen „verlorenen Tag“[61] des Schriftstellers G., der beabsichtigte, eine Novelle über den mehrfach ausgezeichneten Aktivisten Gustav Wilhelmy zu schreiben, dabei jedoch erkennen mußte, daß sein idealisiertes Bild des sozialistischen Arbeiters der gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht gerecht wurde. Dieser, so im vorläufigen Untertitel des Erzählprojekts bezeichnete, „Beitrag zur Theorie des Absurden“[62] ist insofern als Paralleltext zum Essay *Erfahrungen mit dem Serapiontischen Prinzip* zu lesen, als er die noch im Unbewußten sublimierte Erfahrung seines damaligen existentiellen Unbehagens an der eigenen künstlerischer Produktion aus der ästhetischen Differenz des Schriftstellers G. gestaltete. Während G., als alter ego Fühmanns, in der ernüchternden, desillusionierenden Erfahrung der Baustellenrealität befürchtet hatte, Arbeitszeit zu verlieren, entpuppte sich diese scheinbare Verlusterfahrung als tatsächlicher Wirklichkeitsgewinn: „plötzlich spürte er wieder jenes erregende Gefühl, das erste Stückchen Grund unterm Fuß zu haben, das erste Stückchen Grund einer noch unerforschten Zeit“[63]. Der literarischen Gegenwartsanalyse der DDR-Gesellschaft und dabei, wie sich bereits hier ankündigte, insbesondere der mythischen Dimension des DDR-Alltagslebens widmete sich Fühmann über den engen Zeitraum des „Bitterfelder Weges“ hinaus, welcher in der Folge der 2. Bitterfelder Konferenz von 1964 u.a. we-

60 Das Erzählfragment *Verlorene Zeit* wurde postum veröffentlicht in: Franz Fühmann: Im Berg. Texte und Dokumente aus dem Nachlaß. Hrsg. von Ingrid Prignitz. Rostock 1993, S. 247-301.

61 Ebd., S. 301.

62 Ingrid Prignitz: Zu dieser Ausgabe (wie Anm. 1), S. 318.

63 Franz Fühmann: Verlorene Zeit (wie Anm. 60), S. 300 f.

gen der Gefahr naturalistischer Schilderungen des Arbeitslebens in seinen produktiven Ansätzen reglementiert und, wie z.B. die Diffamierung von Werner Bräunigs Roman *Rummelplatz* während des 11. Plenums 1965 zeigte, schließlich administrativ abgeriegelt worden war.

Die rekurrierende, auf ältere Erzählversuche aus den 60er Jahren Bezug nehmende Vorgehensweise seines essayistischen Erzählberichts wurde vom Autor schließlich jäh unterbrochen, um sein bisheriges „Bekenntnis [zu E.T.A. Hoffmann, S. R.] ins richtige Verhältnis [zu] setzen" (ESP, 9). Es lag ihm daran, nicht als voraussetzungsloser „Adept Hoffmanns" (ESP, 9) zu gelten, sondern die Beweggründe seiner poetischen Affinität zu verdeutlichen: „[W]as mich trieb, war mein Unbehagen an meiner geleisteten Arbeit" (ESP, 9). Innerhalb seiner poetischen Entwicklung, die ihn „von einer Sackgasse in die andere führt[e]" (ESP, 7b), habe der Bezug auf E.T.A. Hoffmann, dem eine klärende, richtungsweisende Bedeutung zugeschrieben wurde, seine künstlerische Praxis fundamental bereichert: Serapion (und damit meinte er das „serapiontische Prinzip") sei zum „Prüfstein" seines künstlerischen Gelingens, zum transzendierten poetischen Sinnbild mit beinahe magischer Anziehungskraft geworden:

> Jedenfalls kann es kein Zufall sein, daß Hoffmanns Prinzip stets an Wendepunkten meines Mühens aufblitzte, und wenn ich zwischen diesen Punkten nun direkte Verbindungslinien ziehe, bitte ich immer daran zu denken, daß dies Linien auf einem Kartenblatt sind, wo Berge und Schluchten gleichmäßig plan erscheinen und man von Gipfel zu Gipfel wie ein Rabe gelangt, ohne, auf gewundenen Pfaden, durch Täler und über Pässe zu müssen. (ESP, 9 f.)

Diese ins Grundsätzliche zielende, programmatische Tendenz des Essays zeigte sich vor allem im **dritten Kapitel**. Fühmann sah sich veranlaßt, den Erzählbericht über die ästhetischen Irrwege seines Bitterfelder Weges erneut zu unterbrechen, um den unmittelbar vorangehenden Passus „[i]ch sah, was ich mir zu schreiben vornahm" (ESP, 10) näher zu erläutern. Auf den folgenden sechs Typoskriptseiten vertiefte sich der Essayist in weiterführende erzähltheoretisch-sprachphilosophische Gedankengänge, die um das zentrale Thema dieses Essays, die sprachliche Vermittelbarkeit von subjektiver (Lektüre-)Erfahrung, kreisten. Fühmanns Versuch, die über seine Hoffmann-Rezeption vermittelte Geschichte kunstkonzeptioneller Selbstfindung in einen narrativen Bogen zu spannen und zugleich theoretisch zu reflektieren, eignete dem Text folglich eine extreme Spannweite und Prozessualität, was in produktionsästhetischer Sicht den Text als poetologischen Spielraum des ästhetischen Subjekts prädestinierte, jedoch auch auf Kosten der Lesbarkeit ging. Ausdrücklich beabsichtigte der Autor zu erläutern, „wie das ‚was ich sah' aufzufassen ist" (ESP, 10). Aber statt der in Aussicht gestellten Analyse seines naiven Realismus der frühen Prosa erläuterte er nun den Begriff des „Sehens" aus einer gegenwärtigen Autorenposition, so daß die Erzählchronologie erneut durch diesen theoretischen Rekurs auf Ideologeme des marxistischen Widerspiegelungspostulats unterbrochen wurde. In dieser kontrastiven Darstellung verdeutlichte er, daß die für den früheren Zeitraum verwendete Terminologie des „inneren Sehens" bzw. der „Innenschau" (ESP, 6), die entgegen Hoffmanns serapiontischer Poetik des

metaphysischen ‚Schauens' lediglich das „Sehen oder Beobachten mit den physischen Augen"[64], also den optischen Abbildvorgang bezeichnet hatte, in den 70er Jahren zunehmend problematisch geworden war, insofern sie nicht erfaßte, was Fühmann als geistige Realität von Erfahrung und Erinnerung bezeichnete.

Der erste Exkurs dieses theoretischen Binnenkapitels führte den Autor in den formästhetischen Problembereich der sprachlichen Gestaltungsmöglichkeit von Erinnerung. Im Unterschied zu den thematisch korrespondierenden Überlegungen im Ungarn-Tagebuch, das eine Vielzahl philosophischer Betrachtungen zur Versprachlichung von Erfahrung enthielt[65], ging es nun um ganz praktische Gestaltungsfragen dieses Erinnerungs- bzw. Erfahrungskomplexes. Fühmann betonte – nunmehr ganz im Sinne des „serapiontischen Prinzips" –, daß Erinnerungen „am wenigsten etwas optisch Präsentes" (ESP, 10) seien: Sie könnten als Sinneseindruck nur in einem „Bündel von worthaft gefaßten Beschreibungen disparater Art" (ESP, 11), in statischen „Erinnerungskomplexe[n]" (ESP, 11), festgehalten werden, die, um die Erinnerung wach zu halten, durch einen „Willensakt des Dauern-Sollens" (ESP, 11) einer ständigen Erneuerung bzw. Wiederholung bedürften, schließlich aber nur ein „Schnappschuß-Gelingen" (ESP, 10) gewährten.[66] Seine hier gewonnenen Erkenntnisse zur Leistungsfähigkeit von Sprache bei der Bewältigung von Vergangenheit erfaßte der Autor in der Hypothese, daß das Vergangene über ein „‚sich erinnern' im Sinne einer geistigen Leistung" (ESP, 11) nur unzureichend in sprachlicher Form abbildbar sei; die so erinnerten Vorgänge würden zu begrifflichen „Formeln" (ESP, 11) erstarren:

> Diese Erinnerungskomplexe sind meist statisch; wenn sie sich bewegen, sind auch die Bewegungen Formeln, ruckhaft, und ohne Übergänge, oder aus einem nebligen Verflattern heraus vollzogen. (ESP, 11)

Um das hier aufgeworfene kategoriale Problem der Alterität von Anschauung und Begriff zu illustrieren, das in der marxistischen Ästhetik im Basis-Überbau-Postulat des künstlerischen Abbildprozesses negiert wurde, bediente sich Fühmann im Folgenden der in seinen essayistischen Texten häufig gebrauchten Form des Gedankenexperiments[67]. Der „geneigte Leser" (ESP, 12) wurde aufgefordert, sich die Phantasmagorie

64 Uwe Japp: Das serapiontische Prinzip (wie Anm. 28), S. 67.

65 Franz Fühmann: Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens (wie Anm. 19), S. 462 f.

66 In seinem *opus magnum*, dem Bergwerk, werden (wiederum in einem Fragment gebliebenen Text) diese Positionen zur genuinen Fragmentarizität bzw. Surrogathaftigkeit des ästhetischen Gebildes verlängert und konkretisiert. Auf Goethes Faust anspielend konstatierte Fühmann: „Am farbigen Abglanz hätten wir das Leben – nein, das Leben haben wir als Leben, allein wir können es nicht halten, wir haben es im steten Entgleiten", demnach sei „jedes Gelingen ein Scheitern" und man könne „noch im Glück des Werk-Vollendens den Überdruß am Artefakt" schmecken. (Franz Fühmann: Im Berg [wie Anm. 25], S. 106)

67 Vgl. den signifikanten Gebrauch von Gedankenexperimenten und logischen Paradoxien in *Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*, *Vademecum für Leser von Zaubersprüchen*, *Das mythische Element in der Literatur* usw. Hier zeigt sich auch Füh-

eines „[s]chlittschuhlaufenden Stachelschweins“ (ESP, 12) als „Begriffsfigur (ESP, 12) vorzustellen. An diesem aus Christian Morgensterns (1871-1914) Gedicht *Der Seufzer* entlehnten und abgewandelten Beispiel (dort ist es ein schlittschuhlaufender Seufzer) demonstrierte er, daß in der Literatur „alles Denkbare vorstellbar [sei], auch die abstrakteste Kategorie“ (ESP, 12), und demnach allein den ästhetischen Geboten seines Schöpfers unterstehe, d.h. nicht ausschließlich nach objektiven Kriterien zu bewerten sei. Vergleichbar Hans Mayers Hoffmann-Essay thematisierte auch Fühmann hier die Frage nach den „zwei Wirklichkeiten“ der phantastisch-realistischen Erzählkunst des Spätromantikers, wobei sich sein Augenmerk vor allem auf die erzähltechnischen Konsequenzen eines erweiterten Realismuskonzepts richtete. Zugleich aber verwies er auf die Grenzen dieser begrifflich rationalisierenden Anschauungsweise, mittels der Erinnerung nur in starrer Form, als „stummes Denken in Worten“ (ESP, 11), repräsentiert werden könne.

Im Anschluß dieser grundsätzlichen (Selbst-)Verständigung über den Begriff der literarischen Wahrnehmung setzte der Autor im **vierten Kapitel** die linear entwickelnden Mitteilungen über seine Verständnisschwierigkeiten mit dem „serapiontischen Prinzip“ fort. Berichtet wurde über eine Zeitspanne von „sieben Jahre[n]“ (ESP, 15), in der er trotz einer Fülle konkreter Betriebserlebnisse „[v]or lauter Realität [...] nicht das Reale“ (ESP, 22a) gesehen habe. Um das zu belegen, schwenkt der Essay zurück in die Entstehungszeit der Werftreportage *Kabelkran und Blauer Peter*, in der sich „[d]as eigentlich Quälende“ (ESP, 16), die noch nicht ins Bewußtsein gedrungene „Kluft zwischen Behauptung und Erfahrung“ (ESP, 17), bereits angekündigt habe, dieses Ungenügen am Werk jedoch seiner Unkenntnis des Arbeitsalltags zugewiesen worden sei. Mit seiner Tätigkeit als Hilfsarbeiter und Schweißer auf der Rostocker Warnow-Werft erfüllte sich Fühmann, der seine bürgerliche Herkunft lange Zeit als weltanschauliches Stigma empfunden hatte, nicht nur einen privaten, sondern auch einen gesellschaftlichen Traum, der seinen Hoffnungen auf ein „[g]esellschaftspolitisches Glück“ (ESP, 18), auf die Übereinstimmung von Ideal und Wirklichkeit des sozialistischen Gesellschaftsentwurfs Raum gegeben hatte: „Ich ging auf die Werft als ins Gelobte Land der Verheißung, und das Erhoffte schien sich auch prompt zu erfüllen.“ (ESP, 17) Erhofft hatte er sich – nach Jahren einer unerfüllten, quälenden parteiamtlichen Tätigkeit im Vorstand der NDPD – die beglückende Begegnung mit der

---

manns Eigentümlichkeit, narrative Passagen in den Essay zu integrieren, auf die bereits in Kapitel 2 dieser Studie hingewiesen wurde. Dem Gedankenexperiment, das, anders als das empirische Experiment, immer einer narrativen Überprüfung seiner kontrafaktorischen Annahme bedarf und damit in der Sphäre der Imagination, der Vorstellung und der Sprache agiert, werden fiktionale Eigenschaften zugeschrieben. Gleichzeitig aber gehört die fiktionale Form des Gedankenexperiments „zum festen Bestand wissenschaftlicher Erkenntnismedien“ (vgl. Sigrid Weigel: Das Gedankenexperiment: Nagelprobe auf die *facultas fingendi* in Wissenschaft und Literatur. In: Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur. Hrsg. von Thomas Macho und Annette Wunschel. Frankfurt/M. 2004, S. 183-205, hier S. 183).

„anderen“ Welt körperlicher Arbeit, die er seit seiner Kindheit als das verlockend Fremde, Authentische idealisierte. So heißt es im Ungarn-Tagebuch:

> ‚Drinnen‘, vollkommen drinnen, in vollkommener, glückhafter Übereinstimmung, war ich eigentlich nur zwei Male, und da war ich beidesmal an der Peripherie: hinter Stacheldraht auf der Antifaschule und damals auf der Warnowwerft[68]

Während bereits im 1964 entstandenen Offenen Brief an den Kulturminister Klaus Bentzien die Absage an den „Bitterfelder Weg“ mit der Einsicht begründet wurde, als Schriftsteller „eben nur ein Außenstehender“ zu bleiben, „der auf die Dauer der Brigade zur Last fällt“[69], erlag Fühmann als Schriftsteller auf der Werft noch „vollkommen der Illusion, in die Tiefe [seiner] Gesellschaft vorzustoßen“ (ESP, 18), so daß die ins Bewußtsein drängenden existentiellen Widersprüche in diesem Wirklichkeitsrausch („Ringsum lebendige Wirklichkeit [...]“. [ESP, 23]) überbrückt werden konnten. Indem er lediglich „die tradierten Vorstellungen von den Dingen vermittelt[e]“[70] (das „Vorausgewußte“ [ESP, 26] bestätigend), habe er von der tatsächlich erfahrenen dissonanten Realität absehen können, so daß er nur die offizielle, d.h. die „halbe Wahrheit“ (ESP, 18) der gesellschaftlichen Entwicklung wahrgenommen habe, nicht jedoch ihr groteskes Zerrbild. Erst aus einem zeitlichen Abstand von mehr als zehn Jahren – und hier springt der Essay wieder zurück in die Zeit seines Entstehens, von der aus das Erinnerte nun erörtert wurde – sei ihm das eigentliche Problem seiner Gesellschaft bewußt geworden:

> Die ganze [Wahrheit] wäre, daß im Großbetrieb wie in allen Sphären dieser meiner Gesellschaft, zwei disparate Realitäten da sind, die sich vor allem deshalb als so disparat zeigen, weil nur eine davon offiziell anerkannt wird. (ESP, 18)

Diese offizielle Seite der realsozialistischen „Doppelwelt“ (ESP, 19) sei, so der Autor, jene, „die ausschließlich in der Presse erscheint und die bis dahin, und noch sieben Jahre, [Fühmanns] Wirklichkeitskenntnis begründete“ (ESP, 18), die andere, irrationalistische Seite trete zwar „vor das Auge, und als Ahnung unter das Bewußtsein“ (ESP, 19), würde jedoch von verschiedenen Mechanismen einer inneren Zensur verdrängt. Fühmann betonte mehrfach, daß das Verhältnis beider Realitäten nicht in einer Unterscheidung von öffentlicher und privater Lebenssphäre zu erfassen sei, ebensowenig „mit den Begriffen von Wesen und Erscheinung oder höheren und niederen Entwicklungsstufen“ oder „Maske und Gesicht“ (ESP, 19) beschreibbar wäre, sondern sich als wesentlich komplexer erweise und folglich die Darstellung der Heterogenität des Gesellschaftlichen „neue Züge des Schreibens verlangt“[71]:

> Der Sachverhalt, flachen historischen Wurzeln entwachsend, ist in dem Maß komplizierter, in dem er einfacher ist; man kommt ihm noch am nahesten, wenn man ihn als

68 Franz Fühmann: Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens (wie Anm. 19), S. 348.

69 Franz Fühmann an Hans Bentzien, Brief vom 01.03.1964. In: B, S. 35.

70 Stephan Kohl: Realismus: Theorie und Geschichte. München 1977, S. 191.

71 Franz Fühmann an Konrad Reich, Brief vom 25.11.1975. In: B, S. 172.

> Ritual ansieht, unter dem sich die jeweilige Vermischung der disparaten Realitäten vollzieht. (ESP, 19)

Fühmanns Erörterungen lassen sich nicht zufällig als theoretischer Referenztext zur parallel entstehenden satirisch-phantastischen Erzählprosa lesen; diese Textfährte wurde vom Autor selbst gelegt, indem er seine Dissonanzerfahrung am Beispiel des alltäglichen Rituals einer unfreiwilligen „Brigadeinitiative" (ESP, 22) demonstrierte, und sich dafür jener Brigade „Roter Oktober" bediente, der man bereits in seiner Erzählung *Bagatelle, ringsum positiv* (1977) begegnen konnte. Wie in seinem Erzählstück ging es ihm auch hier darum, sich des komplexen Zusammenhangs der Verschränkung zweier disparater Wirklichkeiten „in jeder Brigade [...], in jedem Büro, in jeder Brust, doch überall spezifisch wie typisch anders" (ESP, 22) bewußt zu werden. So habe sich die Brigade „Roter Oktober" nach Schichtende im Büro der BGL (Betriebsgewerkschaftsleitung) einfinden müssen, um einen Entschluß „zum Produktionswettbewerb" (ESP, 20) mit der Brigade eines Partnerbetriebes zu unterzeichnen. Fühmann gestaltete – und hier wird man der Problematik seines ästhetischen Gratwandels unmittelbar ansichtig, der als geistiges Umschlagphänomen entsprechend schriftgraphisch markiert ist – jenen gespenstischen Alltagsvorgang einer Unterschriftensammlung (besser: -verpflichtung), die als ein gewohntes, fast automatisiertes Ritual abläuft und somit die Realitätsspaltung als eklatanten Selbstverlust in beiden Wirklichkeitssphären erkennbar werden läßt. Die offizielle Realität des BGL-Raumes sei – so der Autor – nicht mehr personell oder substantiell greifbar, sie weise insofern gespenstische Züge auf, als sie sich als verinnerlichter Zwang „schon am Frühstücksplatz der Brigade, vielleicht sogar schon im Bewußtsein dessen, der den Auftrag erhält" (ESP, 21), also auch in der scheinbar gesicherten privaten Nische, verfestigt habe und das Leben des Einzelnen unsichtbar bestimme:

> Dieser schwebende Charakter, diese potentielle Allgegenwärtigkeit, verstärkt das Irreale der offiziellen Realität, und daß den ungreifbaren BGL-Raum Viele, und immer Mehr, und dennoch, wiewohl Teil ihres Ich, nicht als ihr Selbst in der eigenen Brust tragen, ist ein derart bestimmender Zug meiner Gesellschaft, daß man mitunter den Eindruck gewinnt, als habe jene Realität trotz ihrer wachsenden Mächtigkeit materieller Macht kein personelles Substrat, sondern bilde sich jeweils bei bestimmten Konstellationen. (ESP, 21)

Fühmanns literarische Versuche, diesen irrationalen Zug als ein wesentliches strukturelles Merkmal der DDR-Gesellschaft Mitte der 1970er Jahre sprachlich zu erfassen und zu analysieren und so das Ideologem einer einheitlichen bzw. gesetzmäßigen entwickelten gesellschaftlichen Wirklichkeit in der DDR in Frage zu stellen, indem er „bestimmte Konstellationen" (siehe oben) gesellschaftlicher Machtverhältnisse ästhetisch durchspielte, lassen sich im Einzelnen in den zeitlich und thematisch korrespondierenden Erzähltexten *Spiegelgeschichte*; *Bagatelle, rundum positiv*; *Drei nackte Männer* und eben jenem Erzählversuch *Parna* (um 1975/76) verfolgen, der als Titelgeschichte dieser Reihe von Gegenwartserzählungen (und weiteren) geplant war. Wie in *Parna* ging es auch in den benachbarten Texten um die Modifikation eines Erzählens,

das den durch eine „Auswechselbarkeit von Denken, Gedanken, Denkrichtungen, Tabus usw.“[72] signalisierten gesellschaftlichen Entfremdungsprozeß in der DDR der 70er Jahre abzubilden hätte.[73]

Im **fünften Kapitel** seines Essays, das nach drei Manuskriptseiten mitten im Satz abbricht, wird deutlich, daß Fühmanns ästhetische Orientierungssuche, sein Festhalten an einer kulturpolitisch verordneten marxistisch-leninistischen Ästhetik, über die sieben Jahre seiner Schreiberfahrung mit *Verlorene Zeit* fortgesetzt wurde und bis etwa 1965 angedauerte. Wie zuvor seine Werftreportage *Kabelkran und Blauer Peter* sei auch dieser erneute Erzählversuch darauf angelegt gewesen, seine fortdauernde Suche nach einer „neue[n] Lebensqualität“ (ESP, 16), d.h. nach einer neuen poetischen Konzeption, abzubilden:

> Ich hatte so eine Bewegung schon einmal nachgezeichnet, in einer Konfession mit dem nichts sagenden und nichts treffenden Werbetitel „Kabelkran und Blauer Peter“ über den Beginn meiner Wirklichkeitserkundungen auf der Warnowwerft. Daß ich sie zu wiederholen beschloß, zeigt, daß ihr Problem nicht bewältigt, ja noch nicht einmal erkannt war, obwohl es tatsächlich in diesem Stoff stak und seine Fabel es hätte herausschälen können: das Finden der neuen Lebensqualität. (ESP, 16)

Der Essay zeigt aber auch, daß erste Zweifel an seiner poetischen Praxis in der Entstehungszeit der Erzählung *Verlorene Zeit* aufgekommen sind, die allerdings erst im Nachhinein reflektiert wurden. Aus der Sicht der 1977 entstandenen essayistischen Retrospektive wurde diese Irritation seiner eindimensionalen poetischen Konzeption mit dem Auftreten von „Hoffmanns Satan“ (s.u.) bezeichnet, einer in verschiedenen Hoffmannschen Erzählungen auftretenden Figur[74], die Vorstellungen und Empfindungen von einer Doppelbödigkeit bzw. Heterogenität des Alltags evoziert. Fühmann sei während seines Aufenthalts auf der Gubener Großbaustelle Zeuge eines Unfalls geworden, der ihn zur damaligen Zeit weniger beunruhigt hatte, sondern vielmehr als Verweis auf die erhoffte Realitätsfülle „symbolische Kraft“ (ESP, 26) gewonnen habe („Die Geschichten liegen auf der Werkstraße!“ [ESP, 26]):

> Gleich nach meinem Eintreffen auf der Baustelle war einem Arbeiter ein Daumen ausgerissen worden; brütender Mittag; ich kam die Hauptstraße hinunter, im staubigen Löwenzahn neben den entgegendonnernden Bulldozern, da sah ich schräg von mir auf dem Trümmerberg eines wieder zusammengeschlagenen Werktrakts eine widerlich gelbweiße Leine zwischen einem wegruckenden Baggermaul und der Hand eines jungen Maurers sich spannen; rotes Plätschern, in Jaulen erstickendes Schreien; der widerlich fade Knall der armlang gezogenen Sehne, und Hoffmanns Satan, staubiger Dunst, die rote

72 Franz Fühmann an Wieland Förster, Brief vom 23.09.1976. In: B, 200 f.

73 Zu diesem Aspekt seiner produktiven Hoffmann-Rezeption vgl. im Einzelnen meine Ausführungen in Kap. 5 dieser Untersuchung.

74 Die Insignien (Hut mit roter Feder bzw. Federbusch) des Satanischen bzw. Teuflischen finden sich z.B. in Hoffmanns Erzählungen *Ignaz Denner* bei der titelgebenden Figur, als Attribute Leporellos in *Don Juan* oder des Zigeunerhauptmanns im Nachtstück *Das öde Haus*.

> Feder eines Koksflämmchens überm Betonhut, tippte mir auf die Schulter und zischte: genüge dies Bröckchen Wirklichkeit? (ESP, 24)

Ursprünglich habe der Autor geplant, diesen Zwischenfall als „einzige Abweichung" (ESP, 24) von seiner affirmativen poetischen Praxis an den Schluß seiner Erzählung *Verlorene Zeit* zu setzen. Da aber sowohl *Verlorene Zeit* als auch *Erfahrungen mit dem Serapiontischen Prinzip* unabgeschlossen blieben, läßt sich nur darüber spekulieren, wie und zu welchem Zweck er dieses von der kanonisierten „Ästhetik der Repräsentanz"[75] abweichende Detail in seinen Erzählplan zu integrieren gedachte: als lediglich schmückendes Textelement, das ein unbewußt erfahrenes Oberflächendetail bleiben sollte, oder als vorausdeutendes Sinnbild für die ästhetische Abweichung?

Die strukturelle Widersprüchlichkeit der gesellschaftlichen Wirklichkeit in der DDR habe Fühmann, so jedenfalls ist aus dem Essayfragment deutlicher denn je zu erfahren, erst zu einem Zeitpunkt bewußt reflektiert, als die Literatur im Gefolge der vom 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 ausgehenden kulturpolitischen Restriktionen in ein gesellschaftliches Abseits gedrängt worden sei. Erst hier habe er begonnen, am „Allumfassensanspruch" der Einheitspolitik der SED zu zweifeln und seiner bislang verdrängten Dissoziationserfahrung das Wort zu erteilen:

> Wird eine Gesellschaft von ihrer Führung als homogen deklariert, kann sich dieser Allumfassensanspruch nicht mit Ausgrenzung innerhalb dieser Gesellschaft verbinden, das gilt dann als Theorem auch für die Literatur, und wenn ihm die Praxis widerspricht, um so schlimmer für sie. (ESP, 25)

Dieser Dissonanz von gesellschaftspolitischer Theorie und künstlerischer Praxis sei, so Fühmann, in jener „methodischen Doktrin" (ESP, 25) offenbar geworden, wonach man „über alles schreiben [könne], wenn man es könne, wobei das erste ‚können' dieses tödlich ernsten Scherzworts sich auf die gesellschaftliche Erlaubnis, das zweite auf das dabei vorausgesetzte ideologisch-technische Vermögen bezog, das zu schreiben Beabsichtigte so in die offizielle Realität einzuordnen, daß es sie nirgendwo transzendierte" (ESP, 25). Fühmann spielte hier kritisch auf die von Anna Seghers im November des Jahres 1966 gehaltene programmatische Rede *Die Aufgaben des Schriftstellers heute – Offene Fragen*[76] an, in der die Autorin postuliert hatte: „Du kannst über alles schreiben, worüber du schreiben kannst. Das heißt, wozu du fähig bist."[77] Seghers setzte jedoch den „richtige[n] Standpunkt", d.h. den weltanschaulichen Standpunkt der Arbeiterklasse als der fortschrittlichsten gesellschaftlichen Kraft sowie die notwendige Parteilichkeit voraus, die als ideologische Maßstäbe des Sozialistischen Realismus für

75 Frank Trommler: Prosaentwicklung und Bitterfelder Weg, S. 322.

76 Anna Seghers: Die Aufgaben des Schriftstellers heute – Offene Fragen. Rede auf der I. Jahreskonferenz des Deutschen Schriftstellerverbandes, Berlin (03.-04.11.1966). In: NDL 14 (1966), H. 12, S. 3-15; abgedruckt auch in: Anna Seghers: Glauben an Irdisches. Essays aus vier Jahrzehnten. Leipzig 1969, S. 280-296.

77 Ebd., S. 7.

ein gelungenes Kunstwerk geltend gemacht wurden. Erst unter diesen Voraussetzungen könne sich, so Anna Seghers, „wirkliches Talent" entfalten: „Wer den richtigen Ausgangspunkt hat, kann auch die Richtungslinie spüren." Dieser Beschränkung künstlerischer Gestaltungsfreiheiten durch die zum Kunstdogma erstarrte künstlerische Methode des Sozialistischen Realismus hatte Fühmann zwar schon früher eine Absage erteilt, als er im Ungarn-Tagebuch über Möglichkeiten und Grenzen des Poetischen reflektierte und seine Auffassung von künstlerischer Freiheit (in Anspielung auf Seghers Postulat) differenzierte: „‚können' im Sinne von ‚vermögen'; ‚können' im Sinn von dürfen; schließlich ‚können' in einem unbelasteten Sinn, ohne Fortsetzung eines ‚ohne zu ... (erröten, erkranken, stocken, erbleichen usw."[78] [Frage der literarischen Tabus, der Schamgrenzen etc., S. R.]. Im Essay *Erfahrungen mit dem Serapiontischen Prinzip* aber ist zu erfahren, daß seine heteronomieästhetische Konfession bereits nach 1965 erschüttert wurde und eine grundsätzliche Revision seines poetischen Konzepts erfolgte.

Schließlich erhält man aus diesem „letzten" Kapitel des essayistischen Textes auch deutliche Aufschlüsse über die Spezifik der Fühmannschen Affinität zu E.T.A. Hoffmanns Dichtung. Während seines Aufenthalts auf der Baustelle Guben habe er E.T.A. Hoffmanns Märchen *Der goldne Topf* gelesen und dabei überrascht festgestellt, daß diese Geschichte kein irrationales Kontrastprogramm zu seinen Baustellenerlebnissen lieferte, sondern vielmehr „[s]eine Sache" war und dies „[a]uf eine unbegreifliche Weise":

> [...] irgendeinmal dann, zwischen Ökonomik und Tiefbautechnologie und Traktaten über wachsende Bewußtseinsentwicklung las ich wieder Hoffmann, und las eine Nacht durch: Das war ja auf eine unbegreifliche Weise meine Sache! – Auf eine unbegreifliche Weise: Die Zeit seiner Geschichten war nicht mein Jetzt, ihr Ort nicht mein Hier, ihr Stoff nicht mein Was; Archivare flogen hier nicht in den Abendhimmel; aus den Türknäufen der Werkleitungsvillen grinsten keine Hexen; die Mädchen der schon produzierenden Spinnereien taten sich nicht an Kreuzwegen um, den Jungen ihrer Sehnsucht ins Bett zu holen, und dennoch ging mich dieses Märchen vom Goldnen Topf an wie nichts von dem, was die Gegenwartsliteratur mir bot. (ESP, 28)

Bereits in der Akademierede war von der besonderen Anziehungskraft dieser vermeintlich germanistischen „Pflichtlektüre" die Rede – ohne daß deutlich geworden wäre, daß neben dem geistig-intellektuellen Erlebnis, in Hoffmanns Erzählwerk allgemeingültige „Modelle [...] von Menschheits- und Menschenerfahrung" zu finden, die sprachliche Dimension dieser poetischen Begegnung eine entscheidende Rolle gespielt hatte. Denn während sich zwischen Fühmann und „Barlach, Jean Paul, Flaubert, Hesiod, sogar Th. Mann"[79] (man könnte hinzufügen: Theodor Fontane und Ludwig Tieck) grundlegende, nur mühsam zu bewältigende sprachliche Barrieren auftaten, begegnete der Autor in Hoffmanns Prosa einer poetischen Sprache, der er nicht nur als

78 Franz Fühmann: Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens (wie Anm. 19), S. 462.

79 Franz Fühmann an Kurt Batt, Brief vom 29.08.1973. In: B, S. 124.

Erzähler, d.h. in einem praktisch-technischen Sinne, mächtig war, oder deren er sich zu ermächtigen suchte, um seine mehr und mehr bedrängende Dissoziationserfahrung sprachlich bewältigen zu können, sondern die ihn hinsichtlich ihrer unauslotbaren Tiefenstrukturen, als Möglichkeit einer – im Sinne Jacques Lacans – sprachlich-literarischen Strukturiertheit des Unbewußten[80], gleichzeitig fasziniert und erschreckt hatte:

> Und es waren nicht nur die Problemstellungen, die ich als die meinen empfand, es war etwas in der Art zu erzählen, bis in die Interpunktion hinein, das mich betraf und bestürzte: ein Satz, der sich schlängelte und raschelnd vor seinem Schlußpunkt verschwand; Aufblitzen einer Metapher als jähes Geheimnis; seltsames Knistern unter Bindestrichen im Punschgeschwätz, und der unerhörte Schall eines Allerweltsworts, in dem plötzlich das Echo eines Anrufs tönte, der, aus einem Geisterreich kommend, wirklicher als alle Wirklichkeit war. (ESP, 29)

Diese den Rezeptionsvorgang initiierende Sprachfaszination gilt es zu berücksichtigen, wenn Fühmann in seiner Akademierede das Lob Hoffmanns anstimmt und von einer „alltäglichen Verzauberung“[81] spricht, was sich demnach nicht allein auf eine eng gefaßte rezeptionskritische Absicht zurückführen läßt. Das Gesamtbild seiner poetischen Begegnung mit E.T.A. Hoffmanns Werk und Leben inhäriert neben einem sprachlich-technischen ein philosophisch-erkenntnistheoretisches Moment, das sich als Schreib- bzw. Denkbewegung in den fortfolgenden Erzähltexten geltend macht und sich daher im Einzeltext nur begrenzt konkretisieren läßt. In dieser Hinsicht ist Fühmanns Begegnung mit Hoffmanns Erzählwerk wie seiner Poetik als ein singuläres Erlebnis zu bewerten, vergleichbar am ehesten mit seiner Lektüre Georg Trakls, die er als existentiellen Schock erfahren hatte, während ihn E.T.A. Hoffmann vor allem im Ästhetischen betraf und bestürzte.

---

80 Die Frage, ob das Unbewußte sprachlich vorstrukturiert sei, beschäftigte den Autor bereits im Ungarn-Tagebuch: „Kann man sagen, was man nicht denken kann?“ etc. (Vgl. Franz Fühmann: Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens, {wie Anm. 19], S. 373.

81 Franz Fühmann: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Rede in der Akademie der Künste der DDR. In: WA 6, S. 217.

4.5 *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann* und *Anhang: Ignaz Denner*

Textanalyse Teil I

Die unmittelbare Erarbeitungszeit des Essays *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann* läßt sich etwa auf das Jahr 1977 begrenzen. So schrieb Fühmann Anfang Juli an Sigrid Damm, daß er sich nun, nachdem er seine Arbeit am Abschlußessay *Erfahrungen mit dem Serapiontischen Prinzip* zurückgestellt hatte, „die Gruselchens" vornehmen würde: „da kann man einiges zeigen"[1]. Damit waren jene Vorarbeiten mit dem Arbeitstitel *Das Schaurige bei ETAH* [sic!] oder *Beim Lesen von Hoffmanns Schauerstücken* gemeint, die seit Ende 1975 in kontinuierlicher Folge auf Fühmanns Schreibtisch entstanden: ein Manuskriptstapel mit Entwürfen – zum Teil druckfertige Manuskripte (wie z.B. seine Lesart der *Vampirismus*-Geschichte), zum Teil fragmentarische Klebetyposkripte oder Notizen –, aus denen heraus sich erst das Schreibprojekt mit dem umständlichen, jedoch programmatischen Titel *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann* (im Folgenden als Paulmann-Essay bezeichnet) entwickelte. Im Unterschied zu den vorangehenden Hoffmann-Essays ist dieser essayistische Text ohne äußeren Anlaß entstanden, er ist ein Produkt der langfristigen Beschäftigung Fühmanns mit dem Thema des Schauerlichen bei Hoffmann, was zum einen in der inhomogenen Struktur der Arbeit Ausdruck findet, zum anderen die mittelbare Entstehungszeit des Essays sehr viel weiter fassen läßt: Fühmann sitze, so berichtete er in einem Brief an Klaus Wagenbach, „an dem ETAH [...] nun schon seit 2 Jahren beinah ununterbrochen"[2], wobei die Expertise für den Film hier nicht eingerechnet war. In seiner textübergreifenden Studie über das „Schaurige" habe er versucht,

> etwas Prinzipielles zu der Seite von E.T.A. Hoffmanns Schaffen zu sagen, die in der Betrachtung bei uns, soweit ich das überblicken kann, was erschienen ist, ein bißchen zu kurz zu kommen scheint, aber was ich bei Hoffmann für das Eigentliche ansehe, nämlich eben seine Nacht- und Schauerstücke, die eben mehr sind als bloße Schauerstücke. Und ich habe dann versucht, so einzelne seiner Nachtstücke wie zum *Ignaz Denner* oder zu verschiedenen [...] ganz kleinen Sachen, die in den *Serapions-Brüdern* erzählt werden, auch etwas zu sagen, unter anderem zu einer Geschichte, die man gewöhnlich als *Vampyrgeschichte* [sic!] bezeichnet, obwohl es gerade keine ist.[3]

---

1 Franz Fühmann an Sigrid Damm, Brief vom 04.07.1977. In: B, S. 212.

2 Franz Fühmann an Klaus Wagenbach, Brief vom 05.09.1977. In: B, S. 220.

3 Luise Köpp: Gespräch mit Franz Fühmann über seine schriftstellerische Auseinandersetzung mit dem Werk E.T.A. Hoffmanns und Lesung aus zwei Essays sowie eine Betrachtung von Wieland Försters Plastik „Das Paar". Sendung in der Reihe „Literarische Abendsendung" am 24.09.1977 in Radio DDR II, ungedruckt. DRA, Potsdam, Archivnr. 2004724X00.

Wie aus der handschriftlichen Gliederung[4] dieses Arbeitsprojekts hervorgeht, waren dafür Analysen der Hoffmannschen Erzählungen *Vampirismus*, *Die Genesung*, *Ignaz Denner*, *Sebastian und Ptolomäus*, *Die Jesuiterkirche in G.*, *Der Sandmann*, *Der Elementargeist*, *Der Unheimliche Gast* und *Der Teufel in Berlin* vorgesehen; *Der goldne Topf* wurde dagegen erst später in dieses Vorhaben zum Schauerlichen einbezogen. Fühmann wählte damit überwiegend Texte des Spätromantikers, wie die das Dunkle und Unheimliche thematisierenden Nachtstücke *Jesuiterkirche in G.* und *Ignaz Denner* oder kleinere, weitgehend vernachlässigte Erzählstücke aus den *Serapions-Brüdern*, denen in der marxistischen Forschung, namentlich von Hans-Georg Werner, kaum Beachtung geschenkt wurde.[5]

Ursprünglich als „Aufsätzchen zu den Schauergeschichten“[6] und damit als ein Teil seines 1979 bei Hinstorff erschienenen Hoffmann-Bandes geplant, weitete sich dieses Fühmannsche Arbeitsprojekt allerdings aus, verselbständigte sich schließlich ganz. Vor allem die Idee, eine Analyse des *Ignaz Denner* mit Georg Wilhelm Friedrich Hegels *Phänomenologie des Geistes* zu verknüpfen, was bedeutet hätte, eine leserorientierte Einführung in dieses philosophische Werk zu geben, also „Hegel in extenso einzubauen“[7], habe sich in der avisierten Essayform nicht vermitteln lassen: Seine Studie sei ohne diese Erläuterungen „einfach nicht zu lesen“[8], teilte er Klaus Günzel mit. Fühmann drängte es zudem, die Arbeit am *Bergwerk*[9] und am Essay über Georg

4 Franz Fühmann: Hoffmann. Das Schaurige. [Korrespondenz und Skizzen], SAdK, Berlin, FFA, Sign. 253.

5 Neben den von Fühmann erwähnten Nachtstücken *Die Jesuiterkirche in G.* und *Ignaz Denner* blieben auch die serapiontischen Erzählungen *Vampirismus*, *Sebastian und Ptolemäus* sowie *Die Genesung* und *Der Teufel in Berlin* in Hans-Georg Werners Hoffmann-Monographie unerwähnt. Den *Elementargeist* zählte Werner sogar „[z]u den künstlerisch minderwertigsten Produkten, die Hoffmann jemals verfaßt hat“ (S. 106), die Erzählung *Der unheimliche Gast* hielt er für künstlerisch mißglückt, Hoffmann habe, indem er eine gespenstische Stimmung erzeugte, allein dem Unterhaltungsbedürfnis des zeitgenössischen Publikums entsprochen (S. 101 u. 109). Und auch der *Sandmann* gehörte, so Hans-Georg Werner, „nicht zu den künstlerisch herausragenden Leistungen Hoffmanns“ (S. 96), bedeutungsvoll sei diese Erzählung nur deswegen, weil sie Hoffmanns Versuch erkennen lasse, „das Dämonische rational zu deuten“ (S. 98), gegenüber anderen Erzählungen sei hier immerhin sein „künstlerisches Ringen“ (S. 105) offenbar geworden. (Hans-Georg Werner: E.T.A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. Weimar 1962)

6 Franz Fühmann an Sigrid Damm, Brief vom 15.09.1977. In: B, S. 223.

7 Franz Fühmann an Klaus Günzel, Brief vom 14.10.1977. In: B, S. 231.

8 Ebd.

9 Im Brief an Ingrid Prignitz vom 08.10.1977 hieß es dazu: „Bis Mitte November muß ich ETAH abschließen; was bis dahin ist, das ist, was nicht mehr wird, wird nicht mehr [...], und dann fange ich mit dem ‚Bergwerk’ an, das muß jetzt raus, jetzt ist die Zeit da.“ (Franz Fühmann an Ingrid Prignitz. Brief vom 08.10.1977. In: B, S. 225) Ebenso an Sigrid Damm: „Auf jeden Fall fang ich dann mit dem ‚Bergwerk’ an, das muß jetzt

Trakl in Angriff zu nehmen, gleichzeitig schrieb er an eigenen „Grusels“ und verfaßte seinen programmatischen Offenen Brief an Klaus Höpcke, so daß er voll Ungeduld Mitte September 1977 an Sigrid Damm notierte:

> Ich sitze noch immer am ETAH [sic!], wollte mit einem Aufsätzchen zu den Schauergeschichten längst, längst fertig sein, kam auf den unseligen Gedanken, beim *Ignaz Denner* den Hegel mit heranzuziehen, das bot sich an, das Kapitel über *Herr und Knecht*, und ich glaube, das war zu hoch gegriffen, der Preis war wohl die Unlesbarkeit.[10]

Die Arbeit am Essay inklusive seinem Anhang *Ignaz Denner* wurde schließlich am 13. November 1977 beendet – ein vorläufiger Abschluß eines unabschließbaren Dialogs, insofern das Projekt der ästhetischen Erfahrung des Alltagsschauerlichen im poetischen Werk Fühmanns seine Fortsetzung fand. An diesem Tag meldete Fühmann die Fertigstellung seines Essayprojekts sowohl an die Schriftstellerin Barbara Frischmuth, mit der lapidaren Bemerkung „nun [sei] was fertig“[11], als auch parallel an Klaus Günzel, dem er einen Abzug seines druckreifen Manuskripts schickte:

> Ich bin doch, wider jedes Erwarten, mit dem Schauerlichen fertig geworden, und zwar zu dem Tag, den ich mir als äußerstes Ziel gesetzt habe. Wäre es bis dahin nichts geworden, hätte ich alles weggepackt, denn nun m u ß [sic!] ich Andres tun, endlich mal wieder.[12]

Im Schreiben an Klaus Günzel bezeichnete Fühmann seine Arbeit als „Elaborat“ und „Monstrum“[13], was zweifellos doppeldeutig gemeint war, indem er zum einen auf den schauerlichen Gegenstand des Textes Bezug nahm, zum anderen auf die „monströse“ formale Beschaffenheit dieses Essaykonstrukts anspielte, das sich aus einer Reihe von Einzelanalysen zum Schauerlichen bei E.T.A. Hoffmann konstituierte und seinen aspekt- bzw. episodenhaften Charakter bereits im Titel vorwegnahm. Der Eindruck des „Monströsen“ erwächst schließlich aus einer Diskrepanz zwischen dem großen Projekt des Essays und seiner publikationsbedingten Beschränktheit. Jedoch erscheinen Befürchtungen des Autors unbegründet, der Essay sei wegen seiner durch Diskontinuität und Heterogenität gekennzeichneten eklektischen Signatur unlesbar: So sind zwar Bruchstellen im Text erkennbar, die von der relativen Abgeschlossenheit seiner Lesarten des *Goldnen Topfes*, des *Vampirismus* oder der *Genesung* zeugen[14]; jedoch ist vermittels der einrahmenden Veronika-Deutung und des thematischen Zusammen-

---

kommen, und es wird auch.“ (Franz Fühmann an Sigrid Damm, Brief vom 15.09.1977. In: B, 223)

10 Ebd.

11 Franz Fühmann an Barbara Frischmuth, Brief vom 13.11.1977. In: B, S. 235.

12 Franz Fühmann an Klaus Günzel, Brief vom 13.11.1977. In: SAdK, Berlin, FFA, Sign. 227.

13 Ebd.

14 Dieser Eindruck des Stückhaften verstärkt sich insbesondere, wenn man, wie im Falle dieser Untersuchung, über Fühmanns Arbeitsunterlagen Einblick in den Erkenntnis- bzw. Schreibprozeß dieses essayistischen Textes gewinnt.

hangs eine Kohärenz und Kontinuität dieser pluralen Ansichten zum Schauerlichen zu verzeichnen. Fühmanns kaleidoskopisches Erkenntnis- und Schreibprinzip, das auf Vervielfältigung von Erfahrung gerichtet ist, opponiert geradezu einer definitorischen Sichtweise und ist demzufolge nicht auf eine „Theorie des Gespenstischen“[15] bei E.T.A. Hoffmann ausgerichtet: Der Paulmann-Essay ist, indem er festgefügte Begrifflichkeiten und Sprachformeln (wie jene des „Gespenster-Hoffmanns“) aus der Perspektive seines subjektiven Lektüreerlebnisses auflöst und den poetischen Text nicht in ein systematisches Gerüst zwängt, vor allem ästhetisch akzentuiert, so daß er kaum nach den Maßstäben wissenschaftlicher Deutungen bewertet kann[16], wohl aber als komplementäres Gegengewicht zu kategorisierenden wissenschaftlichen Rezeptionsweisen zu verstehen ist.

Textanalyse Teil II

Bereits im Titel dieses Essays *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann* wird nicht nur seine Grundformel vom Alltagsgespenstischen in der antithetischen Kombination beider Bedeutungsgegensätze vorweggenommen, vielmehr finden sich hier bereits deutliche Hinweise auf die essayistische Vorgehensweise des Hoffmann-Interpreten: Indem es um die Erkenntnis *einiger* Aspekte des Schauerlichen bei E.T.A. Hoffmann geht und dieses schauerliche „Etwas“ nicht anhand der vieldiskutierten Anselmus-Figur[17], sondern ungeheuerlicherweise in der anmutig-harmlosen, nur scheinbar marginalen Figur des Fräuleins Veronika Paulmann aus E.T.A Hoffmanns Märchen *Der goldne Topf* entdeckt werden sollte, zielte der Autor auf neue, unkonventionelle und zugleich subjektive Lesarten des mit zahlreichen Wertungen unterschiedlicher ideologischer Konvenienz belasteten Irrationalismuskomplexes in Hoffmanns Erzählwerk. Sie scheinen dazu angelegt, die kanonisierten Ansichten zum Gespenstischen bei Hoffmann, insbesondere die marxistische Lesart, wonach Hoffmanns Gespenst Ausdruck seiner Le-

15 Sigrid Kohlhofs Darstellung geht davon aus, daß Fühmann, geleitet durch die Rezeption der Hoffmannschen „Schauergeschichte“, eine „Theorie des Gespenstischen“ entwickelt habe. (Sigrid Kohlhof: Franz Fühmann und E.T.A. Hoffmann. Romantikrezeption und Kulturkritik in der DDR. Frankfurt/M.; Bern; New York [u.a.] 1988, S. 90) Das darf jedoch bezweifelt werden, insofern der Autor theoretische Ansprüche seiner ästhetischen Lektüren und damit ein definitorisches Anliegen stets zurückgewiesen hatte.

16 Vgl. die Einwände Eberhard Mannacks, der Fühmanns „stark auswählende[s] und den Kontext öfter vernachlässigende[s] Verfahren“ als wissenschaftsdifferente Kennzeichen dieses Textes hervorgehoben hatte. (Eberhard Mannack: Franz Fühmann als Interpret Hoffmannscher Erzählungen. In: Dialektik des Anfangs. Spiele des Lachens, Literaturpolitik in Bibliotheken. Über Texte von: Heiner Müller, Franz Fühmann, Stefan Heym. Hrsg. von Paul Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr. Bonn 1986, S. 109-141, hier S. 140)

17 Vgl. dazu einführend: Gisela Vitt-Maucher: E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen. Kaleidoskop der Verfremdung in sieben Märchen. Chapel Hill and London 1989, S. 18 ff.

bensangst, seiner subjektiv verzerrten Sicht der Wirklichkeit oder Konzession an den zeitgenössischen Publikumsgeschmack gewesen sei, auf den Kopf zu stellen. Denn anders, d.h. aus dem poetologischen, interauktorialen Blickwinkel des Autors lesend und somit auch thematisch abweichend von einer vornehmlich begrifflich-theoretisch akzentuierten Hoffmann-Forschung entdeckte Fühmann dem Leser Gespenstisches in Erzählungen des spätromantischen Autors, in denen es bislang und in dieser Weise – nämlich als Ausdruck des „Alltagsbekannte[n]“[18] – weder wahrgenommen noch öffentlich diskutiert wurde.

Von dieser Originalität kündet bereits der Titel des Fühmannschen Essays, der Haupt- und Untertitel gleichsetzt und damit insofern ein paradoxes Verhältnis behauptet, als hier die Überlegung naheliegt, prinzipielle Auskünfte zum Wirklichkeitsverhältnis als dem Kernstück der Hoffmannschen Poetik seien auch und gerade im Bereich des gemeinhin als randständig und unbedeutend Geltenden zu erhalten: das harmlose Fräulein aus der sächsischen Provinz könne gleichsam als Inbegriff des Schauerlichen bei E.T.A. Hoffmann gelesen werden. Damit öffnet sich bereits an paratextueller Position ein Spielraum für unvermutete Einblicke, für mögliche Neulektüren, für die Erkenntnis der in Hoffmanns Erzählwerk thematisierten Paradoxien des „gesunden“ Menschenverstandes. Im Titel wird vorweggenommen, was der Essay thematisch und methodisch in der Folge auf- und erschließt: Die Möglichkeit, über Irritation des kanonisierten Text- und Lektüreverständnisses zu einem alternativen, selbsterfahrenen Hoffmannbild zu gelangen, in dem das vielfach kolportierte und in Dienst genommene Klischee vom „Gespenster-Hoffmann“ durch eine aktualisierende, der psychischen wie sozialen Realität Hoffmannscher Gespenster Gewicht verleihende Sicht aufgehoben wird. Indem der Essay einzelne, subjektive Ansichten zu diesem Thema zu vermitteln vorgibt, weist er mögliche Wege der Interpretation und hält zugleich seine Urteile in der Schwebe, um einerseits – dem poetischen Gegenstand gemäß – vielschichtige ästhetische Lektüren anzuregen und andererseits für das hermeneutische Problem eines sinnfixierenden Textverständnisses zu sensibilisieren. Somit spricht auch dieser Essay, wie das in der Akademierede thesenhaft behauptet wurde, übergreifend von einem inadäquaten Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, insofern er davon ausgeht, daß Dichtung nicht vollständig in Rationalität überführen oder überführt werden könne, daß es hingegen möglich sei, sich der Literatur über die Ratio anzunähern. Diesem hermeneutischen Metathema seiner Hoffmann-Essays galt auch der im Paulmann-Text unternommene Versuch, das Gespenstische aus einem ästhetischen Blickwinkel zu erfassen: als Indikator der Bewußtheit und Diesseitsbezogenheit Hoffmannscher Erzählungen.

Mit diesem lektürestimulierenden Ansatz des Titels korrespondiert aufs engste das seiner Argumentation vorangestellte Motto aus Hoffmanns Erzählsammlung *Die Serapions-Brüder*, mit dem Franz Fühmann Hoffmanns Auffassung der „echte[n]

18 Franz Fühmann: Anhang „Ignaz Denner“. In: WA 6, S. 382.

Gespenstergeschichte“ rekapitulierte und damit die Dringlichkeit einer Um- bzw. Neubewertung des kanonisierten Hoffmannbildes unterstrich:

> Ja, wohl ist das Entsetzliche, was sich in der alltäglichen Welt begibt, eigentlich dasjenige, was die Brust mit unverwindlichen Qualen foltert, zerreißt. Ja, wohl gebärt die Grausamkeit der Menschen, das Elend, was große und kleine Tyrannen schonungslos mit dem teuflischen Hohn der Hölle schaffen, die echten Gespenstergeschichten. (VP, 329)

Dem „Höllenbezirk der Surrogate“ (VP, 369), den unheimlichen künstlichen Ersatzwelten, wurde nunmehr auch jene literaturwissenschaftliche Praxis in der DDR zugeordnet, die „das Schaurige in der Literatur [...] wenig beachtet“ (VP, 329) habe. Der Leser ist so gleich eingangs damit konfrontiert, mit dieser durch Fühmann inspirierten Lektüre Hoffmanns interpretatorisches Neuland zu betreten, sich subjektiv und unbelastet von wissenschaftlichen Deutungen mit dem spätromantischen Autor und seinem Erzählwerk in Beziehung zu setzen. Diesem Wunsch nach apriorischer Deutungsabstinenz, nach subjektiv-authentischer Lektüreerfahrung wohnt allerdings auch ein nicht unbeträchtliches ideologiekritisches Potential inne, denn vornehmlich auf die marxistische Romantikforschung wurde hier angespielt, indem Fühmann indirekt Goethes Wort vom Schaudern als „der Menschheit bestes Teil“[19] aufgriff und damit gerade jenes rezeptionstheoretische Mißverhältnis thematisierte, wonach gerade die DDR-Literaturwissenschaft, die sich auf den Weimarer Klassiker als „eine[n] ihrer bevorzugten Geister“ (VP, 329) berufen habe, diesen schaurigen Zug in der Literatur zugunsten klassizistischer Traditionslinien vernachlässigt habe. Damit wurde indirekt auf Versäumnisse eines „konventionell gewordene[n] Klassikbild[es]“[20] in der DDR angespielt, in dem Goethes Widersprüchlichkeit und Tiefgründigkeit erst von Autoren einer jüngeren Generation, wie z.B. von Karl Mickel oder Rainer Kirsch, zur Sprache gebracht wurde.[21] Insofern bezieht sich Fühmanns kritisch angelegte Goethe-Referenz, die Anfang und Ende des Paulmann-Essays rahmend markiert (VP, 329 und 376), über ihre legitimierende Funktion hinaus auf den übergeordneten kulturpolitischen Kontext des seit Anfang der 70er Jahre problematisierten klassisch-romantischen Traditionsverhältnisses in der DDR, das sich in verschiedenartigen ästhetisch-emanzipatorischen Rezeptionsvorgängen artikuliert hatte. Fühmanns polemisch gerichteter Verdacht, daß der sich auf ein idealisiertes Klassikbild berufenden DDR-

19 Johann Wolfgang von Goethe: Faust. Der Tragödie zweiter Teil. In: Goethes Werke. Band III: Dramatische Dichtungen I. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. München 1986, S. 193.

20 Bernd Leistner: Neuere DDR-Literatur und die klassisch-romantische Tradition. In: Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde. Ein Bremer Symposium. Hrsg. von Thomas Metscher und Christian Marzahn. Köln; Weimar; Wien 1991, S. 414.

21 Vgl. dazu vor allem Bernd Leistner: Zum Goethe-Bezug in der neueren DDR-Literatur. Beobachtungen und Überlegungen. In: WB 23 (1977), H. 5, S. 86-120.

Literaturwissenschaft „selbst vor diesem Bereich“ (VP, 329) schaudern würde[22], zielte auf das hinter der Goethe-Bevorzugung liegende Ideologem, das sich als Hinderungsgrund auch für eine Revision des auf einen oberflächlichen Realismusbegriff verengten Hoffmannbildes erwiesen hatte. Von hier aus konkretisiert sich sein in der Akademierede formuliertes Bekenntnis, daß ihm über Hoffmann, Kleist, Novalis und Tieck, mithin über die Literatur der Romantik im weitesten Sinne, „die Bedeutung Goethes unvergleichlich mehr aufgegangen“ sei und er von diesem modifizierten Goethebild[23] aus wiederum Hoffmann aktualisierend als „andre deutsche Möglichkeit im schwierigen Alltag schwieriger Geschichte“[24] habe erfahren können.

Auf das Thema des Schauerlichen, das ihm als „das Eigentliche“ (s.o.), als Zentrum seines Hoffmann-Verständnisses galt, insofern er hier – in Abgrenzung zur wissenschaftlichen Praxis – Positionen seines poetischen Realismusverständnisses vermitteln konnte, richtete sich Fühmanns Interesse von Beginn an: Bereits im Filmexposé, das als Auftragsarbeit der DEFA eher pragmatisch angelegt war, entwickelte er seinen Begriff vom Alltagsschauerlichen unter dem Aspekt der „Wiederkehr des Gleichen“ – jedoch ohne sich dabei explizit auf Freud zu beziehen. Danach sei das Gespenstische in „alle[n] Züge[n] von Menschenfeindlichkeit, [...] alle[m] Tote[n] und Erstarrte[n], Abgestorbene[n] und historisch Überholte[n]“ zu finden, „das sich gespenstisch und böse weiter dahinschleppt“[25]. In der Akademierede überlegte er dann, „eine Typologie des Alltagsgespenstischen aus Hoffmanns Werk [zu] ziehn“, wobei diese verallgemeinernde Systematik wiederum mit dem „Typus des Relikts“ begonnen werden sollte:

---

22 Im Diskussionsteil der Akademieveranstaltung zu E.T.A. Hoffmanns 200. Geburtstag lancierte Fühmann eine ähnlich ironisch-provozierende Erklärung für das abstinente Verhältnis der DDR-Literaturwissenschaft zu romantischer Dichtung: „Da sagen sie [die Literaturwissenschaftler – S. R.]: Das ist verstaubte Germanistik, das sollt ihr nicht lesen, das ist nur was für uns. Und dann ergötzt ihr euch daran und sagt: Oh wie gut, daß niemand weiß, wie herrlich das ist, ja?“. (Stenographisches Protokoll der Diskussion zu E.T.A. Hoffmann am 21. Januar 1971 in Berlin (Ost). [Typoskript], FFA, Sign. 278, S. 17)

23 Darauf deutet z.B. die in Fühmanns Zettelkasten unter dem Komplex „Macht“ notierte, schließlich („ungefähr ab 1980“, vgl. B, S. 555) auf seinem Briefkopf als Motto fixierte erste Strophe aus Goethes *Wanderers Gemütsruhe*: „Übers Niederträchtige / Niemand sich beklage; / Denn es ist das Mächtige, / Was man dir auch sage.“ (Johann Wolfgang von Goethe: West-östlicher Divan. In: Goethes Werke. Band II: Gedichte und Epen II. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. München 1981, S. 47). Vgl. dazu z.B. die Briefe Fühmanns an Margarete Hannsmann seit 1980. (Margarete Hannsmann: Protokolle aus der Dämmerung. 1977-1984. Begegnungen und Briefwechsel zwischen Franz Fühmann, Margarete Hannsmann und HAP Grieshaber. Rostock 2000, S. 140 ff) – In diesem Zusammenhang von Interesse wäre auch Fühmanns Rezeption der *Urworte, Orphisch*, auf die an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden kann.

24 Beide Zitate: Franz Fühmann: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Rede in der Akademie der Künste der DDR. In: WA 6, S. 238.

25 Franz Fühmann: Möglichkeiten einer filmischen Aneignung von Werk und Leben E.T.A. Hoffmanns. In: WA 8, S. 390.

dem „Fortdauernden aus alten Zeiten“, dem „Abgelebte[n], das trotzdem noch immer im Leben da ist, und in einer Weise lebendig da ist, die vom Lächerlichsten bis zum Gräßlichsten reicht“[26]. Dieser Plan wurde schließlich in der ihm eigenen, „methodisch unmethodisch[en]“[27] Weise im Paulmann-Essay umgesetzt – in erster Linie zum Zwecke der poetologischen Selbstverständigung bzw. -analyse des Autors, in zweiter Linie als Versuch, zur fehlenden literaturtheoretischen Erörterung dieses vernachlässigten Themas im öffentlichen literaturwissenschaftlichen Diskurs (speziell der Hoffmann-Forschung) beizutragen. Fühmann bezog sich nun nicht mehr nur anspielungsreich, sondern ganz direkt auf Sigmund Freuds Analyse *Das Unheimliche* (1919), an die er sich für seine Darstellung der „Art[en] des Gespenstischen“ begrifflich anlehnte, indem er die beiden von Freud explizierten Wesenselemente des Unheimlichen auch für Hoffmanns Werk geltend machte: „Alltagserfahrung und Wiederkehr des Alten, und eben die sind auch Hoffmanns Grundelemente“ (VP, 330). Während der in einer Ästhetik der doppelten Perspektive realisierte Gegenwartsbezug „in jeder Untersuchung des Hoffmannschen Werkes mehr oder minder gebührend gewürdigt“ (VP, 331) worden sei, habe Fühmann in seiner Analyse jenes psychologische Moment der unheimlich wirkenden „Wiederkehr als einer Alltagserfahrung“ (VP, 331) ins Licht rükken wollen, das „bislang merkwürdigerweise wenig beachtet“ (VP, 331) worden sei, jedoch gerade als ein Wesenszug des Hoffmannschen Werkes gelten müsse. Freud hatte in seiner Untersuchung der Hoffmannschen Erzählung *Der Sandmann* das Unheimliche als eine „besondere Nuance des Schreckhaften“[28] bezeichnet, „welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht“[29], und dabei drei stoffliche Motive bzw. Motivbereiche herausgehoben, von denen eine unheimliche Wirkung der Geschichte ausgehe. Neben den Komplexen „Kastrationsangst“ und „Allmacht der Gedanken“ nennt er auch das Motiv des Doppelgängertums, worunter er all jene psychischen Vorgänge der Identifikation mit dem Anderen, der Ich-Verdopplung, Ich-Teilung oder -Vertauschung und eben auch die damit zusammenhängenden Fälle der unheimlich erscheinenden „Wiederkehr des Gleichen“[30] subsumierte: Es sei aber, hier präzisierte er den Begriff gemäß seiner empirischen Annahmen, „nur das Moment der unbeabsichtigten Wiederholung [...], welches das sonst Harmlose unheimlich macht und uns die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdrängt, wo wir sonst nur von ‚Zufall‘ gesprochen hätten“[31].

---

26 Alle Zitate: Franz Fühmann: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (wie Anm. 24), S. 229 f.

27 Theodor W. Adorno: Der Essay als Form. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 11: Noten zur Literatur. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1974, S. 9-33, hier S. 21.

28 Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: Sigmund Freud. Studienausgabe. Band IV: Psychologische Schriften. Frankfurt/M. 1970, S. 241-274, hier S. 245.

29 Ebd., S. 244.

30 Ebd., S. 257.

31 Ebd., S. 260.

Das Konzept von der „Wiederkehr des Verdrängten“, das Freud im übrigen bereits in seiner Interpretation der *Gradiva*-Erzählung Wilhelm Jensens entworfen[32] und dann in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) in seinem Triebcharakter erfaßt hatte, rekurriert auf anthropologische Konstanten der Menschheitsentwicklung, die in marxistischen Entwicklungsmodellen negiert wurden. Fühmann, der sich als Kenner und Bewunderer Freuds zugleich kritisch mit dessen psychoanalytischer Theorie und ihren methodologischen Vereinseitigungen ins Verhältnis setzte[33] und nach jahrelangen Bemühungen 1982 eine erste Auswahl Freudscher Schriften in der DDR herausgeben konnte[34], folgte diesem systematischen Ansatz, indem er das Schauerliche bei Hoffmann unter dem thematischen Blickwinkel unheimlich wirkender Wiederholungen sowohl im individualen als auch menschheitsgeschichtlichen Bereich zu erfassen suchte. Damit indes wurde einem Verständnis von schicksalhaften, sich unabhängig von

32 Sigmund Freud: Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva (1907). In: Sigmund Freud. Studienausgabe. Band X: Bildende Kunst und Literatur. Frankfurt/M. 1969, S. 9-85.

33 Der Verweis auf „den bekannten diagnostischen Mangel des Beschränkens oder Rückführens aller seelischen Sensationen auf sexuelle Phänomene“ (VP, 330) markiert lapidar die Schranken seines Freud-Verständnisses. In einem Gespräch mit Heinz Blumensath (1984) distanzierte sich Fühmann davon, als „orthodoxer Freudianer“ vereinnahmt zu werden. Im Gegensatz zu Freuds psychologistischer Theorie, wonach sich sämtliche seelische Vorgänge auf infantile Bewußtseinslagen, insbesondere jene des Sexuallebens, zurückführen ließen und der Mensch das alleinige Produkt seiner Triebregungen darstelle, vertrat Fühmann Positionen eines erweiterten Menschenbildes: Bekanntermaßen ging er, wie das im Mythos-Essay programmatisch formuliert wurde, von einer sowohl biologischen als auch sozialen Konditioniertheit des Menschen aus. Geschätzt wurde Freud vor allem aufgrund seiner einzigartigen Leistung, über unbewußte Entwicklungsprozesse der menschlichen Natur, die im gesellschaftlichen Diskurs seiner Zeit tabuisiert wurden, aufgeklärt zu haben: Das gilt vor allem für die in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) erstmals formulierte Theorie vom Todestrieb (Thanatos), von der sich Fühmann – nicht zuletzt auf die eigene Erfahrung verweisend – besonders angezogen fühlte: „Ich kann das sehr gut nachvollziehen. Ich glaube, daß es ein verhängnisvoller Zug in der modernen Gesellschaft ist, diesen Fragen auszuweichen [...].“ („Ich bin nicht in allem ein orthodoxer Freudianer“. Franz Fühmann im Gespräch mit Berliner Lehrerinnen und Lehrern. Leitung Heinz Blumensath, 04.06.1984. In: http://www.dickinson.edu/departments/germn/glossen/heft4/fuehmanngespraech.html, [09.11.2005]). Den engen Zusammenhang von Leben und Tod („Tod als Innenseite des Lebens“) reflektierte er in produktiver Auseinandersetzung mit Texten Freuds und Friedrich Nietzsches in einer 1981 gehaltenen Rundfunkrede: *Der Tod als Freund. Gedanken zum Totensonntag von Franz Fühmann*. Sendung des Süddeutschen Rundfunks vom 22.11.1981. Bearbeitet von Johannes Poethen. Ungedrucktes Rundfunkmanuskript, 14 Seiten.

34 Sigmund Freud: Trauer und Melancholie. Hrsg. von Franz Fühmann und Dietrich Simon. Mit Aufzeichnungen eines Gesprächs zwischen den Herausgebern. Berlin 1982. – Weiterführend dazu siehe: Dietrich Simon: Fühmanns Freud. In: Fenster zur Welt. Eine Geschichte des DDR-Verlages Volk & Welt. Hrsg. von Simone Barck und Siegfried Lokatis. Berlin 2003, S. 274-276.

subjektiven Entscheidungen vollziehenden Geschichtsabläufen, mithin der postmodernen These von Geschichte als Wiederholung des Immergleichen Raum gegeben, in dem sich Fühmanns Skepsis an der Illusion vom entscheidungsmächtigen geschichtlichen Subjekt und damit seine Kritik an dem in der DDR dogmatisch geltenden weltanschaulichen Postulat teleologischer Geschichtsabfolge artikulierte. Noch der Überzeugung verhaftet, sich über gesellschaftstheoretische Alternativen verständigen zu können, entwickelte und analysierte er in seinem Essay über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann eine Reihe negativer Entwicklungsmodelle, in denen sich eine Konstanz des Überkommenen, Verdrängten, Regressiven zeigen ließ, das – zwanghaft wiederkehrend und daher von unheimlicher Wirkung – das Fortschritts- und Utopiepostulat der marxistischen Geschichtskonzeption mit jenen vernachlässigten, in der Natur des Menschen angelegten Varianten von „Rückfall und Selbstverlust“[35] konfrontierte: „Grauen“, „Schaudern“ und „Erschrecken“ galten dem Autor Fühmann als „unverlierbare menschliche Eigenschaften und menschliche Werte“[36], die, unbeachtet ihrer anthropomorphen Funktion, bislang als Negatives, Absterbendes abgewertet worden seien: „Erschrecken zu können vor etwas, zurückschrecken können vor etwas, schaudern zu können vor etwas – das halte ich für eine unverzichtbare menschliche Tugend.“[37]

Schließlich ging es in seiner Einleitung des Essays auch darum, Hoffmanns Erfahrungsmodelle des unabgegoltenen Alltagsgespenstischen vom harmlos-vordergründigen Thrill der Schauerromantik abzugrenzen. Seine Feststellung, daß E.T.A. Hoffmann mit der Tradition der Schauergeschichte vollständig gebrochen habe, insofern „seine Hervorbringungen nach gotischer Art [...] für seine Zeitgenossen Geschichten aus Gegenwart oder jüngster Vergangenheit“ seien, „ihr Erfahrungsbereich [...] jedem, zumindest nicht wenigen, offen[stehe]“ und „die eindeutige Aufklärung des scheinbar Transrationalen [...] einer doppelten Perspektive“ (VP, 330) gewichen sei, zielte in erster Linie darauf, Hoffmanns Erzählwerk vom Generalverdacht des Trivialliterarischen zu befreien, der der Gattung des Schauerromans anhaftet[38], ihn vielmehr als

35 Ursula Heukenkamp: Konjunktur – und was danach? In: Verrat an der Kunst. Rückblikke auf die DDR-Literatur. Hrsg. von Karl Deiritz und Hannes Krauss. Berlin, S. 29-40, hier S. 39.

36 Hans-Georg Soldat im Gespräch mit Franz Fühmann. (1979) In: SuF 50 (1998), H. 6, S. 844-854, hier S. 847.

37 Ebd.

38 Vgl. dazu: Ingeborg Weber: Der englische Schauerroman. Eine Einführung. München; Zürich 1983. Weiterführend auch: Silke Arnold-de Simine: Leichen im Keller. Zu Fragen des Gender in Angstinszenierungen der Schauer- und Kriminalliteratur (1790-1830). St. Ingbert 2000, S. 217 ff. – Wie unklar der Begriff des „Schauerromantischen“ war und welch dringender wissenschaftlicher Klärungsbedarf bestand, darauf verweist eine dürftige Liste bibliographischer Angaben zum Thema, die Franz Fühmann für die Arbeit an seinem Essay von Dr. Volker Riedel, Akademie der Künste der DDR, erbeten hatte. Riedel verwies ihn hauptsächlich auf Antiquarisches wie den schauerromantischen „Klassiker“ Johann Wilhelm Appell: Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik. Zur Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur. Leipzig 1859 (fotomechanischer

bewußten, wirklichkeitsnahen und alltagserfahrenen, somit realistischen Autor zurückzugewinnen: „Wirklichkeit, Alltag, Erfahrung, Bewußtsein“ (VP, 377) wurden zu Schlüsselbegriffen dieses Fühmannschen Hoffmannbildes, das nicht nur einer literatur- und gattungsgeschichtlichen Kanonisierung, sondern auch dem „geschlossene[n] Universum der Sprache“[39] opponierte, indem es ein kritisches Bewußtsein für die Zwischentöne, die Fiktionalität des literarischen Mediums entwickelte. Sowohl der von Fühmann skizzierte Katalog mit Gattungsmerkmalen der Schauerliteratur („räumliche und zeitliche Ferne vom Lesepublikum, Exklusivität des Geschilderten und Einlinigkeit in der Häufung der Greuel“, „schließliche Aufklärung“ [VP, 330]) als auch sein Verweis auf Horace Walpoles schauerromantischen Klassiker *The Castle of Otranto* (1764) waren dazu geeignet, Hoffmann in kontrafaktorischer Weise von diesen tradierten, festgefügten Konnotationen seiner Rezeptionsgeschichte, insbesondere der historisierenden Deutungsweise, zu lösen. Das zielte jedoch nicht darauf, die – wie Sigrid Kohlhof vermutet hatte – eigene, in den 60er Jahren mit der Erzählung *Spuk* (1961) vermittelte „Theorie vom Schauerlichen“ zu revidieren, mit der sich Fühmann vermeintlich „in die literarische Tradition [der Schauergeschichte, S. R.] eingebunden“[40] habe, sondern galt prinzipiell der Verteidigung des Poetischen gegenüber einer vereinseitigenden wissenschaftlichen Rezeptionspraxis, die den Wesenszug des Hoffmannschen Werkes, seine Vieldeutigkeit, verdeckt habe. Aus diesem poetischen Blickwinkel bewertete er die schauerromantischen Erzählelemente in Hoffmanns Werk als „Atelierexperimente“: „neugierigste Werkstatterprobungen, scharfsinnige Toposanalysen, provozierende Wirkungskalküle“, „Parodie und Travestie für Kenner“ (VP, 334), die man anders als solche (z.B. in Hinsicht einer ausschließlich wirkungsästhetischen Strategie) mißverstehen würde. Hoffmann habe sich, so Fühmann, jener populären erzähltechnischen Finessen des Schauerromans bedient, er habe „derlei Zauber auch beherrsch[t]“ (VP, 333), wofür er exemplarisch auf die serapiontischen Erzählungen *Vampirgeschichte* sowie *Der unheimliche Gast* verwies. Hier wird offensichtlich, daß

Neudruck 1967) oder drei Untersuchungen aus den 1930er Jahren (u.a. Hansjörg Garte: Kunstform Schauerroman. Eine morphologische Begriffsbestimmung des Sensationsromans im 18. Jahrhundert von Walpoles Castle of Otranto bis Jean Pauls Titan. Leipzig 1935), schließlich als neueste wissenschaftliche Publikation auf Klaus Müller-Dyes' Dissertation *Der Schauerroman und Ludwig Tieck*, die 1966 in Göttingen erschienen war.

39 Herbert Marcuse: Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft. Neuwied und Berlin 1967, S. 119.

40 Beide Zitate: Sigrid Kohlhof: Franz Fühmann und E.T.A. Hoffmann (wie Anm. 15), S. 92 f. – Wie selbst Sigrid Kohlhof an gleicher Stelle einräumte, lassen sich die Gattungskriterien des Schauerromans nicht ohne weiteres Fühmanns Erzählung *Spuk* zuordnen. Insofern für diesen frühen Erzähltext weniger die klassische Schauergeschichte als Vorbild diente, sondern vielmehr die ästhetischen Prinzipen des Sozialistischen Realismus in seiner märchenhaften Dichtungskonzeption Anwendung fanden, kann von einem „Bruch mit der Poetik der sozialistischen Schauergeschichte“ (S. 95) nicht die Rede sein.

der Essayist, inspiriert und geleitet von eigenen poetologischen Erkenntnisabsichten, den Blick auf produktions- und werkästhetische Gesichtspunkte der Hoffmannschen Prosa richtete und damit die Aufmerksamkeit für Fragen von ästhetischer Gestalt und Verfahrensart beförderte. Ausdrücklich hielt er seinen Leser zum „analytische[n] Interpretieren“ (VP, 337) an, d.h. zur Lektüre als textgenauer, produktiver Arbeit am Originaltext, dem in ausgebreiteten Zitateinschüben ein entsprechend autoritativer Raum in diesem Essay eingeräumt wurde. Dabei sei es ihm nicht um den Ausweis der „artistische[n] Könnerschaft“ (VP, 335) E.T.A. Hoffmanns gegangen, sondern um die Erkenntnis des funktionalen Aspekts seiner Methode der doppelten Perspektive, um die Frage also, wann „Artistik in literarische Gewalt umschlägt“ (VP, 335). In diesem Funktionsverständnis des poetischen Textes habe E.T.A. Hoffmanns Singularität darin bestanden, daß er einen „Entwurf des Schaurigen“ geliefert habe, „mit dem er imstande gewesen ist, das Besondere seiner Zeit zu fassen, ihr Neues im Menschenallgemeinen, und eben von Alltagserfahrung her [...] und das heißt nichts anderes als: von ihr weg“ (VP, 334) – auf Vergegenwärtigung zielend.

Um der Denkbewegung des Essays zu folgen, die nicht in ein Ganzes mündet bzw. in einer Theorie des „Schaurigen“ kulminiert, sondern in einzelnen thematischen Exkursen zum „Schauerlichen“ bei E.T.A. Hoffmann variiert, sich vervielfältigt und in wiederholenden Lektüren, Analysen und intertextuellen Anknüpfungen das Projekt Paulmann-Essay erst entstehen läßt, erscheint es angemessen, Einblick in die Strukturen dieses Textgefüges zu gewinnen. Fühmanns Versuch über das Alltagsschauerliche bei E.T.A. Hoffmann wird daher im Folgenden in drei Abschnitten dargestellt: Erstens dem „rahmenden“ Teil des Essays mit der Interpretation des *Goldnen Topfes* sowie der Erzählung *Die Genesung*; zweitens den „Binnenstücken“, d.h. den textgeschichtlich zuerst entstandenen Analysen der *Vampirgeschichte* und *Sebastian und Ptolemäus*, die dann im Mittelteil des Essays plaziert wurden; und drittens dem als „Anhang“ bezeichneten Text über Hoffmanns Erzählung *Ignaz Denner*. Ziel dieses systematischen Vorgehens der Textanalyse, die sich methodologisch an Roland Barthes’ semiologischem Analysemodell[41] orientiert, ist nicht die Sinnfixierung einzelner Essaysegmente, sondern die Darstellung der konstitutiven Offenheit, der Prozessualität dieses Textes, die es ermöglicht, den sinnstartenden, produktionsästhetischen Impulsen dieser Rezeptionsbeziehung zu folgen. Erst mit Blick auf diese – wie es bei Barthes heißt – „mobile Strukturierung des Textes“[42] lassen sich die unterschiedlichen semantischen Schichtungen seines Themas wahrnehmen.

41 Vgl. Roland Barthes: Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe. In: Ders.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt/M. 1988, S. 266-298.

42 Ebd., S. 266.

4.5.1 Der Rahmen – *Der goldne Topf* und *Die Genesung*

Im Hinblick auf Titel und Komposition dieses Essays mag zunächst die Feststellung überraschen, daß das Märchen *Der goldne Topf* erst zu einem verhältnismäßig späten Zeitpunkt in diese Arbeit über „das Schaurige" einbezogen wurde. Noch die handschriftliche Gliederung des Analyseprojekts zum Schauerlichen zeigt, indem sie diesbezügliche Absichten vermissen läßt, ein anderes Bild. Zwar wird in der Hoffmann-Forschung zum Märchentext von der Existenz eines bösen Prinzips ausgegangen, das besonders in der Figur der alten Rauerin verkörpert worden sei; indes galt Hoffmanns Märchen *Der goldne Topf* nicht als ausgewiesenes Beispiel einer klassischen Schauergeschichte – ganz im Gegensatz zu den mit „realen" Gespenstern ausgestatteten Erzählungen *Das Majorat* (1817), *Fragment aus dem Leben dreier Freunde* (1818) oder *Eine Spukgeschichte* (1819), in denen der Eindruck des Grauens an Figuren oder Gegenstände gebunden ist.[43] Hans-Georg Werner bewertete den *Goldnen Topf* gar als „[d]as künstlerisch vollendetste Werk Hoffmanns"[44], dessen ironisch-heitere Schwerelosigkeit allerdings als Zeichen der Diesseitsflucht des Autors galt. Auch diese vereinseitigende Lesart veranlaßte Fühmann dazu, den Märchentext aus einem anderen, unwissenschaftlichen Blickwinkel zu lesen, um gerade den für das Wirklichkeitsverständnis Hoffmanns zentralen Aspekt des Schauerlichen an diesem „typischste[n], gelungenste[n], schönste[n], wesentlichste[n]"[45] Märchen Hoffmanns zu verdeutlichen.

Vergleichbar seiner Vorgehensweise im Filmexposé wurde auch hier wiederum ein Lektüreexperiment inszeniert, zu dem der Autor seinen intendierten Leser „mit listigster Freundlichkeit" (VP, 348) einlud, ihm auf einem „Dreiweg der Erklärung" (VP, 339) durch das Erzählgeschehen zu folgen, um ihn dadurch mit Hoffmanns vielperspektivischer Erzählweise vertraut zu machen. Im Mittelpunkt dieses Lektüreexperiments stand vor allem das Handlungsgeschehen der fünften und siebenten Vigilie des Fantasiestücks in Callots Manier, in denen Veronika Paulmanns Kooperation mit der Rauerin geschildert wurde. Fühmann bediente sich damit eines rezeptionsorientierten, postmodernen Interpretationsverfahrens, das – vergleichbar z.B. mit Italo Calvinos Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* – als „Spiegel der Lektüre in der Lektüre"[46] fungierte, indem es nicht nur die eigene Lektüre, sondern die Möglichkeit verstehenden Lesens überhaupt zum Gegenstand des Essays werden ließ. Damit wurde jener Faden einer hermeneutischen Kritik aufgenommen, der bereits in Fühmanns Filmexposé und dann vor allem im Rundfunkvortrag geknüpft wurde und seine Auf-

43 Vgl. dazu: Romantik-Handbuch. Hrsg. von Helmut Schanze. Stuttgart ²2003, S. 208-229.

44 Hans-Georg Werner: E.T.A. Hoffmann (wie Anm. 5), S. 122.

45 Franz Fühmann: Möglichkeiten einer filmischen Aneignung von Werk und Leben E.T.A. Hoffmanns (wie Anm. 25), S. 396.

46 Hans Robert Jauß: Wenn ein Reisender in einer Winternacht. Plädoyer für eine postmoderne Ästhetik. In: Ders.: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt/M. 1989, S. 281.

fassung von einer Alterität der Kunst befestigte: Seine Methode des vielperspektivischen Lesens orientierte schließlich auf ein ästhetisches Textverständnis, dem es um die Erkenntnis der Ambivalenz und Symbolmächtigkeit des Poetischen ging. Mittels dieser experimentellen Lektüre gelangte Fühmann als Autor-Leser zusammen mit seinem gedachten Leser zur Erkenntnis, daß „Hoffmanns vielbeschworene doppelte Perspektive nicht als Ausdruck der Weltsicht ihres Zeichners, sondern als sein artistisches Mittel, poetische Gestalten zu charakterisieren, als *deren* Art und Weise zu sehen", zu gelten habe, „deren einer [...] sich dann auch der interpretierende Leser anschließen mag" (VP, 348). Alternativ zur wissenschaftlichen Sicht auf Hoffmanns Erzählungen, in deren Fokus sein Werk als Ausdruck einer prekären Lebenssituation in der bürgerlichen Gesellschaft Anfang des 19. Jahrhunderts und folglich als Abbild seines „dualistischen Weltbild[s]" interpretiert wurde[47], knüpfte Fühmann die Frage nach dem gesellschaftskritischen Anteil der Hoffmannschen Prosa an die Erkenntnis der ästhetischen Funktion seiner doppelten Perspektive: „Die Frage muß vielmehr dahin gehen, was seine Märchen und Nachtstücke mit dem Schein zweier Welten zur Bewältigung primärer Wirklichkeit leisten [...]." (VP, 347)

Geprüft wurde die auf analytische Durchdringung des Gegenwärtigen gerichtete ästhetische Wahrnehmung anhand der Figur Veronika Paulmanns, die – auf den ersten Blick als „anziehende, lebensfrohe junge Frau"[48] und somit positive Figur im Erzählgeschehen geltend – in der Hoffmann-Forschung gegensätzliche Bewertungen erfahren hatte: Während Friedhelm Auhuber Veronikas Entwicklung im Sinne einer „Bewußtseinserweiterung", als Stabilisierung ihres „seelische[n] Gefüge[s]" auffaßte, in deren Folge sie eine „Entscheidung für das Leben"[49] getroffen habe und am Ende als „Wissende", „lächelnd auf die Elegants hinabschauen[d]"[50], aus den teuflischen Verwicklungen hervorgegangen sei, konstatierte Armand de Loecker, daß Veronika Paulmanns

47 Hans-Georg Werner: E.T.A. Hoffmann (wie Anm. 5), S. 192. – Mit seiner ästhetischen Sichtweise weicht Fühmann grundlegend von einer streng historisch-materialistisch orientierten Hoffmann-Interpretation in der DDR ab, die – wie im Eingangskapitel dieser Untersuchung dargelegt wurde – sich ihrerseits im entwicklungsgeschichtlichen Längsschnitt weit weniger homogen zeigte, als es ihr vielfach unterstellt wurde. Paradigmatisch für diese wenig differenzierte, auf das materialistische Widerspiegelungspostulat reduzierte Wahrnehmung der Hoffmann-Rezeption in der DDR sei hier auf Anmerkungen Susanne Asches verwiesen, die dieses Interpretationsschema sowohl für Hans-Georg Werner als auch in gleicher Weise für Franz Fühmann geltend machte, ohne den unterschiedlichen künstlerisch-wissenschaftlichen Perspektiven Rechnung zu tragen. (Vgl. Susanne Asche: Die Liebe, der Tod und das Ich im Spiegel der Kunst. Die Funktion des Weiblichen in Schriften der Frühromantik und im erzählerischen Werk E.T.A. Hoffmanns. Königstein/Ts. 1985, S. 195/196, Anm. 15)

48 Armand de Loecker: Zwischen Atlantis und Frankfurt. Märchendichtung und Goldenes Zeitalter bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt/M.; Bern 1983, S. 50.

49 Friedhelm Auhuber: In einem fernen dunklen Spiegel. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin. Opladen 1986, S. 52.

50 Ebd.

„Einschaltung in die Ereignisse auf höherer Ebene [...] nicht in der Überwindung der beschränkten reellen Wirklichkeit" resultiert habe, die „höhere Welt nicht zu ihr vor[gedrungen]"[51] sei; von Entwicklung könne somit nicht die Rede sein. Unbeachtet geblieben ist hingegen, daß Fühmann diese kritische Sicht der Hoffmannschen Mädchenfiguren eröffnet hatte, indem er die abgründigen Seiten der zweckrationalen „Entwicklung" der 16jährigen Veronika Paulmann beleuchtete. Das brachte ihm den Vorwurf ein, „selbst ins Schauerliche ab[geglitten]"[52] zu sein und gar einem, wie Sigrid Kohlhof vermutete, „kleinbürgerlichen Sphinx-Komplex"[53] anzuhängen, wonach die Kritik an Veronika Paulmann Ausdruck sowohl seiner patriarchalen wie marxistischen Positionen sei: „Veronika Paulmann, eine sechzehnjährige Göre aus E.T.A. Hoffmanns Märchen *Der Goldne Topf*, wird zur Inkarnation des Klassenfeindes, zu der von ‚Marx definierten Bourgeoisie im Idealzustand'" und schließlich zur Agentin jener sphinxhaften Weiblichkeit, vor der sich der männliche Autor Fühmann zu verteidigen gesucht habe, um nicht selbst Objekt zu werden:

> Für den Mann, der durch die Hingabe an gewöhnliche Wonnen sein Genie gefährdet sieht, werden alle jungen Mädchen zu Sphinxen, deren Rätsel gelöst werden müssen, um Ruhe vor ihnen zu haben. Dabei sei angemerkt, daß Fühmann davon überzeugt war, daß Genie etwas war, das ausschließlich von männlichen Vertretern der Gattung Mensch beansprucht werden durfte. [54]

Diese kaum noch am essayistischen Text und dem darin unterbreiteten Vorschlag einer Lektüre des *Goldnen Topfes* mit Rekurs auf Hoffmanns poetische Strategien interessierte Interpretation Kohlhofs, die schließlich darin gipfelte, Gründe für Fühmanns vermeintlich künstlerisches Scheitern in seiner psychologischen Befangenheit in „patriarchalen Religionen und Lehren"[55] auszugeben, zeigt genau jene Problematik vereinseitigender Lektüren, der gerade die rezeptionskritisch intendierten Hoffmann-Studien opponierten: Sie plädierten vehement für eine Wahrnehmung der Ambivalenz des Poetischen, des – nach Adorno – „konstitutiv Rätselhafte[n]"[56] der Dichtung, das in eindimensionalen Deutungen nicht erfaßt werden könne.

---

51 Armand de Loecker: Zwischen Atlantis und Frankfurt (wie Anm. 48), S. 49.

52 Friedhelm Auhuber: In einem fernen dunklen Spiegel (wie Anm. 49), S. 194, Anm. 53.

53 Sigrid Kohlhof: Franz Fühmann, der Mythos und die Geschichte. Versuch über die Selbstverantwortung des Bürgers. Manuskript eines Rundfunkbeitrags in RIAS I, Sendung vom 28.7.91 in der Reihe Kultur und Zeitgeschichte: Literatur (Redaktion: Hans-Georg Soldat), S. 20.

54 Ebd., S. 20 f.

55 Sigrid Kohlhof: Franz Fühmanns Essays zu E.T.A. Hoffmann. In: Jeder hat seinen Fühmann. Zugänge zu Poetologie und Werk Franz Fühmanns. Hrsg. von Brigitte Krüger, Margrid Bircken und Helmut John. Frankfurt/M.; Berlin; Bern [u.a.] 1998, S. 149-166, hier S. 165.

56 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. In: Ders. Gesammelte Schriften. Bd. 7. Frankfurt/M. 1970, S. 184.

Im Einzelnen jedoch: Fühmann entwickelte in seinem Essay ein „Bewußtsein" für die schauerliche Dimension Veronika Paulmanns, indem er hinter dem zielstrebigen, vernunftgerichteten Handeln des bürgerlichen Fräuleins gleichnishaft die Strukturen einer „rigorosen Verdinglichungspraxis" (VP, 356) des menschlichen Seins aufdeckte, über die man gerade in einer „Sphäre der Anmut" (VP, 356) getäuscht wird oder getäuscht werden will.[57] Damit legte er jenen sozialpsychologischen Mechanismus offen, nach dem das scheinbar aufgeklärte Individuum – wie Veronika über Anselmus zur Karriere als Frau Hofrätin drängte – einerseits „seine Mitmenschen zur bloßen Sache [degradiert], zum Mittel, mit dem man die seine betreibt" (VP, 356), und damit (Fühmann bezieht sich hier ausdrücklich auf Karl Marx' Tauschwertkonzeption) „das Wahre" in einen Gebrauchswert ummünzt, verdinglicht und so in einen Zustand der Austauschbarkeit versetzt: „wenn ein Wesen Tauschwert wird, wird es zum Surrogat seiner selbst. [...] Sein eigenes Gespenst werden." (VP, 369) Gespenstisch erscheint aber nicht allein die Verdinglichung des Anderen, sondern auf der anderen Seite auch jenes Phänomen, daß dieses „Subjekt, seine Sache vert[retend], nur als Sache, Objekt, in einen Vernichtungskampf ungekannter Mächte einbezogen" (VP, 350) werde – ohne es selbst zu bemerken. Veronika sei, und das bezeichnete Fühmann als „das eigentlich Schauerliche" (VP, 350) dieses zweckrationalen Menschentyps, „nur ein Werkzeug gewesen, ein Werkzeug der Feindin ihres Anselmus, und es ist schwer einzusehen, wie sie je begriffe, daß ihr Ich trotz all seines tapferen Handelns im übergreifenden Sinn nur Objekt gewesen, Objekt im Kampf der beiden Mächte wie Objekt ihrer geheimen Wünsche, die eben nicht auf den Anselmus selbst, sondern durch ihn auf einen Hofrat zielen" (VP, 349).

Im individualpsychologisch akzentuierten Paulmann-Essay bediente sich Fühmann der Freudschen Terminologie aus dessen Schrift *Das Ich und das Es* (1923), um gerade das letztgenannte Problem des seelischen Objektverhältnisses, der Abhängigkeit „von unbekannten, unbeherrschbaren Mächten"[58] im Bereich der Psyche, sprachlich zu erfassen. Veronikas „Ich" erscheint in diesem Fokus im „Widerstreit jener [...] unsichtbaren Mächte, die in jeder einzelnen Seele wirken", zwischen den Freudschen Kategorien „‚Über-Ich' und ‚Es'" (VP, 350), die, so heißt es in Fühmanns Auslegung, Veronikas Ich-Bewußtsein „bewegen [...], wiewohl es Selbstbeweger zu sein wähnt und das in seinen Grenzen auch so sein kann wie der Einzelne in seinen Grenzen in der von objektiven Gesetzen bewegten Gesellschaft" (VP, 350). Das komplexe Beziehungssystem von „Es"/„Ich"/„Über-Ich", in dem das „Ich" eingespannt ist bzw. „gelebt"[59] wird von den Opponenten „Es" und „Über-Ich", wurde von Freud Anfang des

57 Auf den in diesem Zusammenhang der „freiwilligen Täuschung" sich aufdrängenden Bezug zur sozialpsychologischen Theorie Erich Fromms werde ich hinsichtlich Fühmanns Denner-Deutung zurückkommen.

58 Sigmund Freud: Das Ich und das Es. In: Sigmund Freud. Studienausgabe. Band III: Psychologie des Unbewußten. Frankfurt/M. 1975, S. 273-330, hier S. 292.

59 Diesen Terminus entlehnte Freud vom Baden-Badener Analytiker Georg Groddeck, der auf die passivische Anlage des „Ich" hingewiesen hatte. (Vgl. Georg Groddeck: Das

20. Jahrhunderts als Modell einer psychischen Strukturierung der Persönlichkeit entworfen. Auch er abstrahierte dieses Ich-Verhältnis vorzugsweise in der ästhetischen Form des Gleichnisses, indem er das „Ich" als ein „armes Ding" (die Analogie zu Veronika liegt nahe!) bezeichnete, „welches unter dreierlei Dienstbarkeiten steht und demzufolge unter den Drohungen von dreierlei Gefahren leidet, von der Außenwelt her, von der Libido des Es und von der Strenge des Über-Ich"[60]. Die „Ich-Es"-Beziehung wird – und hier liegt über dem analogen Wortlaut der Zusammenhang mit Hegels bewußtseinstheoretischem System offen zu Tage – schließlich als ein Herr-Knecht-Verhältnis veranschaulicht, in dem das „Ich" „nicht nur der Helfer des Es" sei, sondern „auch sein unterwürfiger Knecht, der um die Liebe seines Herrn wirbt"[61]. Veronika stehe, so heißt es bei Fühmann, freiwillig in diesem paradoxen Dienstverhältnis, sie habe „[u]m des Geliebten willen dessen Todfeind [gedient], ohne daß man erpreßt worden ist" (VP, 350).

Sowohl mit Veronika Paulmann, die auf ihre Karriere als Frau Hofrätin programmiert ist und dafür „den Weltgeist mit ihren Zwecken belädt und, was schlimmer ist, Macht, ja bloße Existenz der schauerlichen Gespenster einfach leugnet, mit denen sie umgeht"[62], als auch mit (hier darf vorausgegriffen werden) dem Revierförster Andres aus Hoffmanns Erzählung *Ignaz Denner* suchte Fühmann jene ahistorische soziale Gruppierung zu charakterisieren, welche zwar Einblick in die Duplizität des Seins gewonnen habe, die jedoch über die selbsterrichteten „Schranken in Sein und Bewußtsein", hinter denen gerade Hoffmanns Schauerliches ‚lässig lauerte' (VP, 351), nicht hinausgelangen könne und sich insofern in einem „Zwiespalt zwischen innerer und äußerer Welt"[63] eingerichtet habe. Hoffmanns poetischen Figuren Veronika Paulmann, Anselmus, Registrator Heerbrand (nach Fühmanns Denkmuster wäre diese Reihe fortsetzbar) eignete die Fähigkeit, punktuelle Einsicht der phantastisch-realen Welt zu erfahren, nicht aber deren grunderschreckende Tiefendimension zu „erschauen":

Buch vom Es. Psychoanalytische Briefe an eine Freundin. Hrsg. von Samuel Müller, in Verbindung mit Wolfram Groddeck. In: Georg Groddeck. Werke. Bd. 8. Frankfurt/M. und Basel)

60 Sigmund Freud: Das Ich und das Es (wie Anm. 58), S. 322.

61 Ebd.

62 Ursula Heukenkamp: Konjunktur – und was danach? (wie Anm. 35), S. 38.

63 Wolfgang Preisendanz: „Eines matt geschliffnen Spiegels dunkler Widerschein". E.T.A. Hoffmanns Erzählkunst. In: Zu E.T.A. Hoffmann. Hrsg. von Steven Paul Scher. Stuttgart 1981, S. 40-54, hier S. 46. – Bereits Preisendanz unterschied „zwei Weisen des Menschseins", die diesem „Zwiespalt, der Erfahrung einer doppeldeutigen Wirklichkeit, dem Gesetz der Duplizität entrinnen" konnten: die Figuren des Wahnsinnigen auf der einen Seite und jene des Philisters auf der anderen Seite (S. 46). Ohne sich explizit auf diese Klassifikation von Preisendanz zu berufen, ordnete Fühmann E.T.A. Hoffmanns Erzählpersonal in ähnlicher Weise: Neben dem Philister und den Figuren des Weisen bzw. Wahnsinnigen avancierte er jene Figurengruppe der „Veronikas", die der Duplizität des Seins befangen bleibt.

> Das Gräßliche ist nur die Oberfläche, das Schauerliche liegt immer dahinter, darum kann es zu kurze Sicht nicht gewahren, doch es entzieht sich auch der zu weiten: Nur vor dem Dunkel eines tieferen Dahinter, oder anders: nur vor der Aura des Geheimnisses tritt es als Schauerliches hervor. (VP, 351)

Diese Möglichkeit zum Einblick in individuelle Bewußtseinsfragen bis hin zur Selbsterkenntnis habe Hoffmann mit seinen erzählten Alltagsmythen eröffnet; seine Leistung „auf diesem Gebiet vor dem Hintergrund der gesamten romantischen Natur- und Existenzphilosophie zu würdigen" bleibe, so Fühmann, eine „unabgegoltene Schuld" (VP, 351). Die Fähigkeit zu erschrecken, sich zu grauen oder zu schaudern zählte er zu den „unverlierbare[n] menschliche[n] Eigenschaften und menschliche[n] Werte[n]", sie galt ihm als „unverzichtbare menschliche Tugend"[64], aus der Bewußtsein wachsen könne: „Aber was heißt denn das Schaurige und Unheimliche und Gespenstische und auch Wunderbare des Alltags zu sehen Anderes, als Bewußtsein zu haben, es sehen zu können und das Geschaute auch auszusprechen zu wagen?" (VP, 374 f.) In diesem Fokus ist Veronika ideelles Sinnbild für (meist verkehrte bzw. problematische) Bewußtseinslagen. Sich selbst als treibende Kraft ihres Schicksals wähnend, ist sie Teil eines allgemeinen gesellschaftlichen Verdinglichungsprozesses, in dem, nach Theodor W. Adornos und Max Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*, „[a]lles nur Wert [hat], sofern man es eintauschen kann, nicht sofern es selbst etwas ist"[65], und in dem sie, ohne es selbst zu merken, zum Gespenst ihrer selbst wird. Fühmann gibt essentielle Hinweise darauf, wie eng hier die Verbindung zwischen der Bürgerstochter Veronika Paulmann und allen Varianten von Automaten und Simulakren in Hoffmanns Werk war, als deren Königin man die mechanische Puppe Olimpia erkennen könne. Vergleichbar den fortschritts- und rationalitätskritischen literarischen Texten Christa Wolfs, Heiner Müllers oder Christoph Heins näherte sich Fühmanns Argumentation hier aufklärungs- und modernitätskritischen Denkansätzen der Frankfurter Schule, wenn er Veronika und ihre biederen „Mitschwestern" als „Idealinkarnationen der praktischen Vernunft" bezeichnete.[66] In dieser aufklärungskritischen Tradition stehend, gilt Fühmanns Lamento weder der singulären Erscheinung der 16jährigen sächsischen Bürgertochter noch dem weiblichen Geschlecht im Allgemeinen, sondern jenem von diesen alltagspoetischen Zwieexistenzen symbolisierten Typus des modernen Menschen, der, ohne es selbst zu bemerken, die ihn determinierende mechanische Denk- und Handlungsweise verinnerlicht hat. Fühmanns Hoffmann-Lektüre folgt somit keiner selbsttherapeutischen Absicht, sondern profiliert sich als Versuch, auf der Symbolebene des literarischen Gleichnisses verdrängte negative Züge der Menschheitsent-

64 Hans-Georg Soldat im Gespräch mit Franz Fühmann (wie Anm. 36), S. 847.

65 Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt/M. 1988, S. 167.

66 Vgl. dazu im Einzelnen: Michael Schenkel: Fortschritts- und Modernitätskritik in der DDR-Literatur. Prosatexte der achtziger Jahre. Tübingen 1995.

wicklung, die sich z.B. im blinden Festhalten am „Realitätsprinzip“[67] artikulieren, ins Bewußtsein zu heben.

Diese schauerliche Dimension des Menschseins, daß man, sich seines Subjektseins gewiß, unwillentlich zum Objekt wird, durchleuchtete Fühmann stellvertretend an der das bürgerliche Selbstverständnis der Restaurationszeit verkörpernden weiblichen Figurenwelt E.T.A. Hoffmanns: Veronika Paulmann, Anna von Zabelthau (*Die Königsbraut*), Albertine Voßwinkel (*Die Brautwahl*), „Dörtjen und Julien und Paulinen“ (*Meister Floh*; *Das steinerne Herz*; *Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde*) (VP, 356) erscheinen in Fühmanns Hoffmann-Lesart als jene „Mädchengestalten [...], die durch alle sein Erzählungen staken, diese lieben, adretten Ungeheuer“ (VP, 353), die „unheimliche Rasse der Sechzehnjährigen“ (VP, 357), die „alle Greuel der Magnetiseure und Hexer und Unheimlichen Gäste“ (VP, 354) in Hoffmanns Erzählwerk übertreffen: „Welcher Charme des eiskalten Egoismus, welche Anmut banausischen Krämergeistes, welche Kokettheit gesunden Menschenverstandes, welche Arabeske der Einlinigkeit!“ (VP, 368). In der Scheinwelt eines „falschen Bewußtseins“, in der das Schauerliche des eigenen ‚blinden‘ bzw. ‚stumpfen‘ Verhaltens „[ge]leugnet, zu[ge]deckt oder gar ins Gegenteil um[gebogen]“ (VP, 375) und damit, d.h. indem bewußt verdrängt wird, um ein Vielfaches gesteigert erscheint, werden die Veronikas zu „bösen Prinzessinnen“ (VP, 357), denen Fühmann in seinen späten Märchentexten *Rumpelstilzchen*[68] und *Das blaue Licht* neue Abbilder verliehen hatte. Bereits Ursula Heukenkamp verwies auf die metaphorisch-gleichnishafte Verweiskraft dieses abstrahierten Veronika-Modells, in dem sich nicht etwa – wie von Sigrid Kohlhof behauptet wurde – ein pathologisch vorgeprägtes negatives Frauenbild des Autors gezeigt habe[69], sondern das im Untertext „von hybriden Gebilden spricht, die ihre Bestimmung verfehlt haben und wie Bastarde das falsche Gesicht des Normalen tragen“[70]. In Fühmanns Lesart fungiert Veronika als „eine Metapher für eine entfremdete, weil sinntötende Weltanschauung, in deren Zentrum Versorgung und soziale Siche-

67 Werner Jung: Das Unheimliche ist nur des Heimlichen Ende. Die Literatur und das Unheimliche. In: literatur für leser 27 (2004), H. 1, S. 51-60, hier S. 55.

68 Vgl. dazu Peter Gugisch: Fühmanns Rumpelstilzchen. In: Dichter in den Brüchen der Zeit. Hrsg. von Antonia Opitz und Roland Opitz. Leipzig 2005, S. 333-343. Insbesondere die Figur der Loregunde, die Peter Gugisch als „Herrscherin“ rezipierte, „die nur freundlich ist, wenn sie etwas erreichen will“ (S. 341), ist als Reminiszenz an Fühmanns Veronika-Modell zu lesen

69 Auf ein Gegenmodell zu den „Veronikas“, Hoffmanns „karrierebewußten jungen Damen“ (VP, 373), verwies Fühmann an gleicher Stelle: In Wilhelmine aus Hoffmanns Erzählung *Die Genesung*, die mit der Zaubertochter Miranda aus Shakespeares *Der Sturm* verglichen wurde, wies er auf „eine selbstbewußte junge Frau [...], die es wagt, den Weg ihres Herzens zu gehen: Sie, die gleich Onkel Siegfried aus der Art ihrer Kaste Geschlagene, beharrt tapfer auf ihrer Liebe zu dem so ganz unstandesgemäßen Arzt“ (VP, 373).

70 Ursula Heukenkamp: Konjunktur – und was danach? (wie Anm. 35), S. 38.

rung stehen“[71]. Ungeachtet der in Fühmanns pathetischer Sprache sich artikulierenden bekenntnishaften Tendenzen, verbirgt sich hinter der zunächst ungeheuerlich und neuartig erscheinenden Kritik an dieser „anmutigen“ Frauenfigur und ihren artigschauerlichen Artgenossinnen ein weitaus grundsätzlicherer, zivilisationskritisch zielender Vorwurf, der am Beispiel des Einzelfalls das ahistorische, systemübergreifende Problem einer durchrationalisierten, entfremdeten gesellschaftlichen wie privaten Wirklichkeit aufgeworfen hatte: Im Paulmann-Essay ging es – wie wiederum Ursula Heukenkamp treffend bemerkte – „um die Untiefe dessen, was den Namen ‚Gesellschaftsordnung‘ trug, unerschütterlich erschien und doch mit dem Perspektivverlust zugleich einem Realitätsschwund unterworfen war“[72]. In der gleichnishaften Behandlung dieses aufklärungs- bzw. modernitätskritischen Themas lassen sich folglich auch die Gründe für die anhaltende Aktualität der Fühmannschen Hoffmann-Rezeption erkennen, in deren Nachvollzug die unheimliche „Wiederkehr des Alten“ auch als heutige, bedrängende Alltagserfahrung erkennbar wird.

In welchem Maße Fühmann Hoffmanns Erzählungen in ihrem modellhaften Charakter erfaßt hatte und seiner aktualisierenden Lektüre Hoffmanns der in der Akademierede entwickelte Modellbegriff zugrunde gelegt wurde, zeigt auch seine Lesart der Geschichte *Die Genesung* (1822). Die als „Fragment aus einem noch ungedruckten Werke“ untertitelte Erzählung, die der schwerkranke E.T.A. Hoffmann in seinem letzten Lebensmonat geschrieben bzw. diktiert hatte, wurde in der Forschung kaum beachtet. So mag auf den ersten Blick erstaunen, daß Fühmann gerade diesen, dem vermeintlich realistischen „Spätwerk“ zugeschlagenen Text mit Blick auf seine schauerliche Dimension durchleuchtete. Die *Genesung* diente ihm jedoch wiederum als ein Beispiel dafür, wie Hoffmann sich gerade des Phantastischen als eines realistischen Elements bedient hatte.

Seine im Paulmann-Essay dargebotene Lesart der *Genesung* stellt, wenn man die Arbeitsunterlagen sowie weitere textkorrespondierende Äußerungen dazu heranzieht, eine stark gekürzte, zudem sprachlich kondensierte Fassung dar. Ein Vergleich der einzelnen Textvarianten – Paulmann-Version, Manuskriptfassung, Beitrag in der Diskussion über E.T.A. Hoffmann am 21.01.1976 – zeigt deutlich, daß die im Essay realisierte Lesevariante eine fundamentale Reduktion gerade der dichtungstheoretischen Passagen erfahren hatte und damit der ästhetische Anspruch an eine offene, subjektive Lektüre, die einen aktiven Leser bedingt, akzentuiert wurde. Zunächst wird deutlich, daß der Autor weitgehend auf eine „Storie-Angabe“ verzichtete: der Handlungsgang dieser Geschichte eines Wahnsinnigen, der durch Hypnose erfolgreich von seinem Wahn, daß in der Welt das Grün verlorengegangen sei, geheilt werden konnte, wird sprunghaft in Zitateinspielungen referiert, weiterführende Textvergleiche (zu Shakespeares Komödie *Der Sturm*) werden angeregt, der autobiographische Hintergrund zitiert, so daß in diesem Zitat- und Gedankengewebe die Erwartungen an eine Handlungschronologie wei-

71 Ursula Heukenkamp: Der Fehler war es, der uns reut. Über die Selbsttäuschungen einer ‚vermittelnden‘ Literaturwissenschaft. In: DDR-Literatur `89 im Gespräch. Hrsg. von Siegfried Rönisch. Berlin und Weimar 1990, S. 8-20, hier S. 10.

72 Ebd., S. 11.

testgehend enttäuscht werden. Hinter dieser unkonventionellen Interpretationspraxis zeigt sich allerdings Fühmanns ästhetischer Widerstand, Dichtung in linearer Handlungsangabe aufzulösen bzw. zu entschlüsseln, wie er das noch in der Manuskriptfassung versucht und seine Rezeptionserfahrung als Form-Inhalt-Problematik theoretisch reflektiert hatte:

> Jetzt rächt sich das Summarische meiner Storie-Angabe: Sie hat vermutlich den Eindruck erweckt, es wäre das Sozialhistorische, die Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn als Konflikt zweier Gesellschaftsformationen und Moralen. [...] Doch bei Hoffmann ist sie nur Expositionelles, in ganze drei Zeilen zusammengerafft. [...] [D]ie Schilderung des Genesungsprozesses ist ja trotz kühnster psychologischer Einsichten in all ihrer exakten Komprimiertheit nur die Form, oder vielleicht genauer: die gestaltete Formbedingtheit dessen, was da Modell ist, sein Entfalten als sinnliche Faßbarmachung, seine besondere Existenzweise als Erzählung, notwendig, um überhaupt rezipiert werden zu können, und darum auch notwendiger Bestandteil einer jeden Inhaltsangabe wie Wertung, aber eben nur Konsistenz, nicht Essenz.[73]

Mit einer Verweigerung des Plots ging es ihm somit um die Vereinseitigungen jener sich lediglich auf struktureller Ebene bewegenden Deutungsweisen, um eine Kritik an der „fatale[n] Beschränkung aufs Themen- und Aspekthafte“[74] der literaturwissenschaftlichen Praxis, in der er Gründe für anhaltende Mißverständnisse und Fehlinterpretationen der Hoffmann-Rezeption benannt hatte. Um sozialgeschichtliche oder psychologische Reduktionen zu vermeiden, verzichtet die Lektüreversion des Paulmann-Essays folgerichtig auf eine Inhaltsraffung des Erzählgeschehens. Sie erteilt vielmehr dem poetischen Referenztext in weiten Zügen das Wort, lenkt – indem sie intertextuelle Verknüpfungen assoziiert – von ihr ab: auf eine dahinterliegende, mythische Essenz dieses Hoffmannschen Dichtungsmodells. Diese ästhetische Interpretationspraxis ließ sich bereits in der Rundfunkrede beobachten, in der die Geschichte *Rat Krespel* in wenigen Anhaltspunkten wiedergegeben wurde und absichtlich lückenhaft blieb, um unterschiedliche subjektive Lesarten anzuregen. Und auch in seinen Überlegungen zum Hoffmannschen Nachtstück *Jesuiterkirche in G.*, die für den Paulmann-Essay gedacht waren, wohl aber aus Platzgründen unberücksichtigt blieben, wird deutlich, daß von einer Deutung Hoffmanns durch rationales Erschließen seiner Dichtwerke abgesehen wurde. Fühmanns Verständigung über dichtungsphilosophische Zusammenhänge, wie sie sich auf dieser konzeptionellen Stufe noch im Text materialisiert hatte und im Folgenden zum Vergleich ausführlich zitiert werden darf, läßt der fertige Essay als sprachliches wie ideelles Kondensat seiner Erfahrung Hoffmannscher Erzählkunst und Poetik dann vermissen. In seinem Manuskript zur *Jesuiterkirche in G.* hieß es noch:

---

73 Franz Fühmann: Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann. [Verschiedene Manuskriptfassungen, auch Klebetyposkripte, Gliederung, hs. Fassung der ersten Seite „Eine Vampyrgeschichte“, Korrespondenz], FFA, Sign. 227, Mappe 3.

74 Ebd.

> Es ist ganz gewiß zutreffend, daß sich von Hoffmanns Erzählungen so wenig eine Inhaltsangabe geben läßt wie von Kleists Novellen oder Schillers Dramen oder Hölderlins Elegien oder Bürgers Balladen oder Jean Pauls Traumstücken oder Goethes Romanen oder anderen Hervorbringungen aus Sprache, deren Gemeinsamkeit eben darin besteht, daß die einzige präzise und zugleich kürzeste Angabe ihres Inhalts jene Hervorbringung selbst ist: Innerhalb der Gemeinsamkeit von schriftlich oder mündlich Tradiertem Kriterium der Zugehörigkeit zu dem Bereich, den man Dichtung in dem Sinne nennt, wie man in der Gesamtheit manuell verfertigter Dinge einen Bezirk der Kunst anerkennt. – Was der Wissenschaftler an Hoffmanns Geschichten bemängelte, ist just jener Vorzug, der sie als Dichtung ausweist.[75]

An dieser Stelle des Textes erscheint seine enge Korrespondenz mit den theoretischen Aussagen der Akademierede evident, insofern sich Fühmann zur Erläuterung seines Modellbegriffs einer analogen Wortwahl bedient hatte. Danach sei – um nur Stichworte aufzugreifen – die Erzählung „gestaltete Formbedingtheit dessen, was da Modell ist", sei „eben nur Konsistenz, nicht Essenz", so daß dieses Modell „aus dem Werk überhaupt nicht abstrahier[t]" werden könne, „es ist identisch mit dem Werk selbst, weshalb die kürzeste und einzig zutreffende Inhaltsangabe eines Stücks Epik immer nur dies Stück im Ganzen ist"[76]. Fühmanns essayistische Lektüreversion der *Genesung* läßt sich als praktische Umsetzung seiner kunsttheoretischen Richtlinien lesen, zielt sie doch nicht auf Vollständigkeit oder Deutungsrepräsentanz, sondern vermittelt ausdrücklich individuelle Lektüreerfahrungen mit Hoffmanns Erzählstück und opponiert derart indirekt „der durch Wissenschaft regulierten Praxis"[77] der Hoffmann-Rezeption. Hier wird wiederum deutlich, daß die Akademierede, in der Fühmann theoretische Positionen seines Dichtungsverständnisses thesenhaft fixiert hatte, als gedankliches Konzentrat und Ausgangspunkt seiner wiederholten Annäherungen an Werk und Poetik E.T.A. Hoffmanns fungierte. In diesem Prozeß des Austauschs und der Korrelationen erscheint der thematische Essay *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann* nicht als Endpunkt seiner Bemühungen um Hoffmann, sondern als Vertiefung bzw. Ausprägung des im Vortrag bereits Angelegten.

Ein zweiter Gesichtspunkt, der in diesem Vergleich der unterschiedlichen Textstufen hervortritt, ist die Reduktion des Wortlauts im inhaltlich-konzeptionellen Bereich. Fühmann liest *Die Genesung* als „Geschichte einer Erlösung" (VP, 371) aus dem Zustand unbewußten Seins, aus der Lethargie eines feindlichen Schlafs der Vernunft. Der „Verlust des Grün" könne, so wurde an anderer Stelle explizit ausgeführt, nicht auf eine heutige ökologische Problematik oder den psychologischen Mechanismus des Vater-Sohn-Konflikts reduziert werden, ohne daß die Geschichte „platt" und „dumm"[78] werde; das „Alltagshafte"[79] und damit Mythische an ihr sei jene dahinter-

75 Franz Fühmann: Die Jesuiterkirche in G. Fragment. [Verschiedene Manuskriptfassungen, auch Klebetyposkripte, Notizen], FFA, Sign. 512.

76 Franz Fühmann: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (wie Anm. 24), S. 221.

77 Ebd., S. 222.

78 Diskussionsprotokoll (wie Anm. 22), S. 18.

79 Franz Fühmann: Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann. [Verschiedene Manuskriptfassungen, auch Kle-

liegende existentielle Erfahrung, daß „etwas in Verlust geraten kann und zerstört werden kann, was als das schlechthin Unzerstörbare gilt, was man eigentlich nicht denken kann“[80], kurz: der „Verlust des unverlierbar Scheinenden“[81]: „Der „Mythos vom entzogenen Grün ist nicht die Vorwegnahme ökologischer Erkenntnisse, die er auch ist, er ist Modell eben für diesen Vorgang des Verschwindens von etwas, das als schlechthin Unverschwindbares geglaubt wird, und das kann in der Seele des Menschen geschehen wie im geistigen Raum dieser neuen Gesellschaftsstruktur“.[82] Damit wird die *Genesung* als modellhaftes Abbild jener Grunderfahrung der Moderne lesbar, die sich als Selbstverlust bzw. Identitätskrise des Einzelnen über Systemgrenzen hinweg kulturkritisch beschreiben läßt und die, so Fühmann, Hoffmann in seiner Zeit auf besondere Weise „als persönliches Schicksal erlitten“[83] habe. Auf diese vordergründige Erörterung des Zusammenhangs von Mythos und Modell verzichtete der Autor allerdings im Essay, so als hätte er sich in einer Vorstufe der Textproduktion zunächst über die mythische Dimension der Hoffmannschen Erzählung verständigen müssen, um schließlich theoretischen Ballast abzuwerfen. Das hat zur Folge, daß der Essay ohne diesen theoretischen Vorlauf mit unvermittelten, frappierenden Einsichten aufwartet[84], so daß dem Text ein zwingender, programmatischer, zur Polemik neigender Gestus eignet. Denn hier geht es nicht lediglich um eine andere Möglichkeit, Hoffmann zu lesen, sondern um die grundsätzliche Öffnung des Rezeptionsverständnisses für den Realismusgehalt von Eichendorffs Lyrik oder E.T.A. Hoffmanns Prosa, mithin um eine das Widerspiegelungspostulat erweiternde Auffassung romantischer Dichtung als „Würdigung des Bewußtseins“ (VP, 374). Der weitgehende Verzicht auf formale wie theoretische Reflexion, wie sie z.B. noch die unvollendete Essaystudie *Erfahrungen mit dem serapiontischen Prinzip* als einen zwischen Theorie und Dichtung changierenden Text geprägt hatte, läßt sich hier als ein Indiz seiner ästhetischen Textstrategie wie gleichermaßen als markantes Formmerkmal des Fühmannschen Essays wahrnehmen.

In seiner Lesart der *Genesung* zeichnete Fühmann eine düstere Zukunftsperspektive, die nicht frei ist von fatalistischen Ansichten: Danach erscheint Zukunft als unabwendbarer „Siegeszug des Surrogats zur Entzauberung der Menschenerde bis schließlich zum Verlust der Natur“ (VP, 371). Sein apokalyptisches Bild vom „Höl-

---

betyposkripte, Gliederung, hs. Fassung der ersten Seite „Eine Vampyrgeschichte“, Korrespondenz], FFA, Sign. 227, Mappe 3.

80 Diskussionsprotokoll (wie Anm. 22), S. 18.

81 Franz Fühmann: Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann. [Verschiedene Manuskriptfassungen, auch Klebetyposkripte, Gliederung, hs. Fassung der ersten Seite „Eine Vampyrgeschichte“, Korrespondenz], FFA, Sign. 227, Mappe 3.

82 Ebd.

83 Ebd.

84 Zu Recht spricht Ursula Heukenkamp daher von diesem Essay als einer „confessio“ (vgl. Ursula Heukenkamp: Konjunktur – und was danach? [wie Anm. 35], S. 37).

lenbezirk der Surrogate“ war – wie der Autor in einem Gespräch über seinen Essay mitteilte – autobiographisch angelegt und diente im engeren Sinne der eigenen Provokation: „Es sind dies ja alles Auseinandersetzungen mit sich selbst, Fragen an sich selbst, zunächst einmal. Es gehört alles zu meiner Abkunft“[85]. Seine eigene, durch bürgerliche Herkunft, Kriegs- und Gefangenschaftserlebnis sowie gesellschaftliche Desillusionierung in der DDR gekennzeichnete Lebens- und Schreibproblematik, der die „Wiederkehr des Alten“ als Grunderfahrung eignete, wurde in Hoffmanns Mythos vom verlorenen Grün gleichnishaft als ein Menschheitsproblem erfaßt, so daß Hoffmanns Dichtung vor allem dem Erkenntnisgewinn des Autors über eigene – vergangene wie gegenwärtige – Entwicklungsprozesse diente. Der wiederholt gebrauchte Terminus vom Surrogat wurde dabei zum Schlüsselbegriff seiner Kritik am defizitären Traditions- bzw. Geschichtsverständnis der DDR, in der „etwas als Tradition dar[gestellt]“ worden sei, „was nicht da ist“:

> Wir täuschen Tradition vor, die wir nicht haben, denn es ist ein Irrtum zu glauben, daß man sie sich linienweise aussuchen kann. Was juridisch vom Erbe gilt, gilt auch historisch: Man hat es ganz, oder man hat es gar nicht, das jeweils Passende gibt es da nicht, und am wenigsten das so gierig Begehrte: ein Widerspruchsloses von gestern als Ahnherr des Widerspruchlosen von heute und morgen. (VP, 370)

Damit knüpfte Fühmann beinahe wörtlich an seine in der Akademierede polemisch verlautbarte These an, daß sich „aus dem Erbe [...] ebensowenig eine einzelne Linie als die gültige herauspräparieren“[86] lasse. Im Paulmann-Essay blieb diese Kritik am selektiven Geschichtsbezug jedoch nicht ausschließlich auf das literarische Traditionsverständnis bezogen, sondern erfaßte die Praxis des kulturellen Erbes im ganzen, die als scheinhafte, gespenstische stigmatisiert wurde. Fühmann konkretisierte seine fundamentale Geschichtskritik an einer Reihe architektur- bzw. baugeschichtlicher Renommierobjekte der DDR: zum einen am Beispiel der Rekonstruktion des Dresdner Zwingers (nach Kriegsende bis 1963), zum anderen an dem bis 1987 zu repräsentativen Zwecken geplanten Wiederaufbau des mittelalterlichen Nikolaiviertels in Ost-Berlin[87]; exemplarisch wurde damit jedoch jener unheimliche Vorgang des Alltagslebens desavouiert, in dem das Alte zum Zwecke des schönen Scheins, der Zierde, „im Gemäuer der Seriensteine“ (VP, 371) wiedererrichtet werden sollte, um damit historisch Verlorenes, Überlebtes maßstabsgetreu zu ersetzen. Dem kulturkritisch funktionalisierten Begriff des Surrogats wurden auch jene zweifelhaften, problematischen Traditionsbezüge, wie z.B. hinsichtlich der Ära deutscher „Schützenvereine und Kriegervereine“[88], subsumiert, deren kontinuierliches Fortwirken im offiziellen marxistisch-leninistischen Geschichtsbild der DDR ausgeblendet bzw. zugedeckt worden sei; Fühmann spricht hier von Geschichte als „[u]nser[em] verschüttete[n] Bewußt-

85 Hans-Georg Soldat im Gespräch mit Franz Fühmann (wie Anm. 36), S. 849.

86 Franz Fühmann: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (wie Anm. 24), S. 237.

87 Vgl. Hans-Georg Soldat im Gespräch mit Franz Fühmann (wie Anm. 36), S. 849.

88 Ebd.

sein“ (VP, 371), womit er – sich direkt an Sigmund Freuds etymologische Begriffsarchäologie anlehnend – auf die Unheimlichkeit dieser geschichtstradierenden Vorgänge abzielte. Daß er mit seinen Überlegungen zum Hoffnungs- bzw. Geschichtsverlust eine „große Wunde meiner Gesellschaft und eine große Wunde auch bei mir selber“[89] berührt hatte, läßt vor allem die abschließende Passage des Textes erkennen, in der auffallend eine Ich- bzw. Wir-Perspektive eingenommen wurde, so daß der Essay deutlich von seinem historisch-konkreten Analyseobjekt abrückte und seine vergegenwärtigenden Absichten offenlegte:

> Darf *ich* niederzuschreiben wagen, daß *mich* vor diesen Fassaden schaudert, die ohne einen alten Stein uns den Fortbestand des Alten heucheln [...]: Diese Attrappen sind ein grauenvoller Spiegel *unseres* Mangels an Eigensinn“ (VP, 370).
>
> *Wir* flüchten vor den Gegenwartsfragen in die Geschichte und lösen sie dort, doch damit wird sie zum Surrogat: *Wir* lehren und lernen Geschichtsersatz, weil *wir* über das eigene Woher und Wohin zutiefst unsicher geworden sind, und anstatt *uns* dieser Unsicherheit bewußt zu werden und zu ihren Gründen vorzudringen, decken *wir* sie immer mehr zu. (VP, 371) [Hervorh. d. Verf.]

Fühmanns Analyse des Phantastisch-Schauerlichen bei E.T.A. Hoffmann ist wirkungsästhetisch darauf angelegt, diese „Welt ohne Grün“ zu erkennen, Bewußtsein zu entwickeln, sich selbst als „ganzer Mensch“ im literarischen Modell zu erfahren – nicht um Gespenstisches zu bannen, sondern um über das Wahrnehmen und Erkennen damit umgehen zu können, d.h. um handlungsfähiger zu werden. Als aufklärerisches Anliegen ist hier der Versuch des Autors zu bewerten, Existenzkategorien wie „Grauen“, „Schaudern“ und „Erschrecken“, die kulturgeschichtlich abgewertet wurden „als etwas Negatives, was zum Absterben gehört“[90], als unverzichtbare psychisch-soziale Erfahrungsdimensionen des Alltagslebens zu reaktivieren. Mit seiner Bezugnahme auf die kathartische Funktion des Schauerns bzw. des Schauerlichen korrespondierte Fühmanns Hoffmannbild schließlich mit dem Seghersschen Erzähltext *Die Reisebegegnung*, in dem die Autorin, basierend auf einem erweiterten Wirklichkeitsbegriff, auf die befreiende Wirkung des Bösen in der Literatur verwiesen hatte.[91] Doch weniger als Trost- denn als Warnliteratur wollte Fühmann „seinen“ Hoffmann lesen: als Warnung vor dem „feindlichen Schlaf“, dem „schlechten Traum, de[m] des Vergessens und Verdrängens“ (VP, 374). Sich auf Sigmund Freuds Ableitung des Unheimlichen aus dem Altbekannten und Vertrauten berufend, das durch Verdrängen entfremdet worden sei, zielte er darauf, „das Schaudern als Warnung [zu] verstehen, dieses Verdrängte bewußtzumachen, an den Schlaf der Welt und der Seele zu rühren“ (VP, 375) – als Warnung vor „falschem Bewußtsein“ (VP, 375). In seiner über Hoffmanns Erzählmodell transponierten Kritik an dem durch Rationalitäts- und Fortschrittsgläubigkeit determinierten Prozeß gesellschaftlicher Entwicklung zeigte sich jedoch kein resi-

89 Ebd.

90 Ebd., S. 847.

91 Vgl. Kap. 1 dieser Untersuchung.

gnatives „Erliegen vor dem Fatum“[92] einseitiger bzw. rückläufiger Entwicklungsprozesse, die er im eigenen Gesellschaftsmodell diagnostizierte und vor der ihn schauerte; Fühmann gehöre, so äußerte er über sich selbst,

> nicht zu denen, die glauben, das [d.i. die moderne Entwicklung, S. R.] wäre durch einen Willensakt aufhaltbar, wir schleifen die Häuser und schaffen die Autos ab. Das ist ja sinnlos. Dieser Weg, der läuft schon zu Ende. Es darf aber erlaubt sein, über diesen Weg zu trauern und vor ihm zu schaudern. [93]

Der Paulmann-Essay ist von fatalistischen Ansichten des Autors Fühmanns durchdrungen, die jedoch weniger als Ausdruck einer geschichtspessimistischen Haltung gelten können, sondern vielmehr Erkenntnisstationen seiner im Sinne eines „Leidens an Deutschland“[94] fortgeführten literarischen „Trauerarbeit“[95] sind. Hier ist Hans-Georg Werner zweifellos zuzustimmen, der in Fühmanns Hoffmannbild einen „Grundton von Bitterkeit und Trauer“ erkannte und gleichzeitig davon Abstand nahm, dies als „absolute[n] Resignation“[96] des Autors zu bewerten. Fühmann habe, so schrieb Werner im Jahr 1980, „seine großen Ängste; aber er arbeitet, um sie von dem gesellschaftlichen Boden her, auf dem er lebt, zu rationalisieren“[97]. Einzuwenden ist hingegen, daß dieser Erkenntnisgewinn des Autors kein ausschließlich retrospektiver Prozeß war, sondern daß die neuartige Irrationalität des sozialistischen Gesellschaftssystems fundamental in seine systemübergreifend angelegte, rationalitäts- und vernunftkritische Gesamtschau einbezogen wurde, so daß von lediglich lektüreanregender „Symptom-Kritik“[98] hier nicht mehr die Rede sein kann. Denn indem unter Verweis auf eine notwendig anthropologische Erbschaft der Menschheitsgeschichte permanent auf Lücken, Leerstellen, Versäumnisse des starren dogmatischen Geschichtsbildes der DDR hingewiesen wurde und damit Fühmanns grundlegende Skepsis an der einseitigen Auffassung von objektiven, gesetzmäßig und progressiv sich entwickelnden Geschichtsläufen

---

92 Hans-Georg Soldat im Gespräch mit Franz Fühmann (wie Anm. 36), S. 848.

93 Ebd., S. 850.

94 Thomas Mann: Leiden an Deutschland. Tagebuchblätter aus den Jahren 1933 und 1934. (1946) – Franz Fühmann bediente sich des Ausdrucks „Leiden an Deutschland“, der sich auf die gleichnamigen Tagebuchblätter Thomas Manns aus den Jahren 1933 und 1934 bezieht, in einem Brief an Wolfgang Heise, auf den hinsichtlich der Analyse des Essays *Ignaz Denner* zurückzukommen sein wird (vgl. Franz Fühmann an Wolfgang Heise, Brief vom 10.12.1977. In: BB, S. 229).

95 Zur theoretischen Unterfütterung dieses sozialpsychologischen Terminus vgl. insbesondere: Uwe Wittstock: Über die Fähigkeit zu trauern. Das Bild der Wandlung im Prosawerk von Christa Wolf und Franz Fühmann. Bodenheim 1987; Ders.: Franz Fühmann. München 1988, S. 53 ff.

96 Hans-Georg Werner: Romantische Traditionen in epischen Werken der neueren DDR-Literatur. Franz Fühmann und Christa Wolf. In: Zeitschrift für Germanistik 12 (1980), H. 4, S. 398-416, hier S. 406.

97 Ebd.

98 Ebd., S. 403.

zum Ausdruck kam, insistierte er auf einem geschichtsphilosophischen Entwurf, der – gerade indem apokalyptische Bilder von Regression, Stagnation und Verfall aufgerufen wurden – nicht wirklich ein „Ende der Geschichte" prognostizierte, sondern in dem das Subjekt als geschichtsbildende Kraft in seiner kontingenten Verfaßtheit reklamiert wurde. Die in seinen fatalistischen Erkenntnissen und Einsichten implizierte Provokation galt „all diesen Versuchen des so sorglos-unbekümmerten Dahinlebens, als wäre die Welt, was sie ja nicht ist, eine heile Welt. Sie ist es nicht, sie ist es da nicht, und sie ist es dort nicht"[99]. Sein Festhalten an der Geschichtsmächtigkeit des Subjekts mag in Zeiten, in denen – wie das Peter Sloterdijk in seinem Rolltreppenbeispiel illustriert hatte – die „Eigenbewegung kaum noch im Verhältnis zur Totalität der Bewegungsmasse"[100] zählt und das Konstrukt Geschichte postmodern relativiert wird, als Anachronismus gelten. In den 1970er Jahren galt ein Infragestellen des offiziellen geschichtsphilosophischen Deutungsmusters in der DDR und damit der Zweifel am DDR-Sozialismus als vorläufigem Ziel eines humanen Fortschrittskonzepts allerdings noch als gesellschaftskritischer Affront, wie das z.B. die Debatten um Heiner Müllers *Macbeth*-Bearbeitung (1973) und wenige Jahre später um Christa Wolfs Roman *Kindheitsmuster* (1976) gezeigt hatten.[101]

4.5.2 Die Binnenstücke – E.T.A. Hoffmanns *Vampirgeschichte*[102] und *Sebastian und Ptolomäus*

Bereits während einer Gesprächssendung in „Radio DDR II"[103] am 24. September 1977 hatte Fühmann sechs von bis dahin 63 Seiten seines druckfertigen Manuskripts zum Vortrag gebracht. Dabei handelte es sich um seine Lesart der Hoffmannschen *Vampirgeschichte*. Das „Stückchen über den Vampyr"[104] mit der vorläufigen Überschrift *Die Geschichte vom Grafen Hyppolit und Aurelie und ihrer Mutter, der Lei-*

99 Hans-Georg Soldat im Gespräch mit Franz Fühmann (wie Anm. 36), S. 848.

100 Peter Sloterdijk: Nach der Geschichte. In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne – Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim 1988, S. 262-273, hier S. 263.

101 Zur Harich-Müller-Debatte vgl. weiterführend die Literaturhinweise im Kapitel 1, Anm. 16; zur Diskussion um Wolfs Kindheitsmuster die folgende Auswahl: Diskussion mit Christa Wolf [über Kindheitsmuster]. In: SuF 28 (1976), H. 4, S. 861-888; Annemarie Auer: Gegenerinnerung. In: SuF 29 (1977), H. 4, S. 847-878; Briefe an Annemarie Auer von Wolfgang Hegewald, Stephan Hermlin u.a. In: SuF 29 (1977), H. 6, S. 1311-1322.

102 Im Unterschied zur vorliegenden Studie, die sich an der Klassiker-Ausgabe der Werke E.T.A. Hoffmanns orientiert, gebrauchte Fühmann die Schreibweise *Vampir-Geschichte* aus der von ihm als Lese- und Arbeitsgrundlage genutzten Grisebach-Ausgabe aus dem Jahre 1905.

103 Franz Fühmann: E.T.A.H. [Vortragsmanuskript der „Vampyr"-Lesung in Radio DDR II], SAdK, Berlin, FFA, Sign. 883.

104 Franz Fühmann an Ingrid Prignitz, Brief vom 08.10.1977 (wie Anm. 9), S. 225.

chenfresserin, und deren Buhlknecht fungierte, ausgenommen einer Zahl geringfügiger Änderungen, bereits als Duckvorlage; es stand textgeschichtlich[105] – auch wenn es sich später im Zentrum des Textes wiedergefunden hatte – am Beginn seiner Reihe essayistischer Analysen zum Schauerlichen in Hoffmanns Werk. Wie das in den Archivunterlagen erhaltene Lesetyposkript mit Fühmanns Redeanweisungen[106] belegt, fehlte zum Zeitpunkt der Radiolesung lediglich der Anfang des Essays, der, zufolge eines Schreibens an Ingrid Prignitz, zwischen September und November des Jahres 1977 entstanden ist. Im Brief an seine Lektorin heißt es: „[I]ch sitze jetzt an dem Ding, das zu all den Gruselchens die Einleitung bilden sollte (auch ein Prinzip bei mir, das ich nicht verletzen darf: Ich muß von vorn anfangen, und wenns eine Folge ist, dann eben da beim Anfang)“[107].

Die relativ geschlossene, schriftgraphisch abgesetzte Passage über Hoffmanns Prosastück *Vampirismus*, das in den *Serapions-Brüdern* von Cyprian als kontrastierender Hintergrund (als „schwarzer Teppich“ [SB, 929]) für das in der Folge von Vinzenz dargebotene Märchen *Die Königsbraut* erzählt wurde, ist im thematischen Zusammenhang des gesamten Essays zu lesen, in dem wesentliche Positionen des Fühmannschen Geschichtsverständnisses manifestiert werden. Auf den übergeordneten Zusammenhang hatte der Autor selbst hingewiesen, als er gelegentlich seiner Radiolesung einräumte, daß dieses Teilstück „allein genommen na ja bissel provokativ wirke, was ich nicht für einen Schaden halte“, denn „Hoffmann [sei] ja provokativ“[108]. Hoff-

105 Als Beleg für die konstitutiv-initiatorische Funktion dieser Deutung des *Vampirismus* darf zum einen die handschriftliche Fassung der ersten Seite seines essayistischen Versuchs mit dem vorläufigen Titel *Eine Vampyrgeschichte* angesehen werden, die sich im Paulmann-Konvolut in der Mappe mit den konzeptionellen Unterlagen (Gliederung, Bibliographisches) für dieses Arbeitsprojekt findet (vgl. Franz Fühmann: Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann. [Verschiedene Manuskriptfassungen, auch Klebetyposkripte, Gliederung, hs. Fassung der ersten Seite „Eine Vampyrgeschichte“, Korrespondenz], SAdK, Berlin, FFA, Sign. 227). Zum anderen weist die verhältnismäßig große Zahl der erhaltenen Manuskripte zum *Vampirismus* darauf hin, daß dieses Hoffmannsche Erzählstück einen zentralen Stellenwert in Fühmanns Analyse des Schauerlichen bei Hoffmann eingenommen hatte, der auf den ersten Blick von der titelgebenden, rahmenartig angelegten Deutung der Veronika-Figur überdeckt wird. So nehmen die meisten der zugehörigen Arbeitsunterlagen (FFA, Signaturen 227, 237, 249, 251, 883) mittel- oder unmittelbar Bezug auf Hoffmanns Vampirismus, vergleichsweise wenig läßt sich zu den anderen „Gruselchens“ finden, insbesondere zum *Goldnen Topf*.

106 Vor allem Pausen- und Betonungszeichen sowie Anmerkungen zum Lesetempo. Darüber hinaus hatte der Autor seinen Text der Lesesituation im Radio insoweit angepaßt, als er ihn durch Hinzufügung attributiver Elemente umgangssprachlicher und damit hörbarer gestaltete. Diese Ausschmückungen der schriftsprachlichen Gestalt blieben allerdings in der Druckfassung unberücksichtigt.

107 Franz Fühmann an Ingrid Prignitz, Brief vom 08.10.1977 (wie Anm. 9), S. 225.

108 Luise Köpp: Gespräch mit Franz Fühmann über seine schriftstellerische Auseinandersetzung mit dem Werk E.T.A. Hoffmanns (wie Anm. 3).

manns *Vampirgeschichte*, die sich mit dem Vampirischen eines der „beliebtesten Motive der phantastischen Literatur“[109] bediente, ist aufgrund ihrer scheinbaren Trivialität in der Forschung kaum berücksichtigt worden[110], obwohl sich schon in den Rahmengesprächen der *Serapions-Brüder* der Hinweis findet, daß das eigentlich Grauenhafte dieser Geschichte „mehr in Gedanken, als in der Erscheinung“ läge. Daß sich auch Fühmanns Versuch über das Schauerliche dieser Erzählung nicht am vordergründigen, häufig mit erotischen Implikationen versehenen Motiv des Vampirs aufgehalten hatte, indiziert zunächst die Entscheidung des Autors, die noch im Manuskript gewählte Überschrift dieses Textteils um die attributive Bezeichnung „Leichenfresserin“ zu kürzen und damit auf schauerromantisches Reizvokabular zu verzichten, das die Druck- im Vergleich zur Lesefassung schließlich vermissen läßt. Das scheint – ebenso wie die parataktische Aufzählungsreihe der Figuren im Titel und das damit korrespondierend vorangestellte Motiv aus dem *Goldnen Topf*, das die Worte der alten Liese aufgreift, „... ich bin das worden, was ich bin, weil ich es werden mußte, ich konnte nicht anders“ – darauf hinzuweisen, daß es ihm hier um die Analyse unabänderlicher, schauerlicher Geschlechter- bzw. Geschichtsfolgen gegangen ist, in denen Fühmann das eigentlich Schauerliche der Erzählung gesehen hatte: Ihr Gräßliches bestehe nicht etwa darin, „daß sich eine junge Frau an Leichen mästet, sondern daß jemand das wird, was er mit äußerstem Schaudern verabscheut hat“ (VP, 358). Damit akzentuierte Fühmann erneut den mit Freuds Begriff der „Wiederkehr des Alten als einer Alltagserfahrung“ bezeichneten unheimlichen Zug der Hoffmannschen Erzählung und regte eine aktualisierende Neulektüre dieses Schauerstoffes an.

Fühmanns innovativer Ansatz, die *Vampirgeschichte* als eine Alltags- und Jedermannsgeschichte zu lesen, die „in vier unvergleichlichen Schicksalen, die vergleichbaren jedermanns miterzähl[e]“ (VP, 359), kündigte sich bereits in seiner Variation des Titels an: Dabei galt nicht den weiblichen Ghulengestalten (Aurelie und ihrer Mutter) seine besondere Aufmerksamkeit, sondern den „normalen“ Figuren des Geschehens, die nicht weniger tödlich vom „Alltagsvampir[ischen]“ (VP, 358) ergriffen worden seien, indem sie nicht als blutsaugende Tote agierten, sondern „als Lebendige“ (VP, 359), als Alltagsmenschen, im Teufelskreis ihres Herkommens verharrten. Fühmann empfahl die Hoffmannsche *Vampirgeschichte* als „Pflichtlektüre [...] jede[r] Berufsschule für Optimisten“, weil sie die Erfahrung eines alltäglichen „Grauen[s] der nächsten Nähe“ (VP, 359) veranschaulicht habe, an der man *auch* (im Kierkegaard-

109 Rein A. Zondergeld: Lexikon der phantastischen Literatur. Frankfurt/M. 1983, S. 296.

110 Von den wenigen Studien über den *Vampirismus* sind zu erwähnen: Inge Kolke: „... aus den Gräbern zerrst du deine Ätzung, teuflisches Weib!“. Verwesung als strukturbildendes Element in E.T.A. Hoffmanns Vampirismus-Geschichte. In: MHG 33 (1987), S. 34-49; Silvia Volckmann: „Gierig saugt sie seines Mundes Flammen.“ Anmerkungen zum Funktionswandel des weiblichen Vampirs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Hrsg. von Renate Berger und Inge Stephan. Köln; Wien 1987, S. 155-176. – Als Einführung in Entstehungs- und Textgeschichte auch: Lothar Pikulik: E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den Serapions-Brüdern. Göttingen 1987, S. 200 ff.

schen Sinne) „zum Tode“ leiden könne: die Erfahrung des Mangels an Selbstsein, verkörpert in jenem „Alltagsvampir [...], dessen Zubiß keiner entrinnt und der nicht der Tod, sondern *auch* ein Tod“ sei: „Werden müssen, was man geflohn ist: Negation der Negation“ (VP, 359).

Diese nihilistische Perspektive des Autors auf Hoffmanns Schauerstück konkretisiert sich in seiner Lesart der Figur des Grafen Hyppolit, der Aurelie nicht vor ihrer „angeborenen“ Ghulsucht habe retten können, in das sie, trotz heftigster Ablehnung ihres mütterlichen Erbteils, verfallen war. Hyppolit wird hier kenntlich als ein negativer „Held der Geschichte“ (VP, 359), dessen selbstloses, tatkräftiges Helfertum sich in der Folge seines Nicht-Handelns ins Gegenteil verkehrt, so daß sich ungewollt, quasi gesetzmäßig, jenes vom Vater auf den Sohn übertragene Schuldverhältnis tradiert habe: „Dem Vater zu folgen lag ihm näher: Die Frau war das Andre, sein Selbst war bedroht.“ (VP, 361). Daß es Fühmann hier nicht schlicht um die Analyse eines Geschlechterkonflikts gegangen ist, in dem die Frau den existenzbedrohenden Gegenpart des Mannes spielt, deutet die abstrakte Wortwahl seiner essayistischen Argumentation an. Sein sprachlicher Rückgriff auf eine „Ich“- bzw. „Selbst“-Terminologie indiziert, daß hier auf einem geistig-abstrakten Niveau über Literatur reflektiert wurde, auf dem es um das „ganz alltägliche Problem“ der „Dialektik des Ichs und des Anderen“[111] ging. Hyppolit habe ebenso wie Aurelie „[w]erden müssen, was man flieht“ (VP, 361), weil er, statt einen „Bruch mit sich selbst“ (VP, 361) zu vollziehen, d.h. am eigenen Selbstsein zu arbeiten und sich seines widerspruchsvollen Menschseins bewußt zu werden, von sich selbst abgesehen und die Schuldfrage auf Andere verschoben habe:

> Statt dessen gehen sie [Aurelie wie Hyppolit – S.R.] die Vorgänger an und treten damit in die Spuren derer, die einst ebenso angetreten, und so folgen die Söhne den Vätern, und die Töchter werden den Müttern gleich. – Offenbar ist die Negation der Negation die spezifische Weise, in der Tradition sich fortpflanzen muß. (VP, 361)

Mit dem hier schon zweifach zitierten Terminus der „Negation der Negation“ bediente sich Fühmann eines zentralen Begriffes der Hegel-Marxschen Dialektik, der aber in seinem Essay weniger der Kennzeichnung eines Fortschrittsparadigmas galt, sondern hier kontrafaktorisch dazu eingesetzt wurde, Konfigurationen einer negativen Entwicklungslogik zu erfassen. Anhand der Geschichte dieser fatalen Geschlechterfolge verwies er auf das regressive Element menschlicher Entwicklung, auf das „Beharren im Wechsel“ und die „Qual des Neuen zum Alten“ (VP, 358), so daß sowohl das Hegelsche als auch das Marxsche geschichtsdialektische Schema (verstanden von Hegel als Bewegung des Selbstbewußtseins, von seinem philosophischen Nachfolger als Entfaltung der gesellschaftlichen Praxis) im wesentlichen unterminiert wurde. Man kann insofern mit Eberhard Mannack von einer „Umdeutung des philosophischen Verständnisses“[112] sprechen, als diese vermittels ihrer ontologischen Implikationen auf einen

111 Franz Fühmann: Vom Eigenen und vom Anderen. Gespräch über Barbara Frischmuth mit Joachim Schreck und Dietrich Simon. [1975] In: WA 6, S. 208.

112 Eberhard Mannack: Franz Fühmann als Interpret Hoffmannscher Erzählungen (wie Anm. 16), S. 136.

erweiterten Rahmen des marxistischen Traditions- und Geschichtsverständnisses zielte. Fühmann zweifelte an der Linearität eines geschichtlichen Fortschrittskonzepts und stellte mit Bezug auf Hoffmanns *Vampirgeschichte* und ihre erschreckende Kontinuität familiärer Schuldverhältnisse und Handlungszwänge das dialektische Stufenmodell menschheitsgeschichtlicher Entwicklung vom Niederen zum Höheren prinzipiell in Frage, indem er hier die Möglichkeit eines „Dritten" (VP, 361) einräumte, das er provozierend in einer „Hoffnungslosigkeit der Hoffnung" (VP, 358) postulierte:

> [D]ie Negation der Negation reproduziert ja nicht einfach das Vorausgegangene, sie schraubt es auf eine höhere Stufe! – Man muß nicht notwendig Ghule werden: Aurelies Frucht stirbt im Mutterleib, und der Graf wird keinen neuen Sproß mehr zeugen, er verfällt dem Wahnsinn. – Höhere Stufen. – Aber sollte es wirklich nichts Drittes geben? (VP, 363)

Von einer Fortschrittsgewißheit kann in Fühmanns Deutung der *Vampirgeschichte* folglich nicht mehr die Rede sein. Der von ihm gebrauchte Terminus „Hoffnungslosigkeit der Hoffnung" verweist, ohne explizit als Zitat gekennzeichnet zu sein, auf Kierkegaards Formel der „Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit", und greift damit einen christlichen Erlösungsgedanken auf, von dem sich Fühmann, der sich selbst als atheistischen Sozialisten bezeichnete, in unterschiedlichen Phasen seines Werkes bereits distanziert hatte. Hoffnung galt ihm als Illusion, als Täuschung, was sich nicht zuletzt in seinem grundsätzlichen Vorbehalt gegenüber Ernst Blochs Hoffnungsphilosophie widerspiegelte. Demgegenüber formulierte er ein diesseitiges Hoffnungsprogramm, das erkennbar werden läßt, daß unter Illusionslosigkeit nicht zugleich Hoffnungslosigkeit zu verstehen war:

> Von Bloch ist viel zu lernen, bis zur letzten Stunde, wiewohl ich so ungefähr das Gegenteil seiner Philosophie vertrete. Den Griechen war die Hoffnung ein Übel! Das, was ist, ansehn und aussprechen, das ist das Höchste, was gegeben ist. [113]

Ebenso wie Theodor W. Adorno, der sich in seiner 1933 entstandenen Habilitationsschrift *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* gegen Kierkegaards metaphysischen Hoffnungsbegriff, verstanden als Todeshoffnung oder „Ontologie der Hölle"[114], gestellt hatte, verwarf auch Fühmann den Gedanken an einen im Bösen antizipierten möglichen Vorschein des Guten, womit er sich implizit allerdings auch gegen Thomas Mann positionierte, dessen Roman *Doktor Faustus* den Kierkegaardschen Gedanken einer „Transzendenz der Verzweiflung"[115] aufgegriffen hatte. Wohlgemerkt handelt es sich bei diesem polyphonen Stimmengefüge um den existenz- wie moralphilosophischen Subtext, mit dem Fühmanns Essay über das Schauerliche indirekt verbunden ist;

113 Franz Fühmann an Margarete Hannsmann, Brief vom 14.10.1977. In: B, S. 232.

114 Theodor W. Adorno: Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. In: Ders. Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Band 2. Frankfurt/M. 2003, S. 120.

115 Thomas Mann: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt/M. 1999, S. 648.

punktuell eröffnet sich in dieser Allusion auf den philosophischen Hoffnungsdiskurs ein intertextueller Bezugsrahmen, in dem die hier zentral vermittelte Fortschrittsskepsis des Essayisten deutlichere Konturen gewinnt. Mit Thomas Mann stimmte er jedoch insofern überein, als er das Böse nicht pauschal verteufelte, sondern sich dessen ästhetischer Funktion vergewisserte. Der Wahrheit gehe, so äußerte Fühmann in seiner Rede zum Empfang des Geschwister-Scholl-Preises im Jahre 1982, „der Schrecken voran": „Sie kann zum Tode sein, diese Wahrheit, sie sagt ‚was ist' und sagt es gnadenlos, alle Illusionen wie Spinnweb zerfetzend, alle schäbigen Hoffnungen niederreißend, allen Ausflüchten den Weg abschneidend, jede Lüge, die sich eine ‚fromme' nennt, in ihrer nackten Erbärmlichkeit zeigend, jeden Rausch in jene Ernüchterung wendend, die vor Schmerzen schreien macht"[116].

Der theoretische Ansatz seiner negativen Geschichtsphilosophie könnte leicht mißverstanden werden, wenn man seine Überlegungen zu einer undogmatischen Dialektik möglicherweise als Ausdruck einer grundsätzlich antihegelianischen bzw. antimarxistischen Kritik lesen wollte; es äußert sich darin vielmehr seine fundamentale Kritik an jeder geschichtsphilosophischen Dogmatik, die den hegelianischen Gedanken einer universalen Negativität zu einem affirmativen Prinzip herabstuft. Seine „zum Paradox zugespitzte"[117], sich an Hegels dialektischer Theorie orientierende Überlegung, auch absteigende, in sich stockende „Bewegungen" als Entwicklungsmöglichkeiten zu begreifen und sie im Zeichen einer „Dialektik der Geschlechterfolge"[118] dem dialektischen System der „Negation der Negation" im Sinne einer negativen Dialektik zu korrelieren, widersprach der parteioffiziellen Theorie des Dialektischen Materialismus und war somit darauf angelegt, etablierte geschichtsphilosophische Leitvorstellungen zu revidieren. Wie Fühmann im Gespräch mit Hans-Georg Soldat äußerte, habe er es „für kein unabänderliches Gesetz [gehalten], daß etwa die Welt in die Barbarei versinken muß" (wobei er sich auf Rosa Luxemburgs Alternative von „Barbarei oder Sozialismus"[119] berief); hingegen veranlaßte ihn sein Unbehagen am realsozialistischen Geschichtsbild zu einer Revision geschichtsphilosophischer Positionen, die in einer Analyse ontologischer Daseinsbedingungen gründete und auf die Ausprägung eines kritischen Bewußtseins für alternative Entwicklungs- bzw. Wandlungsmöglichkeiten des Einzelnen wie der Gesellschaft zielte. Man könne sich selbst, d.h. seine individuelle wie menschheitsgeschichtliche Tradition, zwar nicht aussuchen, eine andere Frage sei allerdings – und hier wird der aktive, optimistische Grundton seiner anthropologisch fundierten Gesellschaftskritik sichtbar –, „ob man sich entrinnt" (VP, 362).

---

116 Franz Fühmann: Das Vermächtnis der Weißen Rose. Rede zur Verleihung des Geschwister-Scholl-Preises. In: SuF 35 (1983), H. 3, S. 508-516, hier S. 512.

117 Hans-Georg Soldat im Gespräch mit Franz Fühmann (wie Anm. 36), S. 848.

118 Franz Fühmann: Beim Lesen von Hoffmanns Schauerstücken. Eine Vampyrgeschichte. [Klebetyposkripte und Notizen], FFA, Sign. 237, Mappe 2.

119 Rosa Luxemburg: Juniusbroschüre. In: Dies.: Politische Schriften. Leipzig 1969, S. 241 f.

Ein zweiter Aspekt, der Fühmanns „Vampir"-Deutung neben der inhaltlichen Neuakzentuierung interessant macht, läßt sich in ihrer poetologischen Orientierung erkennen, die dem Leser eine äußerst textnahe Lektüre abverlangt: Deutlich ist nachzuvollziehen, daß den Autor Hoffmanns „Höllenbreughel" (SB, 942) über den erkenntnistheoretischen Gewinn hinaus vor allem als ein erzählerisches Modell interessiert hatte. Die Geschichte trage, so reflektierte der Adept Hoffmanns, „selbst die Züge eines Ereilers: ihre Gestalt ist schlank, ihr Anruf gebietend, ihr Gang geschmeidig, seine Logik vernichtend" (VP, 359), sie gehöre – so hieß es noch in einer Typoskriptvorstufe – zu Hoffmanns „am meisten verknappten"[120] Geschichten. Die Schauerlichkeit des Geschehens, dessen unausweichliches Streben des Neuen zum Alten, werde über die strenge Form des Erzählten vermittelt, so daß sich die Handlung nicht in einer „weitläufige[n] Detailmalerei" verstricke, sondern mittels „intensiver Wesenszeichnung" „ins Sichtbarsein" (VP, 359) förmlich gezwungen werde. So sei die gräßliche Passage vom „Schmaus der Ghulen am offenen Grab" nicht ausgeschmückt, sondern „in zwei knappen Sätzen erledigt" (VP, 358) worden. Gleiches gelte für den *Ignaz Denner*, in dem der Knabe Georg, „nackt ausgebreitet auf einer Art Rost" liegend, im letzten Moment dem Todesstoß Trabaccios entkommt; „jeder andere Ausgang hätte", so stellt Fühmann fest, „das Grauenvolle nur gemindert"[121]. Dieser Knappheit der Form habe sich E.T.A. Hoffmann bedient, „um dem Gräßlichen die äußerste Zuspitzung zu geben"[122]. Fühmann verwies in diesem Kontext auf die entscheidende Modifikation des schauerlichen Inventars, der sich deutliche Hinweise darauf entnehmen ließen, daß Hoffmann eine „Umlagerung [des Unheimlichen, S. R.] vom Phantastischen ins real Mögliche intendiert habe", die zum wenigsten „unbedacht oder gar zufällig erfolgt sein könnte" (VP, 359):

> Kein übersinnliches Element mehr; statt Fabelwesen Psychopathen, statt einer von Toten behausten Gotik ein moderner englischer Park, statt Transsylvanien Franken, statt eines Spuks Neurosen, wie sie auch zeitgenössische Wissenschaftler, etwa der Mediziner G. H. v. Schubert, mitteilen [...]. (VP, 359)

Hoffmann wurde somit gerade in dieser von der Forschung weitgehend unberücksichtigten Geschichte als realistischer Erzähler wahrgenommen, dessen impliziten ästhetischen Textstrategien die verstärkte Aufmerksamkeit des Autors und Lesers galt. Fühmanns Interesse an der narrativen Strukturierung zeigte sich z.B. auch darin, daß er die mittels der Rahmenkonzeption der *Serapions-Brüder* intendierte „Pendelbewegung zwischen Rahmen- und Binnenteil"[123] und damit die gegenseitig relativierenden Korrespondenzen der reflektierenden und erzählenden Textteile berücksichtigte. Seinen

120 Franz Fühmann: Vampyrgeschichte. [Verschiedene Typoskriptfassungen]. In: SAdK, Berlin, FFA, Sign. 249.

121 Franz Fühmann: Anhang „Ignaz Denner". In: WA 6, S. 398.

122 Franz Fühmann: Vampyrgeschichte. [Verschiedene Typoskriptfassungen]. In: SAdK, Berlin, FFA, Sign. 249.

123 Lothar Pikulik: E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den *Serapions-Brüdern*. Göttingen 1987, S. 15.

ästhetischen Einsichten folgte die Überlegung, „warum Hoffmann im Einleitungsgespräch des Rahmens ausschließlich von Vampiren handelt, die er auch ganz exakt als blutsaugende Tote definiert, um in der folgenden Geschichte nichts als Lebendige vorzuführen, die durch seine wie unsre Straßen spazieren könnten“ (VP, 359). Auf diese erzähltechnischen Zusammenhänge hatte Fühmann bereits in vorangehenden Hoffmann-Texten (wie in seinem Filmexposé, im Rundfunkvortrag oder im Essay *Erfahrungen mit dem Serapiontischen Prinzip*) direkt Bezug genommen. Hoffmanns *Vampirgeschichte* galt ihm „vom Technischen aus gesehen“ sogar als Filmerzählung *par excellence*, so daß er sich verwundert darüber zeigte, daß „das bürgerliche Filmmanagement nicht längst in weitaus stärkerem Maße darauf zurückgegriffen“[124] habe, und versuchte, die DDR-Filmgesellschaft zur Realisierung dieser „vampirischen“ Filmidee zu bewegen.

Eine Randnotiz in Fühmanns Leseexemplar der *Serapions-Brüder* zeigt, daß er auch das serapiontische Erzählstück *Sebastian und Ptolomäus* im essayübergreifenden thematischen Zusammenhang der „gespenstische[n] Wiederkehr des Gleichen“[125] gelesen hatte. Die im Zuge der Gründung des Serapionsclubs als Beispiel philiströser Traditionspflege von Cyprian wiedergegebene Geschichte zweier Studenten der Philosophie, die mitten in einer ihrer „heftigsten Disputationen“ unterbrochen werden, sich nach beinahe zwanzig Jahren zufällig wiedertreffen und ihren philosophischen Streit unbeirrt biographischer wie geschichtlicher Veränderungen für „zwei, drei Stunden“ fortsetzen, um sich dann erneut auf ewig zu trennen, teilte Fühmann im ganzen Wortlaut mit. Die gänzlich unbekannte Episode, die er im Essay auch deshalb berücksichtigte, weil sie es verdient habe, „dem Vergessen entrissen zu werden“ (VP, 364), fungiert im Textgefüge des Paulmann-Essays als weiterer Beleg für die andersartige, „reale“ Gespenstischkeit des Hoffmannschen Erzählwerks; sie zeige, was der Spätromantiker „selbst für schauerlich“ (VP, 364) gehalten habe. Jener „tiefe gespenstische Philistrismus“, der in dieser Geschichte offenbar geworden sei, lasse sich nunmehr nicht allein der konkret-historischen Situation des „Streits“ zweier Monomanen zuordnen, sondern werde in pervertierterer Form gegenwärtig von den „Urururenkeln“ beider Protagonisten fortgeführt: „Sie streiten sich ja wohl auch nicht mehr, sie prüfen einander, ob sie es wissen, oder reden Monologe, wie damals schon“ (VP, 365). Nachdem Fühmann in vorangegangenen Texten[126] öffentlich seine konstruktiv-kritischen Ansichten zum Wirken von Literaturkritik bzw. -wissenschaft in der DDR geäußert und nachdrücklich eine „Kultivierung der Kritikerpraxis“[127] gefordert hatte, im Essayfragment *Erfahrungen mit dem Serapiontischen Prinzip* die literaturkritische Praxis des monologischen Sprechens bemängelte und Hoffmanns Erzählsammlung *Die Serapions-Brüder* als das Gegenbeispiel

124 Franz Fühmann: Möglichkeiten einer filmischen Aneignung von Werk und Leben E.T.A. Hoffmanns (wie Anm. 25), S. 350

125 Vgl. den entsprechenden Abschnitt in Fühmanns Grisebach-Ausgabe. SAdK, FFA.

126 Zu erwähnen sind hier vor allem der öffentliche Vortrag *Literatur und Kritik* (1973) sowie die Hoffmann-Akademierede.

127 Franz Fühmann: Literatur und Kritik. In: WA 6, S. 80.

einer „Kunst des Gesprächs“ präsentierte, begnügte er sich nun damit, die defizitäre, durch Diskussions- und Kritikunfähigkeit gekennzeichnete wissenschaftliche Kommunikationsweise indirekt, d.h. im Spiegel des literarischen Gleichnisses, zu kritisieren. Unter einer wissenschaftlichen Aussage habe man – so hieß es ironisch anspielend in unveröffentlichten Notizen des Autors, die er zur Diskussion über E.T.A. Hoffmann am 21. Januar 1976 in der Akademie der Künste der DDR angefertigt hatte – „die Wiederholung dieser Aussage in der vorgegebenen Form [zu verstehen] mit der Zusatzerkenntnis, daß diese Aussage die Ansicht des Aussagers darstellt“[128]. Seit 1976 – maßgeblicher Beweggrund seiner verschärften Wissenschaftskritik war die Publikation der *Geschichte der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik* im gleichen Jahr[129] – zweifelte Fühmann zunehmend am Sinn des künstlerisch-wissenschaftlichen Meinungsaustauschs, kündigte schließlich seine aktive Mitarbeit in der Akademie der Künste, die sich nunmehr „auf ein Bestätigen von Vorgewußtem“[130] reduziert habe, und zog sich mehr und mehr auf die Position eines gesellschaftskritischen Beobachters zurück. In der Folge lehnte er es ab, mit „Schallplatten“[131] zu diskutieren, und kündigte an, „schweigend zu leben“[132], was für ihn hieß: sich ohne Rücksicht auf Außerliterarisches (ästhetische Programme, Verlagsverpflichtungen etc.) ausschließlich seiner Arbeit zu widmen. Seiner auf den selbstbestätigenden, scheinhaften Wissenschaftsbetrieb anspielenden Annotation zu Hoffmanns unbezeichnet gebliebenem Erzählstück *Sebastian und Ptolomäus* ist diese Rückzugsbewegung eingeschrieben, indem der hinter dem Procedere des standardisierten Meinungsaustauschs, den selbst erlebten Scheindiskussionen mit der offiziellen Seite, sich offenbarende unheimliche Alltagsvorgang aus ästhetischer Distanz und damit in größerer Objektivität registriert und mitgeteilt wurde.

4.5.3 Der „Anhang“ – *Ignaz Denner*

E.T.A. Hoffmanns 1817 als Teil seiner *Nachtstücke* erschienene Erzählung *Ignaz Denner* ist in der Forschung vorwiegend als Schauergeschichte[133] in räuber- und schauerromantischer Tradition rezipiert worden. Dazu gab Hoffmann insofern selbst Anlaß, als er sein Erzählstück, das ursprünglich den Abschluß der *Fantasiestücke* bil-

128 Franz Fühmann: Nach dem Anhören einiger Darlegungen. [Typoskript], SAdK, Berlin, FFA, Sign. 278.

129 Vgl. dazu im Einzelnen meine Ausführungen im Kap. 4.1, Anm. 32, der vorliegenden Studie.

130 Franz Fühmann an Konrad Wolf, Brief vom 08.06.1979. In: B, S. 304.

131 Franz Fühmann an Sigrid Damm, Brief vom 04.07.1977. In: B, S. 213.

132 Franz Fühmann an Konrad Wolf, Brief vom 08.06.1979 (wie Anm. 130), S. 305.

133 Siehe zu den unheimlichen Motiven im Einzelnen die Arbeit von Niels Werber: Gestalten des Unheimlichen. Seine Struktur und Funktion bei Eichendorff und Hoffmann. In: Hjb 6 (1998), S. 7-27, hier S. 16 ff.

den sollte, als „Geistergeschichte“[134] bezeichnet hatte. Insbesondere Franz Fühmann kommt das Verdienst zu, in diesem in der Forschung unterbewerteten Hoffmannschen Erzähltext, „dem [...] alles aus dem Weg“[135] gehe, „ein anderes Unheimlich“ (VP, 370) audgelotet zu haben, indem er sie als „Geschichte deutscher Knechtsseligkeit“[136] gelesen und damit einer aktualisierenden Sichtweise unterzogen hatte. Der, so Jürgen Krätzer, „als ‚Anhang‘ tiefgestapelte Essay *Ignaz Denner*“[137] regte die Hoffmann-Forschung maßgeblich zur Neulektüre an[138]; er gilt zudem als ein „Glanzstück Fühmannscher Essayistik“[139], dessen sprachkünstlerische Beschaffenheit einerseits unter der Maßgabe des Fühmannschen Verdikts über den eigenen Text als auch andererseits in den wirkungsgeschichtlich ausgerichteten Arbeiten der Hoffmann-Forschung weitgehend unberücksichtigt geblieben ist.

Dabei sollte dieser vielbeachtete Versuch über Hoffmanns *Ignaz Denner* zunächst nicht publiziert werden. Wie in der Einleitung des Essays zu lesen ist, beabsichtigte Fühmann, seine Arbeit zum „Denner“ „zu unterdrücken, da sie eine Leistung verlang[t], zu der wir uns außerstande wissen, nämlich eine Darstellung des zum Vergleich herangezogenen Kapitels ‚Selbständigkeit und Unselbständigkeit des Selbstbewußtseins; Herrschaft und Knechtschaft‘ aus Hegels ‚Phänomenologie des Geistes‘“ sowie die Einordnung dieses Kapitels der *Phänomenologie* „im Zusammenhang des Gesamtwerks“ (VP, 378). Adressat der hegelianischen Hoffmann-Interpretation war – dem Pluralis Majestatis zufolge – ein impliziter Leser, dem Fühmann seinen unfertigen

134 So in einer Mitteilung Hoffmanns vom 16.01.1814 an den Verleger Kunz. Zitiert nach: E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Ursula Segebrecht. Band 3: Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816-1820. Frankfurt/M. 1985, S. 978.

135 Diskussionsprotokoll (wie Anm. 22), S. 19.

136 Gerhard R. Kaiser: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart 1988, S. 54.

137 Jürgen Krätzer: Vom „Stocken des Widerspruchs“ oder Etwas über die Erfahrung der Herr-und-Knecht-Dialektik bei Franz Fühmann. In: Berliner Debatte Initial . Zeitschrift für Sozialwissenschaftlichen Diskurs, 12 (2001), H. 4, S. 43-51, hier S. 43.

138 Gerhard R. Kaiser zufolge haben Fühmanns Arbeiten über den *Goldnen Topf* und *Ignaz Denner* neue Wege in der Fachforschung gewiesen, insofern sie sozialgeschichtliche Fragestellungen mit psychologischen, psychoanalytischen und kulturanthropologischen Denkansätzen verbanden (vgl. Gerhard R. Kaiser: E.T.A. Hoffmann [wie Anm. 136], S. 202). Zu nennen ist hier z.B. die Arbeit Hartmut Mangolds, die wesentliche Anregungen zum gesellschaftskritischen Potential dieser zu Unrecht etikettierten Räubergeschichte aus Fühmanns Denner-Interpretation erhalten hatte (vgl. Hartmut Mangold: Gerechtigkeit durch Poesie. Rechtliche Konfliktsituationen und ihre literarische Gestaltung bei E.T.A. Hoffmann. Wiesbaden 1989). Angeregt durch Fühmanns Lektüren wurden im weitesten Sinne auch die motivgeschichtliche Untersuchung von Hans-Walter Schmidt: Der Kinderfresser. Ein Motiv in E.T.A. Hoffmanns Ignaz Denner und sein Kontext. In: MHG 29 (1983), S. 17-30, und die Arbeit Jun Imadas: Funktion und Rolle der Familien in E.T.A. Hoffmanns Novelle Ignaz Denner. In: Hjb 5 (1997), S. 47-53.

139 Hans-Jürgen Schmitt: Anmerkungen zu den Briefen. In: B, S. 507, Anm. 27.

Text nicht zumuten wollte: er sei ohne den philosophischen Hintergrund seiner Lektüre „nicht zu lesen“[140], beschied er in einem Brief an Klaus Günzel:

> [...] der Denner – meiner, nicht ETAHs – liegt knapp vor dem Papierkorb, finde ich nicht die Kraft, den Hegel in extenso einzubauen, was geschehn muß, wandert er unerbittlich rein.[141]

Wenige Tage zuvor teilte er seiner Lektorin mit:

> [D]as Ding ist mißlungen, und ich weiß auch warum. Meine Stärke ist halt das schrittweise Entwickeln, davor bin ich zurückgeschreckt, denn das hätte bedeutet, Hegel auszubreiten, aber genau das muß geschehen, und dazu ein Inhaltsabriß Denner vorweg, sonst kriegt das die Lukácssche Unlesbarkeit ohne dessen Niveau.[142]

Zumindest aus textgenetischer Sicht scheint diese Deklaration des Textes als „Anhang“ gerechtfertigt, insofern Fühmann hier zusätzliches Material seines kumulativen Analyseprojekts zum Schauerlichen bei Hoffmann zur Einsicht freigegeben hatte und dieser „Nachtrag“ im Sinne einer Fortsetzung zu lesen ist. Zu berücksichtigen ist insofern dieser Arbeits- bzw. Projektcharakter des Essays, wenn es im Folgenden um die Beurteilung seiner frappierend-provokanten Einsichten und Standpunkte geht.

Daß Fühmann auf seinen Essay dann doch nicht verzichtet hatte, sondern daß er ihn als „Anhang“ seines Paulmann-Essays „mitlaufen“[143] ließ, ist einer Reihe von Freunden, die er um ihre Meinung gebeten hatte, insbesondere aber zwei fachwissenschaftlichen Fürsprechern zu verdanken: Zum einen der Intervention des Romantik-Spezialisten und regelmäßigen Gesprächspartners Klaus Günzel, der, wie der folgende Briefauszug belegt, mit Nachdruck für die Publikation geworben hatte:

> Zum ‚Denner‘ hab ich einen geradezu enthusiastischen Brief von Klaus Günzel bekommen, mit dem ich im Briefwechsel stehe [...], er beschwört mich, alles so zu lassen, aber ich habs in Ruhe mit 3 Wochen Abstand wieder gelesen, und bleibe bei meinem und Deinem Urteil – das Ding ist mißlungen [...].[144]

Nicht zu unterschätzen ist zum anderen die sachkundige, konstruktive Kritik des Literaturwissenschaftlers Wolfgang Heise[145], die wohl ausschlaggebend dafür gewesen sein dürfte, daß Fühmann sich schließlich dazu entschloß, „den DENNER“ doch in seinen Essayband aufzunehmen. Der kurze, dieser Studie geltende Fühmann-Heisesche Briefwechsel reflektiert schlaglichtartig wesentliche Diskussionspunkte der Kontroverse um künstlerische und wissenschaftliche Rezeptionsweisen und zeigt dabei sowohl Divergenzen als auch Berührungspunkte zwischen Wissenschaft und Kunst;

140 Franz Fühmann an Klaus Günzel, Brief vom 14.10.1977. In: B, S. 231.

141 Ebd., S. 230 f.

142 Franz Fühmann an Ingrid Prignitz, Brief vom 08.10.1977 (wie Anm. 9), S. 225.

143 Im Brief an Ingrid Prignitz vom 08.10.1977 überlegte Fühmann, „auf den Denner [zu] verzichten, oder er läuft so mit, ich weiß noch nicht“. (Franz Fühmann an Ingrid Prignitz, Brief vom 08.10.1977 [wie Anm. 9], S. 225)

144 Ebd.

145 Wolfgang Heise an Franz Fühmann, Brief [o. D.]. In: BB, S. 226-228.

Heises Erläuterungen dürften insofern als wissenschaftlicher Komplementärtext zu Fühmanns ästhetischer Denner-Interpretation zu lesen sein[146], als sich Fühmanns kategoriale Kritik am Deutungsanspruch wissenschaftlicher Lesarten hier direkt nachvollziehen läßt.

Franz Fühmanns Interpretation des *Ignaz Denner* liegt wie angedeutet die Rezeption des Hegelschen Kapitels „Selbständigkeit und Unselbständigkeit des Selbstbewußtseins; Herrschaft und Knechtschaft" aus seinem philosophischen Hauptwerk, der *Phänomenologie des Geistes*[147](1807), zugrunde. Hier entwickelte Hegel sein dialektisches Modell von der Entwicklung des Selbstbewußtseins, für das er sich eines Gleichnisses bediente: Der Geschichte vom existentiellen Kampf zwischen Herr und Knecht, die sich als Personifikationen der auseinanderfallenden selbstbewußten Einheit des Individuums beständig neu aneinander bewähren müssen, um Anerkennung, d.h. um ein Bewußtsein von sich selbst zu erringen. Insofern dieses Selbstbewußtsein „*an* und *für sich* [sei], indem und dadurch, daß es für Anderes an und für sich ist; d.h. es ist nur als ein Anerkanntes"[148], liegt folglich im Knecht die Wahrheit des Herrn und vice versa: „was der Knecht tut, ist eigentlich Tun des Herrn"[149].

In Fühmanns Lesart des *Ignaz Denner*, in deren Mittelpunkt die Figur des negativen Helden, des Revierförsters Andres, steht, fungiert Hegels dialektische Herr-Knecht-Konstellation als positives Gegenbild. Nicht das Selbstbewußtsein – geschweige denn der Mensch – kommt im Dienstverhältnis des Andres zu seinem Herrn, dem Grafen von Vach, zu sich selbst, die „Grundbewegung dieser an Aktionen so reichen Geschichte eines schieren Mit-sich-Geschehen-Lassens" (ID, 379) sei vielmehr ein Stocken, ein Entwicklungsstau – verursacht durch eine „gestockte Dialektik" (ID, 379). Fühmann zeigt am Beispiel des Hoffmannschen Revierjägers eine negative Entwicklungslogik, weist auf die Kehrseite des hegelianisch-marxistischen Fortschrittsmodells: Während Hegel (und in seiner Folge Marx) die Geschichte der Emanzipation des Knechts erzählt, der in seiner Furcht vor dem Herrn durch Arbeit zu sich selbst kommt, erzählt Fühmann am Beispiel des Revierförsters Andres die „Geschichte" eines Selbstverlusts, der dauernden, verinnerlichten Knechtschaft als jener „Wahrheit des Herrn", die „von der menschlichen Ohnmacht, der Geschicklichkeit aller Ge-

146 Das Verdienst der Veröffentlichung dieses für Fühmanns Denner-Studie bedeutsamen Briefes von Heise gebührt der Herausgeberin der umfangreichen Fühmann-Bildbiographie und Bearbeiterin des Fühmann-Archivs in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Frau Barbara Heinze.

147 Im Folgenden wird zitiert aus der Ausgabe: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Phänomenologie des Geistes. Neu hrsg. von Hans-Friedrich Wessels und Heinrich Clairmont. Mit einer Einleitung von Wolfgang Bonsiepen. Hamburg 1988.

148 Ebd., S. 127.

149 Ebd., S. 133.

schichte und der Wirklichkeit des Todes“[150] handelt. Mit seiner erneuten Akzentuierung dieser negativen, anthropologisch begründeten Seite dialektischer Entwicklung, der „Abkehr vom Mythos Fortschritt“ und Evokation seines „nicht weniger mythischen Gegenbildes: d[er] ewige[n] Wiederkehr“[151], unterminierte er in elementarer Weise die offizielle marxistische Geschichtsauffassung, die sich auf ein nach parteiideologischen Maßgaben aus Marx’ Schriften – insbesondere dem *Vorwort zur Kritik der politischen Ökonomie* (1859) – abgeleitetes teleologisches Geschichtsschema berief. Fühmann liest kontrastierend dazu Andres’ Lebensweg als einen „Höllenweg von dreizehn Stationen“, der am Ende in ein „irdisches Paradies“, den „Frieden der Knechtschaft“ (ID, 399), geführt habe: Andres wird, anstatt aus seinem Elend auszubrechen und – durch Widerstand „gegen *beide* Herren“ (ID, 392) – „ein[en] Bruch mit sich selbst“[152] zu vollziehen, das Kästchen mit Ignaz Denners geraubtem Schmuck in eine Bergschlucht werfen. Bei Hoffmann liest man: „Nun genoß Andres eines ruhigen heitern Alters, das keine feindliche Macht zu zerstören vermochte“[153]. Vor dem Hintergrund des Hegelschen Denkschemas rezipierte Fühmann diese vermeintliche Idylle unter dem Aspekt der „Selbstreduzierung“[154]. So heißt es im Text: „Der Knecht hat sein Glück im Knecht-sein gefunden, im Entsagen ist jede Entwicklung geendet, der Widerspruch ist zum Frieden gefroren, die Dumpfheit verklärt sich zu heitrem Bescheiden.“ (ID, 399) Die Einheit des Widerspruchs ist hier gleichsam aufgehoben in einem einseitigen Dankbarkeits- bzw. Schuldverhältnis, das den Knecht immer tiefer hinabdrückt in die Spirale automatischer bzw. zwanghafter Handlungen: „Im Grunde“, heißt es bei Fühmann, „dankt der Knecht dem Herrn dafür, daß der ein Herr ist, und darum dann ein Hungern ohne Murren, ohne Wunsch nach Veränderung.“ (ID, 381) Dieses erstarrte Verhältnis habe von Anfang an bestanden und könne somit als erste Station des Niedergangs gelten, weil der feudale Herr seinem Knecht Unterhalt gewährt, wozu er eigentlich verpflichtet sei, und der Knecht für die Gnade seines physischen Erhalts noch dankbar ist: „Der Herr hat dem Knecht Unterhalt zu gewähren, das ist kein Wohltun und bedarf keines Dankes“ (ID, 368). Fühmann zeigt in einzelnen

150 Peter Bürger: Das Denken des Herrn. Bataille zwischen Hegel und dem Surrealismus. Essays. Frankfurt/M. 1992, S. 178.

151 Ebd., S. 179.

152 Franz Fühmann: Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann. In: WA 6, S. 361.

153 E.T.A. Hoffmann: Ignaz Denner. In: Ders. Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 3: Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816-1820. Frankfurt/M. , S. 109.

154 Darauf verweist eine Bemerkung Fühmanns in seinen Arbeitsmaterialien zur Interpretation der *Jesuiterkirche in G.*, die auch als Beleg für die enge Textbeziehung der Einzellektüren gelten kann. Der Autor deutete hier auf eine Analogie zwischen Shakespeares Komödie *Der Sturm* und E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Ignaz Denner*: „Ähnlich: Selbstreduzierung: Prospero wirft den Stab ins Meer; Denner das Kästchen in die Bergschlucht“. (Franz Fühmann: Die Jesuiterkirche in G. Fragmentarisches Typoskript, 5 Seiten. In: SAdK, Berlin, FFA, Sign. 512)

Stationen – über die „gestattete Hochzeit“, die Rangerhebung vom Leib- zum Revierjäger, die „moralische Peitsche“ der Dankbarkeit, über entschuldetes Unrecht durch „innere[n] Vorbehalt“ oder schließlich den demütig-bescheidenen Verzicht auf äußere Hilfe – wie Hegels dialektisches Schema der Entwicklung nicht nur aus den Fugen gerät und der Motor stockt, sondern jenen unheimlichen Vorgang, daß das pervertierte Verhältnis von Herr und Knecht durch ein „äußeres Element“ (Andres’ italienische Frau Giorgina) bewegt wird und „das gestockte Mahlwerk […] knarrend in Gang“ (ID, 380) kommt bzw. in Gang gehalten wird (wieder durch „Anstoß von außen“ [ID, 396]: Andres’ Erbschaft), wodurch sich das Schuldverhältnis des Einzelnen potenziert habe. Von Station zu Station gerät der Revierjäger außer sich, bis er schließlich von zwei Mächten in die Zange genommen wird: zum einen von der „Macht lang tradierter, reflexhaft eingeschliffner Knechtsideologie“, zum anderen von einer neuen „Ideologie des Abfallens“ (ID, 390) vom angestammten Herrn, die nun mit dem Herrschaftsanspruch Denners neu begründet worden sei. Fühmann evolviert Andres’ Schicksal in Stationen, durch die er nicht selbstbestimmt vorwärts geht, sondern die vielmehr „durch ihn hindurch“ (ID, 378) gehen, in denen er zum „Opfer“ (ID, 391) bzw. zum Objekt wird, obwohl er – vergleichbar den hoffnungslosen Gestalten dieser Analysefolge Veronika Paulmann und Graf Hyppolit – sich selbst als Handelnden sieht. Mit der in der antithetischen Kreuzfigur pointierten Eingangs- und Ausgangsthese, daß Hoffmanns Geschichte „im Weg eines Menschen den Menschen dieses Wegs“ (ID, 378) erzählt habe, formulierte Fühmann bereits den zentralen Gedanken seiner in dialektischer Denkschärfe an Hegels Theorie gewonnenen Einsichten. Was kann diesem Menschen Entsetzlicheres geschehen, als im Teufelskreis dieses permanenten Selbstbetrugs[155] zu verharren, dessen psychisch-sozialer Triebfedern und Mechanismen er

155 Fühmann geht in seiner seinsphilosophisch inspirierten Studie weiter, als verschiedentlich angenommen wurde. Als Beispiel dafür, wie sein existentieller Ansatz mißverstanden bzw. fehlgedeutet wurde, kann an dieser Stelle lediglich auf die Studie von Jun Imada hingewiesen werden. Imada konstatierte, daß „[n]ach Franz Fühmann […] das Leben des Andres nicht bedroht [werde], sondern nur das seiner Frau und seines Knaben“ (vgl. Jun Imada: Funktion und Rolle der Familien in E.T.A. Hoffmanns Novelle Ignaz Denner [wie Anm. 138], S. 51). Dagegen läßt sich einwenden, daß Fühmann hier ein Schicksal vorführt, das im Hegelschen Sinne „zum Tode“ führt, weil von Beginn dieses inneren „Dienst“-Verhältnisses an der dialektische Prozeß der gegenseitigen Bewährung der Extreme „gestockt“ gewesen sei. Andres bleibe allein die „Alternative zwischen verschiedenen Maßen des Schuldigwerdens, das Größer oder Kleiner des Übels verschiebt sich gänzlich ins Moralische, das natürlich auch eine physische Qualität hat, aber kaum eine, daran man stirbt“ (ID, 392). Auf die eigene, spezifische DDR-Situation dieser Fühmannschen Einsichten in die Alternativlosigkeit gegenwärtiger Entwicklungen, in denen man „sehr oft nur die Wahl [habe], nach dem einen oder nach dem andern [Wert-System], oft sogar: nach beiden schuldig zu werden“, verwies Christa Wolf in einem Brief an den Autor. Fühmann habe, so betonte die Schriftstellerkollegin, im Paulmann-Essay die Dialektik jenes Prozesses herausgestellt, dem man mit einer linearen Kategorisierung zwischen „Glauben“ und „Enttäuschung“ oft nicht gerecht werde. (Vgl. Christa Wolf an Franz Fühmann, Brief vom 27.06.1979. In: Christa Wolf,

nicht gewahr wird? Das Schauerliche dieser Geschichte stecke, wie der Essayist konstatierte, „nicht so sehr in Spuk und Dickicht, sondern gerade dort, wo man als über Alltagsbekanntes darüber hinwegliest“ (ID, 382).

Es ist vor allem das Typische, das Exemplarische, Alltägliche, mithin die anthropologische Kategorie des „Menschenallgemeinen“ (ID, 394), die Fühmann an dieser Knechtschaftsgeschichte im *Ignaz Denner* interessiert hatte. Seine Interpretation verengte sich nicht zu einer „historischen Perspektive“[156], auch wenn am Rande vorgeschlagen wurde, *Ignaz Denner* als „verkappte[s] Napoleon-Nocturne“[157] zu lesen und die aus seiner Lektüre abgeleiteten Erfahrungskategorien von Entfremdung bzw. Fremdbestimmtheit auf die Phase deutscher Geschichte „zwischen der Schlacht von Jena und den Karlsbader Beschlüssen“ (ID, 380) zu übertragen. Betont wurde vielmehr das Überzeitliche, Allgemeingültige dieses literarisch-philosophischen Gleichnisses: „Hoffmanns Geschichte spielt irgendwann“ (ID, 380), sie sei weder in Geschichte, noch in Psychologie oder Soziologie konkret auflösbar. Und auch Fühmanns abstrahiertes Bild der Stationenfolge[158] dieser Knechtsbiographie greift nur illustrativ Fakten aus dem Leben des Revierförsters Andres auf; der Autor weist ausdrücklich darauf hin, daß er in seinem Stationenschema „abstrakte Folgen“ verdichtet habe, Wiederholungsfolgen des Immergleichen, denen wesentlich komplexere „Alltagsfälle“ (ID, 391) zugrunde liegen würden.

Diesem philosophischen Denkansatz folgt auch sein Versuch, ein Bewußtsein für die nationale Dimension dieses Knechtsschicksals zu entwickeln, wofür er von verschiedenen Seiten kritisiert wurde.[159] Fühmann hatte Andres' Knechtsweg ausdrück-

---

Franz Fühmann: Monsieur – Wir finden uns wieder. Briefe 1968 – 1984. Hrsg. von Angela Drescher. Berlin 1998, S. 97).

156 Sigrid Kohlhof: Franz Fühmann und E.T.A. Hoffmann (wie Anm. 15), S. 138.

157 Franz Fühmann: Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt (wie Anm. 152), S. 330. – Im hier untersuchten Anhang wird diese Andeutung erläutert, wenn es heißt: „ich lese dieses Nachtstück immer als grandios verzerrte Persiflage auf Napoleon und die Befreiungskriege und den deutschen Untertan zweier Herren“ (ID, 395). Dem Autor ging es hier aber weniger um eine historisierende Lesart des Nachtstücks, als vielmehr um eine Initiierung anregender, zum Widerspruch reizender Lektüren Hoffmanns, den er selbst als einen „lebendige[n] Gesprächspartner und eine stete Herausforderung“ begriffen hatte. (Vgl. Eckart Kleßmann: Hoffmanns aktuelle Unheimlichkeit. In: MHG 25 [1979], S. 72)

158 Fühmann spricht hier ausdrücklich von Stationen, nicht (wie noch in seinen Arbeitsunterlagen vorgesehen) von Stufen. Anzunehmen ist, daß er sich auch im Wortgebrauch von der gängigen Vorstellung eines marxistisch orientierten, teleologischen Stufenmodells der Geschichte abheben wollte.

159 Die Kritik kommt gleichermaßen von westlicher wie östlicher Seite: Zum einen sei hier auf Sigrid Kohlhofs Einwand verwiesen, die den seinsphilosophischen Ansatz dieser Denner-Studie verkannt und folglich unterstellt hatte, Fühmann habe in dieser „deutschen Geschichte“ lediglich seine eigene Geschichte nachvollzogen (vgl. Sigrid Kohlhof: Franz Fühmann und E.T.A. Hoffmann [wie Anm. 15], S. 150); zum anderen intervenierte Wolfgang Heise, der die Untertanenproblematik nicht als ausschließlich deut-

lich als ein „deutsches Schicksal“ (ID, 379) beschrieben. Er entwickelte ihn als Beispiel einer „deutsche[n] Biographie“ (ID, 378), in der dem deutschen Untertanen „durch lange Tradition, die zu brechen historische Aufgabe bliebe, die Dankbarkeit zu einer Art Erbgut geworden“ sei und schon der pure „Schein der Selbständigkeit“ als Zeichen von „Selbstanerkennung“ (ID, 380) genommen werde. Das Schauerliche dieser typisch deutschen Knechtsgeschichte sieht Fühmann in einem ausgeprägten „Willen zur Untertänigkeit“ (ID, 382)[160] bzw. zur „Verewigung der Knechtschaft“ (ID, 385), einer menschenallgemeinen und doch „sehr deutsch[en]“ (ID, 394) Mentalität, die in letzter Konsequenz Auschwitz ermöglicht habe:

> [U]nd wenn Hoffmanns Biograph Walther Harich dieses nach dem Hexer benannte Nachtstück mit der Bemerkung für überholt hielt, daß nach hundertfünfzig Jahren erfolgreicher Aufklärung kein Mensch mehr an den Teufel glaube [...] so hat schon die folgende Generation alle Stationen dieser Story leibhaftig durchlitten, und war es nicht Schwefel, der da aufstank, so der Rauch von Menschenfleisch. (ID, 379)

Evident erscheinen, wenn von deutscher Knechtsseligkeit bzw. vom „Willen zur Untertänigkeit“ die Rede ist, die Parallelen zu sozialpsychologischen Faschismustheorien, wie sie bekanntermaßen von Wilhelm Reich und Erich Fromm in den 30er Jahren des vergangenen Jahrhunderts entwickelt wurden.[161] Auch wenn sich weder in den Essays noch in Fühmanns Manuskripten zum groß angelegten Schreibprojekt über „Das Schaurige bei E.T.A. Hoffmann“ direkte Lektürespuren zu einschlägigen Quellen finden lassen, ist doch eine Kongruenz der sozialkritischen Ansatzpunkte ihrer Faschismuskritik unverkennbar; der intertextuelle Bezugsrahmen läßt Fühmanns Anliegen, den Erkenntnisgewinn über faschistische Prägungen und Handlungsweisen nicht „auf

---

sches Problem sehen wollte und darauf drang, die „nationale Selbstkritik stärker [zu] historisieren“ (vgl. Wolfgang Heise an Franz Fühmann, Brief [o.D.] [wie Anm. 145], S. 227).

160 Themengeschichtlich ließe sich hier eine Linie durch Fühmanns literarisches Werk ziehen, in der die autobiographisch rekurrierende Thematik freiwilliger Knechtschaft einen zentralen Platz einnimmt. Die Stationen können hier nur lückenhaft aufgezählt werden: Von *König Ödipus*, *Vademecum für Leser von Zaubersprüchen*, *Erzvater und Satan* bis hin zu *Drei nackte Männer*, *Hephaistos*, *Parna*, *Das blaue Licht* oder *Nephele*. In der letztgenannten, 1984 entstandenen mythologischen Geschichte empfindet z.B. der „Held“ Ixion, der König der Lapithen, der sich Zeus verglichen hatte und von diesem „in seiner schönen Rache“ an ein glühendes Rad gefesselt worden war, „ein wenig Linderung“ seiner unendlichen Pein, indem er sich des Richterwortes seines Peinigers erinnert: „Du sollst deinem Wohltäter dankbar sein!“. (Franz Fühmann: Nephele. In: Ders.: Das Ohr des Dionysios. Nachgelassene Erzählungen. Rostock 1985, S. 90) In Fühmanns Interpretation der Hoffmannschen Erzählung *Ignaz Denner* ist zwar der Themenzusammenhang von Dankbarkeit und Macht über den Bezug auf Hegel philosophisch gegründet, dürfte jedoch überbewertet sein, wenn man hier eine theoretische Basis seiner langjährigen Auseinandersetzung mit diesem Thema erkennen wollte.

161 Darauf hatte bereits Eberhard Mannack hingewiesen, ohne allerdings auf diesen naheliegenden intertextuellen Bezug näher einzugehen (vgl. Eberhard Mannack: Franz Fühmann als Interpret Hoffmannscher Erzählungen [wie Anm. 16], S. 137).

Psychologisches [zu] reduzier[en]“[162], deutlicher hervortreten. In allen Fällen geht es – mit Erich Fromm zu sprechen – um ein Verständnis der „Dynamik des gesellschaftlichen Prozesses“, das über ein Begreifen der „Dynamik der psychologischen Prozesse“[163] vermittelt wird. In dieser sozialpsychologischen Sicht wird das Erschreckende und Grauenvolle der gesellschaftlichen Entwicklung nicht lediglich auf die äußeren, politisch-ökonomischen Verhältnisse zurückgeführt, sondern ist erkennbar als Unfertigkeit bzw. Ohnmächtigkeit des modernen Individuums, das mit den Möglichkeiten und Anforderungen einer durch Rationalität und Aufklärung zugewachsenen individuellen Freiheit überfordert ist und sich daher aus dieser negativen Freiheit in „geordnete“, autoritäre Zustände zurückflüchtet: zum einen in die Religion, zum anderen in eine staatliche Autorität. Nach Wilhelm Reich, der das Aufkommen und Erstarken des Faschismus in Deutschland vor allem auf die „Identifizierungsneigung des kleinbürgerlichen Menschen“[164] mit einer Führerfigur zurückgeführt und damit ein massenpsychologisches Entwicklungsphänomen bezeichnet hatte, habe das Massenindividuum „[s]eine materielle und sexuelle Elendslage [...] psychologisch in der ihn erhöhenden Idee des Herrentums und genialen Führertums [erstickt], so sehr, daß er in geeigneten Augenblicken sein völliges Herabsinken und Herabgedrücktwerden zur bedeutungslosen, kritiklosen Gefolgschaft nicht wahrnimmt“[165]. Speziell diesen Zusammenhang zwischen Erhöhung in der Führeridee und gleichzeitiger Selbstaufgabe explizierte Fühmann am Beispiel des Revierförsters, allerdings ohne den patriotischen Erkenntnissen der Argumentation Reichs zu folgen. Auch Andres darf „für einen Moment Herr sein [...] über den Tod und das Leben von Anderen“ (ID, 390) und vermag dadurch scheinbar seiner moralischen Notlage kurzfristig zu entkommen, ohne wahrzunehmen, daß er sich mit seiner vorbehaltlichen Kollaboration in eine doppelte Gefolgschaft hineinmanövriert und damit zum Opfer zweier internalisierter Herren wird. Indirekt mit Fromms Analyse *Die Furcht vor der Freiheit* (1941) korrespondierend, betonte Fühmann vor allem die masochistische Anlage dieses knechtischen Bewußtseins, dessen „Glück“ in einer „Verewigung der Knechtschaft“ (ID, 385) bestanden habe. Andres habe dienen wollen, er habe – wie Fühmann diesen Gedanken an anderer Stelle[166] mit Bezug auf Adorno ausführte – „verwaltet“ sein wollen, insofern er dieses ungleiche Herr-Knecht-Verhältnis bereits verinnerlicht hatte. Fühmanns Augenmerk galt insbesondere diesem kultur- und individualitätsgeschichtlich signifikanten Mechanismus der regradierenden Bewegung, der sich, nach Fromm, einerseits als Flucht ins Autoritäre, anderseits ins Konformistische konkret nachvollziehen läßt, stets aber

162 Franz Fühmann: Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens. In: WA 3, S. 385.

163 Erich Fromm: Die Furcht vor der Freiheit (1941). In: Ders. Gesamtausgabe. Band I: Analytische Sozialpsychologie. Stuttgart 1980, S. 215-392, hier S. 217.

164 Wilhelm Reich: Massenpsychologie des Faschismus. Zur Sexualökonomie der politischen Reaktion und zur proletarischen Sexualpolitik. Zweite Auflage. Kopenhagen; Prag; Zürich 1933, S. 98.

165 Ebd., S. 99.

166 Franz Fühmann an Konrad Reich, Brief vom 25.11.1975. In: B, S. 172 f.

das zugrunde liegende Problem nicht löst, sondern verschärft: „[...] man muß dafür mit einem Leben bezahlen, das oft nur noch aus automatischen oder zwanghaften Handlungen besteht“[167]. Daß Fühmann diese im *Ignaz Denner* gestaltete Problematik des unfreiwilligen Schuldigwerdens, der „Verknäulung des Einzelmenschen in Umstände, die er nicht geschaffen“[168], als seine ureigene Wirklichkeit betrachtet hatte und insofern sprachliche Intensität wie gedankliche Dichte seiner Andres-Lesart aus dem Maß seiner Selbstidentifikation gewonnen werden, belegen diesbezügliche Äußerungen des Autors in der Diskussion zur Akademierede, in denen die Rede ist von einem „ganz bestimmte[n] Düster“, in das Fühmann beim Lesen der Hoffmannschen Geschichte hineingezogen worden sei: „und dann klopft so etwas und da meldet sich eine Ahnung. Dann kann er schon nicht mehr zurück und dann ist er da gebunden und da gebunden, und das wächst immer mehr“[169]. Fühmanns Versuche über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann zielten darauf, sich über Wesensformen dieser ästhetischen Erkenntnis- und Darstellungskategorie zu zu verständigen, um über die Erfahrung des Selbst im Fremden, über die Möglichkeit einer Identifikation mit dem Nicht-Identischen, zu einem veränderten Selbst- respektive Gesellschaftsbewußtseins zu gelangen.

Auf der Folie dieses „Teufelsstücks“ evozierte er somit ein historisch unabgegoltenes Modell deutscher Geschichtsläufe, das eine „gestockte Dialektik“ als Bewegungsgesetz offenbar werden läßt und damit ein verdrängtes Bild deutscher Geschichte als in der Wiederkehr des Gleichen kurzgeschlossenen Kreislaufes bzw. Niedergangs aufweist. Die ideologische Reichweite dieser Fühmannschen Lesart des *Ignaz Denner* läßt sich ansatzweise ermessen, wenn der Autor sich dem Vorwurf eines „nationalen Nihilismus“[170] ausgesetzt sieht und – um sich von nationalkonservativen Folgerungen abzugrenzen – demonstrativ auf Thomas Manns kulturkritische Formel des „Leidens an Deutschland“ beruft. Wolfgang Heise, der sich von Fühmanns Interpretation fasziniert gezeigt hatte, weil sie „die Geschichte, unsere Geschichte aus dieser Geschichte heraus[geholt], [...] eine Lesart [entworfen habe], die uns ‚angeht‘“[171], distanzierte sich gleichzeitig von den nationalgeschichtlichen Konsequenzen dieser sozialpsychologischen Sezierung einer Untertanenseele. So ist nicht verwunderlich, daß er, um ak-

167 Erich Fromm: Die Furcht vor der Freiheit (wie Anm. 163), S. 125.

168 Franz Fühmann: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (wie Anm. 24), S. 227.

169 Diskussionsprotokoll (wie Anm. 22).

170 Franz Fühmann an Wolfgang Heise, Brief vom 20.12.1977. In: BB, S. 229.

171 Wolfgang Heise an Franz Fühmann, Brief [o.D.] (wie Anm. 145), S. 226. – Diese Bedenken hinsichtlich eines geschichtlichen Realitätsverlusts wurden u.a. auch von Brigitte Krüger geäußert, die in ihrer Analyse der Fühmannschen Märchenadaption *Das blaue Licht* jene Betrachtungsweise des Autors kritisiert hatte, „die das Phänomen ‚Macht‘ aus dem historischen Kontext herauslöst und eine Interessenübereinstimmung von ‚oben‘ und ‚unten‘ ausschließt“. (Vgl. Brigitte Krüger: Vom Märchen über den Mythos zurück zum Märchen? *Das Blaue Licht*. Zu einem Hörspiel aus dem Nachlaß F. Fühmanns. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Potsdam 32 [1988], H. 2, S. 247-254, hier S. 252)

tuelle Analogien und politische Kurzschlüsse zu vermeiden, dem Autor dazu geraten hatte, „die nationale Selbstkritik stärker [zu] historisieren und ihr Objekt als Produkt bestimmter historischer Verhältnisse“[172] darzustellen, was allerdings dem Fühmannschen Anliegen, das Modellhafte dieses Entwicklungswegs herauszustellen, geradezu diametral entgegenstand. Daß Fühmann am Ende auf die „Allgemeinheit dieser Mentalität“[173] hingewiesen habe, erkannte schließlich Eberhard Mannack, der Fühmanns Studie deutscher Untertanengesinnung im Textfeld der gesamten Paulmann-Arbeit gelesen hatte. Skeptisch zeigte sich Heise auch hinsichtlich der von Fühmann evozierten Lektüreparallelen zu Büchners *Woyzeck* und Kleists *Michael Kohlhaas*, die jener vergleichbar Hoffmanns *Ignaz Denner* als „deutsche Geschichten“ gelesen habe: „Woyzeck; Kohlhaas; Andres: deutsche Geschichten, und so gehen sie zu Ende: Wahnsinn; Scharfrichter; Frieden der Knechtschaft“ (ID, 399). Heise kritisierte – von seinem wissenschaftlichen Standpunkt zweifellos zu Recht – den Rigorismus und die Alternativlosigkeit der Fühmannschen Deutung, insofern „die deutschen Geschichten darin nicht aufgehen, so sehr dies recht deutsche Geschichten sind“[174], wobei er allerdings vom ästhetischen Anspruch dieses Essays abgesehen hatte.Damit fällt der Blick abschließend auf den Essay als Kunstwerk. Bemerkenswert ist nicht nur sein philosophischer Blickwinkel auf Hoffmanns „Geistergeschichte“, der neue Lesarten nicht nur dieses Erzähltextes generiert, sondern die Leichtigkeit, mit der diese hoffnungs- und entwicklungslose Geschichte der deutschen Knechtsseele verfolgt bzw. in Gang gehalten wird, gleichwohl der Text von Genauigkeit, Strenge und Form gekennzeichnet ist und damit ganz Fühmanns „Ideal in der Literatur“[175] vermittelt. Abgesehen vom „lähmenden“, auf fehlende Informationen verweisenden Einstieg, ist die Interpretation, wie der Autor selbst befunden hatte, „im Fluß“[176]. Bewirkt wird diese Stringenz des essayistischen Gedankenspiels durch eine bewußte Gliederung und Rhythmisierung des Textes: der assoziative, in langen Satzketten vermittelte Gedankenfluß, der mikrostilistisch durch den gehäuften Einsatz von Interjektionen wie Gedankenstrich und Doppelpunkt getragen wird, muß vom Verfasser selbst eingedämmt werden, indem er seine ins Prinzipielle und Verallgemeinernde abschweifenden Gedankengänge in das Gerüst der inhaltlich-logischen Handlungsstationen einbindet: „Aber noch sind wir nicht soweit.“ (ID, 381); „So also die fünfte Station […]“ (ID, 396); „Die elfte: der Tod der geliebten Frau […]: am kalten Deutschland“ (ID, 397); „Nun also die zwölfte“ (ID, 397) etc. Strukturiert und transponiert wird Fühmanns Analyse demzufolge wesentlich über ihre inhaltliche Topik: Die Zergliederung des knechtischen „Lebenslaufs“ in Stationen steigert das Unbehagen des Lesers und treibt

172 Ebd., S. 227.

173 Eberhard Mannack: Franz Fühmann als Interpret Hoffmannscher Erzählungen (wie Anm. 16), S. 137.

174 Wolfgang Heise an Franz Fühmann, Brief [o.D.] (wie Anm. 145), S. 228.

175 Franz Fühmann an Dora Speer, Brief vom 23.09.1974. In: B, S. 148.

176 Franz Fühmann an Ingrid Prignitz, Brief vom 20.11.1977. In: BB, S. 226.

die Lektüre zugleich voran – der Katastrophe entgegen, wobei Fühmanns essayistische Kunst darin besteht, das unheilvolle Knechtsschicksal im besten Sinne zu ästhetisieren. Der im Lektürestrom eingefangene Leser bleibt nicht Voyeur eines fremden Schicksals, das er unbeteiligt von außen besichtigt, sondern gewinnt – indem er auf ein mangelhaftes Selbstsein zurückverwiesen ist – kathartische Einsichten. Fühmanns Ästhetik des Schrecklichen frönt damit nicht einer selbstbezogenen Lust am Grauenhaften und Beängstigenden, sie ist vielmehr darauf angelegt, über unbewußte psychische wie gesellschaftliche Prozesse aufzuklären, der in der ästhetischen Erfahrung des Schauerns und Grauens angelegten „lebenserneuernde[n] Kraft der Katharsis“[177] über die Begegnung mit dem Nicht-Identischen teilhaftig zu werden und somit „solidarischen Beistand“[178] zu leisten.

Bezeichnenderweise unterzog Fühmann auch den *Ignaz Denner* einer filmischen Betrachtungsweise, was sich z.B. in der szenarischen Anlage des Stoffes sowie im Gebrauch des Zeitraffers[179] als eines probaten filmerzählerischen Mittels erkennen läßt.[180] Und neben einer filmästhetischen Perspektivierung diente dem Lektüresog auch Fühmanns eigentümliches, bereits in früheren Essays (z.B. dem Radnóti-Nachwort *Der Dichter zwischen zwei Kriegen*) erprobtes essayistisches Verfahren, den Text mittels unterschiedlicher expressiver Stilmittel immer wieder thesenhaft zu pointieren. Das läßt sich z.B. in den zahlreich verwendeten stilistischen Figuren der Entgegensetzung erkennen, die zur dialektischen Betrachtungsweise geradezu zwingen und nicht selten aphoristisch zugespitzt werden (z.B. in chiasmischen Formulierungen wie „im Weg eines Menschen den Menschen dieses Weges“ [ID, 378/399] oder „Wohltat wird Plage, doch Plage nie Wohltat; das richtige ist zugleich immer das falsche, und das Falsche wird monströs“ [ID, 385] oder in paradoxen Aussagen wie „Frieden der Knechtschaft“, „finsterste Idylle“ [ID, 399] oder „irdische[s] Paradeis [ID, 398] usw.). Dabei gerät der Essay mit seiner verallgemeinernden Tendenz, mit seinem ausgeprägten Hang zu prinzipiellen Aussagen, mit seiner in imperativischen Setzungen betonten Dringlichkeit, ja Bekenntnishaftigkeit, leicht unter Polemikverdacht, wie das von Wolfgang Heise kritisiert wurde. Insbesondere seine generalisierende Behauptung, daß „Hoffmann, wie alle großen Romantiker Realist“ (ID, 382) sei, wurde als Anspielung auf die weltanschaulich indizierende Realismus-Diskussion der marxistischen Ästhetik

177 Franz Fühmann: Offener Brief an den Leiter der Hauptverwaltung Buchhandel und Verlage im Ministerium für Kultur, Klaus Höpcke. Brief vom 20.11.1977. In: B, S. 243.

178 Franz Fühmann: Das mythische Element in der Literatur. In: WA 6, S. 122. – Vgl. dazu auch Ulrich von Bülow: Die Poetik Franz Fühmanns. Vom geschichtsphilosophischen Märchen zum anthropologischen Mythos. Neuried 2000, S. 179 ff.

179 Vgl. ID, S. 396.

180 Hier sei angemerkt, daß die Hoffmann-Essays aufgrund ihrer textgeschichtlichen Affinität zu Fühmanns Filmversuchen von einer filmästhetischen Perspektive geprägt sind. Wie sich zeigte, hielt Fühmann über die essayistische Hoffmann-Rezeption hinaus am Plan einer Verfilmung Hoffmannscher Erzählstoffe fest (Franz Fühmann: *Das öde Haus*. Filmszenarium. Rostock 1984).

verstanden; zudem mußten seine am Beispiel des Revierförsters Andres angestellten Überlegungen zum nationalen Charakter des Phänomens freiwilliger Knechtschaft auf entschiedenen Widerspruch stoßen; und schließlich geriet Fühmann, indem er sich in poetischer Weise zum heiklen Thema der Alterität ästhetischen Dichtungsverstehens positionierte und seinem erkenntniskritischen Zweifel an der Begreifbarkeit von Kunst vehement und nachdrücklich Ausdruck verlieh, unter ideologischen Generalverdacht. Obwohl er bereits im Kontext der Akademierede dargelegt hatte, daß er den „Unterschied Wissenschaft – Kunst [...] nicht für einen von höher- oder minderwertig ansehe“[181], sondern darin unterschiedliche, nicht-antagonistische Kategorien erkennen wollte, wurde ihm nahegelegt, hier „keine Polemiken [zu] starten“[182]. Gerade das, was Wolfgang Heise als wissenschaftliche Betrachtungsweise einforderte, nämlich „rational zu bestimmen, wo die Leistung dichterischer Produktivität und Erkenntnis liegt“[183], mußte zwangsläufig mit Fühmanns ästhetischer Lektürepraxis kollidieren, welche jedoch weit davon entfernt ist, das Dichtungsverstehen zu mystifizieren:

> Was bleibt, ist die Unbegreiflichkeit dieses unbegreiflich Wahren, die aller Erklärung standzuhalten vermag: Sie läßt sich erklären, und bleibt doch unbegreiflich. – Geheimnis der Seele wird Geheimnis der Dichtung. [...] Psychologiebeflissenheit allein brächte, wie jede Nutzanwendung von Wissenschaftsresultaten im Bereich von Dichtung, immer nur Begreifliches zustande und bliebe damit immer Wissenschaft, die, in ein Kunstwerk geklammert, nur auswiese, daß der Autor Fachbücher exzerpiert hat, und fleißig. – Das bis auf den Grund erklärbare und dennoch durch keine Erklärung zu bannende Geheimnis aber gehört der Kunst: Nur ein Dichter höchsten Ranges vermag dies unbegreiflich Wahre als das Notwendige zu zeichnen, das keiner weiteren Erklärung bedarf. (ID, 395 f.)

Die trotz dringlich-polemischer Aussagen und formaler Stringenz dominierende Leichtigkeit dieses Essays ist schließlich Ergebnis seiner ausgedehnten Analysen zu Hoffmanns Erzählwerk, die sich hier inhaltlich verdichten oder – um Jürgen Krätzer zu zitieren – in den Denner-Text „geradezu trichterartig zu münden schein[en]“[184], ohne daß man hinsichtlich des Projektcharakters dieser Studie von einer Quintessenz der Fühmannschen Hoffmann-Essays sprechen könnte. Zuzustimmen ist daher Gisela Lindemann, die darauf verwiesen hatte, daß vor diesem essayistischen Zusammenspiel von „beispielhafter Genauigkeit“ und „lebendige[r] Leichtigkeit“ die „Mühe des Durchdringens“[185] gestanden habe. Fühmanns ursächlich der poetologisch-epistemologischen Selbstverständigung dienende Interpretation des *Ignaz Denner*, die entspre-

181 Franz Fühmann an Wolfgang Heise, Brief vom 20.12.1977 (wie Anm. 170), S. 229.

182 Wolfgang Heise an Franz Fühmann, Brief [o.D.] (wie Anm. 145), S. 227.

183 Ebd., S. 228.

184 Jürgen Krätzer. Vom „Stocken des Widerspruchs“ oder Etwas über die Erfahrung der Herr-und-Knecht-Dialektik bei Franz Fühmann (wie Anm. 137), S. 43.

185 Gisela Lindemann: [Rez. zu:] Franz Fühmann: Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann. NDR, „NDR 2 am Vormittag“ am 31.01.1984.

chend seiner poetischen Modellkonzeption den literarischen Stoff aus einer apersonalen, dialektischen Perspektive öffnete, vermag dank ihres erkenntniskritischen Potentials eingeschliffene, verfestigte (Selbst)-Sichtweisen zu verfremden und verleitet nicht zuletzt auch dazu, E.T.A. Hoffmann „mit neuen Augen“[186] zu lesen. Sie ist ein Paradebeispiel jener in den 1970er Jahren in der DDR-Literatur entwickelten „dialektischen Essayistik“, die den Leser in ein sprachliches wie geistiges Abenteuer verwikkelt, so daß ihr Autor legitim in jene Reihe der „Essayisten ersten Ranges“[187] gestellt werden kann.

186 Ebd.

187 Ulrich Helmke: Meisterliche Essays. [Rez. zu: Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann. Hamburg 1980] In: MHG 29 (1983), S. 77.

5 Abschweifender Ausblick: *Parna* – Eine „hoffmannsche“ Erzählung?

Der Gesamtprozeß der produktiven Hoffmann-Rezeption Franz Fühmanns kann nur auf mehreren Ebenen dokumentiert werden. Im Anschluß an die differenzierte Beschreibung des essayistischen Rezeptionsbereiches, in der sowohl die unterschiedlichen Manuskriptstufen und konzeptionellen Vorarbeiten als auch die Lektürespuren des Hoffmann-Bestandes seiner Arbeitsbibliothek berücksichtigt wurden, versucht diese Studie nun, sich den erzählerischen Zeugnissen der Auseinandersetzung Fühmanns mit Werk und Poetik E.T.A. Hoffmanns anzunähern. Das kann im begrenzten Rahmen dieser Arbeit nur kursorisch in Form eines Interpretations- und Analyseversuchs erfolgen. Mit der Fokussierung lediglich eines Ausschnitts seines erzählerischen Oeuvres müssen aber gleichzeitig wichtige fiktionale Texte Fühmanns (wie z.B. die mythologischen Erzählungen, die *Saiäns-Fiktschen*-Geschichten, die *Märchen auf Bestellung*, vor allem aber der *Bergwerk*-„Roman“) unberücksichtigt bleiben.

Was also ist das hier behauptete „Hoffmannsche“ an der Erzählung Franz Fühmanns? Bezieht man diese Frage auf die seit 1973 entstandenen und publizierten Erzähltexte mit Gegenwartsstoffen, dann erscheint es ebenso billig wie gerechtfertigt, im Gebrauch romantischer Stoffe, Figuren und Motive die offensichtlichen Spuren dieses Rezeptionsvorgangs zu sichern. Sich auf diese positivistische Spurensuche zu beschränken, würde allerdings das poetische und hermeneutische Erkenntnisfeld dieses komplexen Lektüre- und Schreibvorgangs maßgeblich verengen und den produktiven Impuls des dialogischen Rezeptionsverhältnisses auf singuläre Intertextualitätssignale festlegen. Der Erzählversuch *Parna*[1], an dem dieser Vorgang der Transformation ästhetischer Erfahrung im Erzählwerk der 1970er Jahre am deutlichsten zu zeigen wäre, ist Fragment geblieben, so daß zunächst der Einwand berechtigt erscheinen kann, Fühmanns erzählerischer Bezugnahme auf Hoffmann gerade hier habhaft werden zu wollen. Der Rückgriff auf diesen unvollendeten Erzähltext unterliegt aber keineswegs einem Zwang zu Originalität oder einem uninspirierten Mut zur Lücke, sondern folgt der im Verlauf dieser Arbeit hinzugewonnenen Einsicht und Überlegung, daß sich gerade hier neue Züge seines Erzählens abzeichneten, die unmittelbar auf seine Hoffmann-Lektüre verweisen.

In der Fühmann-Forschung wird zwar davon ausgegangen, daß sich mit den inhaltlich und entstehungsgeschichtlich eng verbundenen Gegenwartserzählungen, die seit Mitte der 1970er Jahre entstanden, ein fundamentaler erzählerischer Perspektivenwechsel vollzogen habe, der im direkten Zusammenhang mit den konzeptionellen Einsichten des Ungarn-Tagebuchs steht; weniger hingegen wurde thematisiert, daß

1 Franz Fühmann: Parna [Erzählfragment]. In: SAdK, Berlin, FFA, Sign. 80 (im Folgenden zitiert als: P).

diese „Veränderungen im Erzählen“[2] selbst einem Vorgang der erzähltheoretischen Modifikation, des „Destillierens“[3], unterworfen waren, so daß von einem homogenen erzählerischen Feld hier nicht gesprochen werden kann.[4] In dieser Gruppe der Erzählungen mit Gegenwartsstoffen wurde in dem bisher unveröffentlichten Erzählfragment *Parna*, an dem Fühmann zwischen 1975 und 1976 gearbeitet hatte, das Experiment mit der Erzählform am weitesten vorangetrieben. Auf seiner Suche nach einer modernen epischen Darstellungsform gelangte Fühmann, wie das von Andreas Schrade vermutet wurde, mit seinen Erzählungen *Bagatelle, rundum positiv*; *Spiegelgeschichte* und *Drei nackte Männer* an die Grenze jenes „erzählerischen Raums, den er sich in ihnen erschaffen hat[te]“[5]. Er ging allerdings nicht mit der *Ohnmacht*, wie Schrade zunächst angenommen hatte, sondern mit diesem Erzählexperiment namens *Parna* darüber hinaus – ohne damit zu einer gültigen, seinen ästhetischen Vorstellungen genügenden Darstellungsform zu gelangen. Wie auch der wenig später entstandene Essay *Erfahrungen mit dem Serapiontischen Prinzip* zeigte, der, indem er das Problem der erzählerischen Vergegenwärtigung von Erinnerung in einer essayistischen Form erörterte, als Paralleltext zu *Parna* gelesen werden kann, erwiesen sich die in dieser erzählkonzeptionellen „Latenzzeit“[6] entstandenen bzw. verworfenen Texte noch als zu weitschweifig, zu ungenau und zu distanziert.

Im Jahre 1975 hatte Fühmann seinem Verlag einen neuen Erzählungsband mit dem Titel *Parna – Träume und Geschichten* angeboten, der in der gedachten zyklischen Konstellation von „mindestens 9“[7] Erzählungen und einer Reihe von Traum-Texten nicht zustande kam, weil die Titelerzählung *Parna* mißlang. Dieser Textfolge zugedacht waren ganz und gar heterogene Texte wie z.B. die Erzählungen *Die Gewitterblume*, *Bagatelle, rundum positiv*, *Spiegelgeschichte*, *Drei nackte Männer*, *Die Ohnmacht* oder auch die Traum-Texte[8] *Der Traum von der Reise im Paternoster* und *Traum von Marsyas*, die später zum Großteil in andere Publikationen eingebunden wurden. Der geplante Traum- und Erzählungsband situierte, wie Ingrid Prignitz fest-

2 Andreas Schrade: Veränderungen im Gegenstand – Veränderungen im Erzählen? Franz Fühmanns Erzählungen aus den siebziger Jahren. In: WB 28 (1982), H. 1, S. 83-103.

3 Franz Fühmann an Konrad Reich, Brief vom 25.11.1975. In: B, S. 172.

4 Eine detaillierte Untersuchung, die Fühmanns erzählerischen Neuansatz einer komparatistisch angelegten, diachronen Sichtweise unterziehen müßte und somit den Prozeß des Entfaltens seiner neuen Erzählweise erhellen könnte, ist bis heute ein Desiderat der Fühmann-Forschung geblieben.

5 Andreas Schrade: Veränderungen im Gegenstand (wie Anm. 2), S. 98.

6 Ingrid Prignitz: Nachwort. In: Franz Fühmann: Unter den Paranyas. Traum-Erzählungen und -Notate. Rostock 1988, S. 203-227, hier S. 221.

7 Franz Fühmann an Konrad Reich, Brief vom 25.11.1975. In: B, S. 172.

8 Vgl. dazu: Franz Fühmann: Unter den Paranyas. Traum-Erzählungen und -Notate. Hrsg. von Ingrid Prignitz. Rostock 1988, S. 134-143.

stellte, in einer „Umbruchsituation“[9], in der Fühmann nach neuen ästhetischen Wegen gesucht hatte:

> Die Arbeit an der weitgespannten *Prometheus*-Version stockte; ein zweiter Band mit Erzählungen aus der Kindheit war abgebrochen worden (*Die Gewitterblume*), in anderen Geschichten „exakten beschreibenden Charakters“ kündigte sich eine neue Sicht auf Gegenwartsprobleme an (*Bagatelle, rundum positiv*); von der Suche nach neuen Erzählmöglichkeiten zeugten neben den Träumen Geschichten mit satirisch-phantastischen Zügen (*Drei nackte Männer*, die unvollendete Titelgeschichte sowie *Die Ohnmacht*).[10]

Im Unterschied zu den Erzählungen *Drei nackte Männer* und *Spiegelgeschichte* geht es in *Parna* nicht darum, die hierarchische Struktur gesellschaftlicher Machtverhältnisse als unüberbrückbare Kluft zwischen Herrschenden und Beherrschten ins Bild zu setzen, sondern das Phänomen der Macht selbst in seinen unbewußten Wirkungsmechanismen zu erfassen und modellhaft zu verdichten. Der Blick fokussiert sich auf den Menschen, der in einer Verantwortungs- bzw. Machthülle gefesselt ist und von seinem potenzierten Wissen beherrscht bzw. zugerichtet wird.[11] Fühmanns „Held“ in *Parna* ist Kulturdirektor eines Plattenwerks, der Anweisungen „von oberster Stelle“ (P, 3) erhält, beim bevorstehenden Jubiläumsfest des Kulturhauses eventuelle unmoralischen Ausfälle von Parna, einem in Mode gekommenen „Tanz hektischer Statik“ (P, 1), zu verhindern. In Parna komme, so heißt es im Text, „das Sexuelle, und das sei doch das Tierische […], offen zum Ausdruck, […] die Bewegung dieses Tanzes sei doch die Bewegung der Kopulation“ (P, 53); der Tanz fungiert, wie in der folgenden Beschreibung deutlich wird, als Metapher für das unerkannte Andere, das Unbewußte und somit Unheimliche, das sich der rationalen Erkenntnis und Steuerung entzieht und deswegen als reaktionär eingestuft wurde:

> Nach dem Aufstellen, wobei schon der Gang zum Parkett schlenkrig und ruckend zu geschehen hatte, stießen die Partner – die Herren geschlossen, die Damen gespreizt – mehrmals heftig ihre Knie zueinander und rissen gleichzeitig die Schultern rückwärts, was den Anschein wie auch das Gefühl erzeugte, daß die in den Gegenbewegungen ruhenden Becken kolbenstoßhaft zur Vereinigung strebten; sodann, als umwürbe nach solch jähem Geständnis nun eines das andere spielerisch, umschwang jedes Paar in sanften Bögen ein imaginäres Zentrum zwischen seinen Nabeln, um sich, und dann rasch vor Anstrengung keuchend, in eine bis zum Schluß durchzuhaltende Klimax furiosen Unterleibsflackerns zu steigern, das, am effektvollsten bei Walzern, die bald mit Parna identisch wurden, an bestimmte magische Fruchtbarkeitsriten früher Agrikulturen denken ließ. (P, 1/2)

---

9 Ingrid Prignitz: Nachwort. In: Franz Fühmann: Unter den Paranyas (wie Anm. 6), S. 220.

10 Ebd.

11 Auf diesen Zusammenhang lenkt bereits eine skizzenhafte Zeichnung Fühmanns, die auf dem Umschlag des *Parna*-Konvoluts zu finden ist. Erkennen läßt sich darauf ein auf einem Thron sitzender, von seinem Volk umgebener Mensch, über dem bedrohlich ein Fallbeil schwebt (Vgl. Franz Fühmann: Parna. In: SAdK, Berlin, FFA, Sign. 80, Umschlag).

Mit der Organisation und Durchführung eines parnafreien Kulturhausjubiläums, übertragen im Fernsehen und durch die Anwesenheit zweier hoher Repräsentanten des Staatsapparates zusätzlich politisch aufgeladen, sollte die Kampagne gegen Parna auf einen Höhepunkt zulaufen und gleichzeitig zum Abschluß gebracht werden; ein Sieg über Parna hätte als Beweis der „ganze[n] Überlegenheit auch unserer ganzen Unterhaltungskultur über die ganzen fortschrittsfeindlichen Machenschaften und Fußfassungsversuche unserer Gegner" (P, 12) dienen sollen und war insofern vorprogrammiert. Um der politischen Aktion den Boden zu bereiten, wurde die parteioffizielle Linie der Kampagne in drei Leitartikeln ausgegeben, die das „maßgebende[n] Organ" (P, 2) des Landes im Vorfeld veröffentlichte. Im unkonkreten, sprachlich stereotypen DDR-Zeitungsdeutsch war darin die Rede von „gewissen Erscheinungen, die man keinesfalls dulden […], und gewissen uns fremden und feindlichen Praktiken, deren Verfechtern man die Faust zeigen" (P, 2) werde. Bei Zuwiderhandeln der Anweisungen drohten Strafen; schon kleinste Zuckungen auf dem Parkett bzw. bereits das Aufstellen zum Parna wurden mit sogenannten „Tanzkarten" (P, 3) geahndet, die, nach Farben (orange, violett, schwarz) geordnet, restriktive Maßnahmen von Verwarnung bis Saalverweis nach sich zogen.

Die hier skizzierte äußere Handlungsszenerie bleibt jedoch nur Staffage für das eigentliche Ereignis, den unerhörten Vorfall des Geschehens, der sich eher am Rande ereignete und der von den meisten Beteiligten, vor allem dem diese Geschichte reflektierenden Ich-Erzähler, nur in Anzeichen der Verstörtheit ihres Vorgesetzten wahrgenommen wurde: Wilhelm, der Kulturdirektor, von allen auch „der smarte Wilhelm" oder „Wilhelm-machts-möglich" genannt, auf den ersten Blick ein selbstbewußter Erfolgsmensch, ein „Allen-alles-recht-Macher" (P, 18), mit dem der Leser zunehmend sympathisiert, erfährt eine unvermittelte Entrückung bzw. Verwandlung vom allseits beliebten Kollegen und Freund der Künste zum politischen Agitator. Der verantwortungsbewußte Funktionär, der das von oben dekretierte Tanzverbot durchzusetzen hat und damit das „Unmöglich[e]"[12] bewerkstelligen soll, gerät ganz unversehens in ein Netz von Rivalität, Neid, Mißgunst, Verdächtigungen und verdeckter Feindschaft. Er erfährt im „donnernden Schweigen" einer Kollegiumssitzung „jählings ein[en] neuen Zug" seines Alltags: „heimliche Schadenfreude, hoffende Lauer, Triumph eines sich bereits siegreich fühlenden Gegners" (P, 20). Damit wird ihm eine Erkenntnis zuteil, die ihn in seinem unreflektierten Selbstverhältnis erschüttert und radikal verändert – jedoch nicht, weil er von seinen Kollegen enttäuscht (oder im heutigen Jargon: gemobbt) wurde, sondern vielmehr weil er sich selbst in diesem Augenblick als einen Anderen erkennt, mit seiner Fremdheit konfrontiert wird und – wie Hoffmanns gespenstisch-reale Doppeltfiguren – die eigene existentielle Ich-Spaltung erfährt: „[...] und da hatte der Chef jäh etwas gefühlt, das anders war als alles Gekannte, wenngleich es Längstgekanntes war. – G e kannt, doch nicht b e kannt; gekannt nur für Andre, doch nun von jedem auf i h n bezogen, und damit von neuer Qualität" (P, 20). Dabei

12 Franz Fühmann an Konrad Wolf, Brief vom 25.11.1975. In: B, S. 175.

bleibt er nicht nur der „wortlos“ Verurteilte, das Opfer, sondern er durchschaut – wie die hybriden Gestalten Veronika Paulmann und Andres in Fühmanns Deutungen des *Goldnen Topfes* und *Ignaz Denners* – den Vorgang selbst und „handelt“, indem er funktioniert: „Er [Wilhelm – S.R.] sprach wie vor einer Bank von Richtern – er zitierte; er beteuerte; er verbat sich Harmlosigkeiten; er agierte – wen und vor wem nur?“ (P, 15). Obwohl Wilhelm fundamentale Einsichten in die ihn determinierenden sozialpsychologischen Zusammenhänge gewonnen hat, setzt er den subtilen Mechanismus seiner Fremdbestimmtheit nicht außer Kraft, sondern flüchtet sich – wie Veronika (Vernunftheirat) und Andres (innerer Vorbehalt) – in die ihm zugedachte Rolle des Kulturagitators. Fühmann suchte am Erfahrungsmodell des Kulturdirektors jenes Phänomen des „Verwaltetseinmüssens“ zu erfassen, das bereits in der kritischen Theorie von Adorno und Horkheimer, in den psychologischen Konzepten Sigmund Freuds und Wilhelm Reichs oder auch in Michel Foucaults Begriff der „Disziplinargesellschaft“[13] kulturkritisch erörtert worden war. Konrad Reich teilte er seine im Dialog mit Kurt Batt gewonnene Erkenntnis mit, daß „wir (die sozialistische Gesellschaft, d. Verf.) [...] eine verwaltete Welt [sind], deren Essential, nicht deren Widerspruch in sich das Verwaltetseinmüssen ist, und eben dies muss man abzubilden versuchen“[14]. Erzählerisch durchgespielt wurde dieser theoretische Gedanke, der begrifflich an Adorno anknüpfte („verwaltete Welt“[15]), sich jedoch in der ästhetischen Konsequenz davon distanzierte, in einem leitmotivischen Diskurs über Verantwortung als fundamentaler Erfahrungsdimension, der sich in mehreren Einschüben durch *Parna* hindurchzieht und den Erzählfluß unterbricht. Es habe damals, so weiß der Ich-Erzähler zu berichten, „zwei gegensätzliche Arten [gegeben], Verantwortung auferlegt zu bekommen“: zum einen jene, die auf die „Kollegen gestützt“ sei und in der man wachse; zum anderen „eine, durch die man von ihnen gestürzt wird“, denn der Druck der Verantwortung führe auch zur „Uniierung von Todfeinden“, wodurch man von bislang ungekannten Mächten eingezwängt und deformiert werde.

In seiner Erzählung analysierte Fühmann Machtpraktiken, die nicht nur hierarchisch von oben nach unten repressiv durchgesetzt werden, sondern die sich in der modernen Gesellschaft als Momente des Fremd- bzw. Selbstzwangs immer mehr anonymisiert und vervielfältigt haben. Das Unheimliche dieser Tanz-Geschichte besteht somit gerade darin, daß Wilhelm seine in diesem einen Moment des stummen Mißtrauens erfahrene Selbsttäuschung aufrecht erhält, seine automatische Handlungsweise reflexiv ausführt[16]: er tanzt, wie die letzten Manuskriptzeilen dieses Erzählfragments

13 Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Frankfurt/M. 1977, S. 277.

14 Franz Fühmann an Konrad Reich, Brief vom 25.11.1975. In: B, S. 173.

15 Max Horkheimer / Theodor W. Adorno / Eugen Kogon (1989): Die verwaltete Welt oder: Die Krisis des Individuums. In: Max Horkheimer: Nachgelassene Schriften 1949-1972. Gesammelte Schriften. Bd. 13, Frankfurt/M., S. 121-142.

16 Nicht ohne Grund weist Fühmann auf die thematische Parallele zu *König Ödipus* (1966) („mit dem dies Ding übrigens sehr viel Gemeinsames hat [...]“. [Vgl. Franz Fühmann an Konrad Reich, Brief vom 25.11.1975. In: B, S. 175]), denn auch hier wurde das Auto-

belegen, einen „geistigen Parna“ (P, 53a), d.h. er vollzieht – zweifelnd und sich selbst als Surrogat erkennend (sein eigenes Gespenst sein) – eine Ersatzhandlung.

Aber nicht allein diese thematische Affinität gestattet, von *Parna* als einer typischen Erzählung Fühmanns in Hoffmanns Manier zu sprechen, denn typologische Einsichten in die existentielle Befangenheit des Menschen, die subtilen psychologischen Manipulationsprozesse des Einzelnen, lassen sich ohne weiteres auch in früheren Erzähltexten Fühmanns, wie z.B. *König Ödipus* (1966), *Die Austreibung der Großmutter* (1970) oder auch in *Drei nackte Männer* (1974), finden. Signifikanter noch erscheint, daß Fühmann hier erstmals versuchte, einen geistigen Wandlungsprozeß literarisch abzubilden, und somit dieser Erzählung das vom Autor in seinem Filmexposé herausgearbeitete Charakteristikum einer typischen „hoffmannschen Situation“ eignet: an einem Allerweltsort und in einer nachprüfbaren konkreten geschichtlichen Zeit vollzieht sich der „Eintritt eines unerwarteten Ereignisses ins Alltagsgeschehen, oder besser: der Umschlag dieses Alltagsgeschehens ins Unerwartete“[17]. Das spezifisch „Hoffmannsche“ an diesem Prosafragment läßt sich demnach in einer vielperspektivischen Erzählstrukturierung wahrnehmen, die nicht nur einzelne transitorische Gestaltungselemente (wie z.B. das Tanz-Motiv, die Figur des Doppelgängers) aufgreift, sondern im Narrationsvorgang selbst eine Kunst des Übergangs generiert: „Die Dialektik des Veränderns, einmal begrifflich in Gang gekommen, zieht ja auch das Veränderte neu in sich ein.“[18] – hieß es bereits in Fühmanns Akademierede über E.T.A. Hoffmann. Bisher habe er, so notierte der Autor noch in seinem Ungarn-Tagebuch, „das Vorher geschildert, ein wenig das Nachher, aber der entscheidende Prozess, eben der der Wandlung, ist literarisch nicht bewältigt“[19]. In *Drei nackte Männer* versuchte er zwar diese Zwiegesichtigkeit des Hoffmannschen Erzählens im märchenhaft anmutenden Schluß[20] der Saunageschichte anzulegen, aber offensichtlich ließ sich die komplexe Schwellenerfahrung dissonanter Realitäten im partiellen Rückgriff auf ambivalenzpoetische Gestaltungsmittel nicht fassen. In *Parna* wird nun der Vorgang der Verwandlung, des Übergangs, zugleich thematisiert und versinnbildlicht. Als mythi-

---

matenthema anhand der zentralen Figur der Novelle, des Hauptmanns der Reserve Dr. Johannes N., durchgespielt. Auch der Hauptmann, ein „Liebhaber alles Vollkommenen“, erkannte und durchschaute in einem Moment der Epiphanie sein mechanisches Funktionieren: „[...] und siehe, als wäre da ein Mechanismus verborgen, eine andere Hand als jene, die ihn zu seiner Erkenntnis gedrängt, begann der Kopf des Gelehrten zu nicken, ein nickendes Siegel unter Unrat und Lüge, und den Professor befiel ein Grauen, und es graute ihm vor sich selbst, und er nickte fort.“ (Vgl. Franz Fühmann: König Ödipus. Eine Idylle. Leipzig 1974, S. 69 u. 53).

17 Franz Fühmann: Möglichkeiten einer filmischen Aneignung von Werk und Leben E.T.A. Hoffmanns. In: WA 8, S. 326.

18 Franz Fühmann: E.T.A. Hoffmann. Rede in der Akademie der Künste. In: WA 6, S. 230.

19 Franz Fühmann: Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens. In: WA 3, S. 334.

20 Vgl. dazu auch meine Überlegungen im Kap. 4.3 (S. 72 ff.) dieser Untersuchung.

sches Erzählmodell für seine eigene Erfahrung des gespenstischen Lebens zwischen mehreren, nicht kongruenten Wertsystemen, für das (nicht nur sozialistische) Problem des „Schäbig-Werdens“[21] der gesellschaftlichen Hoffnungen und Bestrebungen, erweist sich *Parna* dann doch als ungeeignet. Die Geschichte erscheint dem Autor als „zu kleene“[22], um die Grundwidersprüche seiner Zeit zu fassen, aber sie bleibt als erzählkonzeptionelle Vorarbeit zum *Bergwerk*-Romanprojekt relevant.

Die Hoffmannsche Doppelbödigkeit des Geschehens in *Parna* ist vor allem Ergebnis einer neu hervortretenden Formvariante des Erzählens, die Fühmann selbst als Verfahren des „darstellenden Beschreibens“ bezeichnet hatte und am Beispiel der Lektüre einer Tageszeitung illustrierte:

> Ich kann z. Bsp. dort [im kapitalistischen Gesellschaftssystem, d. Verf.] einen Menschen charakterisieren, indem ich mitteile, welche Zeitung er liest; hier muss ich, da *alle* nur *eine* lesen und nur eine lesen können, hier muss ich zeigen, *wie* sie die lesen und was sie drin lesen, und dazu muss ich diese eine Zeitung erst einmal **darstellend beschreiben**, weil die allermeisten nämlich garnicht wissen, was da drin steht und wie das Was drinsteht [...]“[23] [Hervorh. S. R.]

Während noch *Drei nackte Männer* oder die *Spiegelgeschichte* von einem Verfahren des „beschreibenden Erzählens“ geprägt waren, in dem äußere Handlungsabläufe hyperrealistisch und mit „kalte[m] Blick“[24] verzeichnet wurden, liegt nun der Akzent auf einer Modifikation dieser linearen, naturalistisch „aufzählenden“ Beschreibungsvariante: Der erzählerische Raum wird, indem Möglichkeiten des Dokumentierens, Analysierens und Erzählens geschaffen werden und der Vorgang des Beschreibens reflexiv gespiegelt wird, nun ins Mehrdimensionale geöffnet, so daß auch die sprachlich-narrativ bisher unbewältigten Bewußtseinsvorgänge modellhaft erfaßt werden können – ohne auf das romantische Arsenal optischer Hilfsmittel und märchenhaft-phantastischer Elemente zurückgreifen zu müssen, die den Einbruch des Irrationalen in den gesicherten Arbeitsalltag des „Chefs“ beglaubigen könnten. Ein anschauliches Beispiel der analytischen Blickveränderung dieses neuartigen, elaborierenden Beschreibungsverfahrens sei, da der bisher unveröffentlichte fragmentarische Text schwer greifbar ist, im ganzen Wortlaut zitiert; es zeigt *en miniature* den Fühmannschen Ansatz seiner hochkomplexen Beschreibungstechnik, mit der er die im geistigen Bereich plötzlich und simultan geschehenden Veränderungen sprachlich abzubilden versuchte. Der Textausschnitt zeigt die wortlos sich vollziehende Diffamierung Wilhelms, den ge-

---

21 Franz Fühmann an Konrad Reich, Brief vom 23.09.1976. In: B, S. 197.

22 Ebd., S. 196.

23 Franz Fühmann an Konrad Reich, Brief von 25.11.1975. In: B, S. 173.

24 Ursula Heukenkamp: Die große Erzählung von der befreiten Arbeit. Ein Richtungswechsel des Erzählers Franz Fühmann. In: Dichter sein heißt aufs Ganze aus sein. Zugänge zu Poetologie und Werk Franz Fühmanns. Hrsg. von Brigitte Krüger. Frankfurt/M.; Bern; Bruxelles [u.a.] 2002, S. 15-35, hier S. 20.

spenstischen Prozeß einer „Bahn vom Plus- zum Minusextrem“ (P, 18), der harmlos beginnt:

> [...] ein Kollege abseits der Produktion also ein Außenstehender, ein Außenseiter, und als solcher nun wirklich ein Nicht-ganz-ernst-zu-Nehmender [...], der nichts konnte als lächelnd durchs Werk zu gehen, in das er doch gar nicht hinein gehörte; ein unernster Spinner, ein lächelnder Wirrkopf, ein Herumflanierer und Beifallshascher, ein Allen-Alles-recht-Macher eben, ein Allen-nach-dem-Mund-Redner eben, ein Mäntelchen-in-den-Wind-Dreher eben, ein Windbeutel, ein windiger Geselle, ein prinzipienloser Taugenichts, ein Scharlatan und Zeitvertuer, auf den nicht der geringste Verlaß war, wenn es um ernste Dinge ging, einer jener Konflikt-aus-dem-Weg-Geher, einer jener Mit-Künstlern- („Kintschtlöhrn“) Herumzieher, eine Intelligenzbestie, ein Intelligenzler, ein Intellektueller, eben ein typischer Intellektueller, also einer von Denen, wo man nicht so recht wisse, einer von Denen, wo man schon wisse, einer von Denen, wo man ja gleich gesagt habe, einer von Denen, wo man weiter nichts sagen möchte, einer von denen, wo man endlich den Mund auftun werde, ein Sand-in-die-Augen-Streuer nämlich, dessen wahre Rolle man oben endlich einmal unmißverständlich klarstellen müsse: Ein Von-der-Arbeit-der-Andern-Profitierer, der selbst nichts könne; ein Profiteur, der sein Versagen verschleiern wolle; ein Karrierist, ein Schmarotzer, ein Hemmschuh des Fortschritts, ein Stein im Weg, ein Sand im Getriebe, ein Eindringling, der sich ins Werk eingeschlichen, ein Einschleicher, um Schaden zu stiften; ein Schädling, der, wenn man’s recht betrachtete, jeden Schaden bisher verursacht hatte; ein Schädling, dem man schon lange das Handwerk hätte legen sollen; ein Schädling, dem man nun aber endlich das schmutzige Handwerk legen müsse, weil sein Treiben schon an Feindarbeit grenzte; ein feindlich Gesinnter; ein Feind; ein Agent, der ins Werk eingedrungen, um vor den Augen des hohen Besuchs und dem Forum des Fernsehens seine Mine zu zünden und also allen Seinesgleichen Anleitung und Signal zu geben, was man übrigens vom ersten Tag an schon bemerkt und auch vertraulich vor Zeugen gesagt habe – so vollzieht sich das. (P, 18)

Mit der nun in *Parna* praktizierten „Mischung aus Essay und Story“[25] erprobte Fühmann ein Darstellungsverfahren, das ihm geeignet erschien, der als bedrohlich erfahrenen Heterogenität und Invarianz der gesellschaftlichen Realität in der DDR schreibend, d.h. mit Bewußtsein zu begegnen. Auch wenn *Parna* – wie angedeutet – über den engen DDR-Kontext hinausreicht und die Geschichte in ihrer Symbolhaltigkeit zu lesen ist, bezieht sie sich doch direkt auf eine Phase der DDR-Geschichte Anfang der 1970er Jahre, in der ein labiles innenpolitisches Gleichgewicht zwischen Liberalisierung und Konsolidierung erreicht und künstlich austariert worden war, das wohl spätestens mit dem „Zündpunkt“[26] des Eklats um Biermann kollabierte. Fühmann verwies auf die widersprüchliche bzw. ungleichzeitige Konstitution dieser gesellschaftlichen Entwicklungsphase, registrierte seismographisch, daß sich die gesellschaftliche Situation seit 1969 qualitativ verändert habe, so daß das, was „sicher mal so gewesen [sei], [...] ebenso sicher jetzt durchaus nicht mehr“[27] sein könne. Das Problem, das er hier

25 Franz Fühmann an Konrad Reich, Brief vom 25.11.1975. In: B, S. 172.

26 Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig 1996, S. 252.

27 Franz Fühmann an Konrad Reich, Brief vom 23.09.1976. In: B, S. 196.

erkannte und für das er eine sprachliche Form suchte, war jenes, daß ganz „selbstverständlich und von 1 Tag auf den andern durch eine bloße Verfügung von oben“ eine radikale Auswechslung der bislang geltenden Theoreme und Ideologeme erfolgen konnte: „plötzlich verschwanden alle Ärgernisse als Ärgernisse, verschwand eine Argumentation, die von der Bedeutung eines Credo schien, verschwand eine Haltung, verschwanden Gesetze usw., und wie durch ein Nichts und in ein Nichts, diese Auswechselbarkeit von Denken, Gedanken, Denkrichtungen, Tabus usw. ist gespenstisch“[28].

In *Parna* wird diese gespenstische Unbestimmtheit des Alltags in einer dualen, kontrastiven Erzählstruktur vermittelt. Der Vorgang wird auf zwei Ebenen erzählt: zum einen der historischen, die das Ereignis des Kulturhausjubiläums im Jahr 1969 faktisch dokumentiert, zum anderen einer Gegenwartsebene, von der aus ein Ich-Erzähler im zunächst teilnahmslosen Ansehen der Dinge die vergangenen, „undenkbar“ (P, 13) gewordenen Vorgänge zu erinnern versucht: „Ich wollte erkennen; das ist nichts; das ist alles.“ (P, 5a). Erst die Gegeneinandermontage der beiden Zeitschichten sowie die Reflexion dieser ästhetischen Verfahrensweise, die als dritte Erzähldimension von einer dazwischen geschalteten auktorialen Kommentarstimme geleistet wird, erzeugt jene „unbestimmte Mehrdeutigkeit des äußeren Vorgangs“[29], die Fühmann in seiner Analyse des Nachtstücks *Das öde Haus* als Charakteristikum des Hoffmannschen Erzählens bestimmt hatte. Der Ich-Erzähler, der als vierter Gehilfe des Kulturdirektors in die Geschehnisse involviert ist, versucht, sich über sein „persönliches Damals“ (P, 13) Klarheit zu verschaffen und die seltsamen Vorgänge um die Verwandlung seines Vorgesetzten aufzuhellen, muß aber erfahren, wie nicht nur die Sache in ihrer handfesten Gewissheit abhanden kommt, sondern auch die eigene Verunsicherung seiner Beobachter- und Schreibposition anwächst: „[D]as mystische Element aber bleibt weiter im Dunkeln, es kommt erst im ganzen Erzählprozeß zur Erhellung. Der Ich-Erzähler erlebt nämlich Analoges: Er zweifelt prinzipiell an der Linie überhaupt, und da gerät er in metaphysische Schuld.“ (P, 2) In dieser Grundkonstellation des detektivischen Erzählens erinnert *Parna* nicht von ungefähr an E.T.A. Hoffmanns verrätselnde Erzähltexte, wie *Rat Krespel* oder *Das öde Haus*, in denen sich der Zusammenhang der Dinge nie oder jedenfalls nicht auf den ersten Blick preisgibt. Erst im Prozeß der Wahrheitsfindung, der Erinnerungsarbeit, werden die erschreckenden Tiefendimensionen dieser Vergangenheitsbewältigung in einer zunehmenden Dissonanz zwischen erzählendem und erlebendem Ich offenbar; hier tritt unverhofft zu Tage, was bisher im Dunkeln gehalten wurde. Dabei erkennt der fiktive Ich-Erzähler, der sich – wie es dann im Paulmann-Essay heißt – als Teil einer „vernunftentstammte[n] Gemeinschaft“ begreift und als „Subjekt seine Sache vertritt“[30], sich zunehmend als Ich-

28 Franz Fühmann an Wieland Förster, Brief vom 23.09.1976. In: B, S. 200 f.

29 Franz Fühmann: Möglichkeiten einer filmischen Aneignung (wie Anm. 17), S. 387.

30 Franz Fühmann: Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann. In: WA 6, S. 350.

Objekt, beginnt am Ende selbst an sich zu zweifeln und vollzieht im Grunde Wilhelms Erfahrung der Ich-Spaltung, des Identitätsverlusts, unwillentlich und unversehens nach. Beide Handlungsfiguren, Wilhelm wie das Erzähler-Ich, erscheinen als „Doppelwesen von Verwaltender und Verwalteter“[31]. In einem Entwurf des 17. Kapitels (11 lagen vor, 20 sollten es werden) wird diese radikale Veränderung des Ich-Erzählers angekündigt: „Der Ich-Erzähler diskutiert mit sich selbst. Er tanzt mit sich selber Parna. – Er erlebt etwas nie Erlebtes: Den prinzipiellen Zweifel.“ (P, [o.S.]).

Mit Hilfe dieser komplexen Erzählstruktur, in der die Linearität des „beschreibenden Erzählens“ nach Art der *Drei nackten Männer* aufgebrochen wird und Raum für ein essayistisch-reflexives Erzählen entsteht, bediente sich Fühmann eines genuin Hoffmannschen Verfahrens der perspektivischen Auskleidung und Vervielfältigung des Sichtbaren, der Aufspaltung des „Ich“ in einem mosaikartigen Bild. Mit dem Erzählfragment *Parna*, das in der Fühmann-Forschung bislang unberücksichtigt geblieben ist, kündigten sich qualitativ neue Züge seines Schreibens an, die er zwar mit seinen nun entstehenden Gegenwartsgeschichten „am Wickel“[32] hatte, deren er sich aber noch keineswegs sicher gewesen war. So beklagte Fühmann (insbesondere nach dem Tod seines wohl wichtigsten Gesprächspartners Kurt Batt, der ihm im Hinstorff Verlag eine „geistige Heimat“[33] geboten hatte) immer wieder die fehlende literaturtheoretische Kommunikation in der DDR: „unser Missgeschick besteht nun darin, dass man eben *das*, das Neue und Spezifische unseres Schreibens, nicht in gemeinsamer Anstrengung erörtern und am vergleichenden Beispiel erfahrungsmäßig verallgemeinern kann […]“[34], er sprach wiederholt von einem „Fluch, keine Kritik zu haben, die uns zum Äußersten unserer literarischen Möglichkeiten zwingt“[35]. Teile dieses vakanten erzähltheoretischen Diskurses wurden indes, wie auch Ursula Heukenkamp in einer neueren Analyse der *Spiegelgeschichte* hervorgehoben hatte, als „poetologischer Disput“[36] seinen Erzähltexten eingeschrieben. So läßt er sich in *Parna* z.B. in einer ausschweifenden, manchmal unverständlichen Syntax ausmachen, die das Erkenntnis- und Schreibproblem, in das der Ich-Erzähler als das Alter Ego Franz Fühmanns zusehends gerät, auf formaler Ebene repräsentiert: „Wer die Zeit des Damals kennt, der kennt sie und weiß auch in ihren oft schicksalsentscheidenden – und daß alltäglich sich Schicksale an heute geradezu grotesk anmutenden Details [...] entschieden, war gerade ein hervorragendes Merkmal des Damals – [...] und der sie nicht kennt – werde ich dem dieses Damals je nachvollziehbar erklären können?“ (P, 13).

---

31 Franz Fühmann: Möglichkeiten einer filmischen Aneignung (wie Anm. 17), S. 172.

32 Franz Fühmann an Konrad Wolf, Brief vom 25.11.1975. In: B, S. 172.

33 Franz Fühmann an Sigrid Damm, Brief vom 20.08.1976. In: B, S. 188.

34 Franz Fühmann an Konrad Reich, Brief vom 25.11.1975. In: B, S. 172 f.

35 Franz Fühmann: Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens (wie Anm. 18), S, 467.

36 Ursula Heukenkamp: Die große Erzählung von der befreiten Arbeit (wie Anm. 22), S. 21.

Die Erzählung blieb mit einem vorläufigen Umfang von etwa 60 Typoskriptseiten unvollendet, „insgesamt […] um die 100, vielleicht auch 120 Seiten“[37] sollten es schließlich werden, vom Autor zugeschrieben (vergleichbar seiner Novelle *König Ödipus*) auf eine Schlußpointe: „es wird immer turbulenter und chaotischer; der Knoten wird ins Unentwirrbare geschürzt; und der Schluss ist eine Katastrophe, die schlimmste Wendung, die denkbar ist“[38]. *Parna* zeigt wie kein anderer Erzähltext Fühmanns in dieser Zeit eine Tendenz zur komplexen Erzählform in der Tradition E.T.A. Hoffmanns, in der narrative und essayistische Elemente eingebunden werden und diese heterogenen Schreib- und Erkenntnisweisen sich verschränken. Damit lassen sich in Fühmanns Werkgenese deutliche Züge einer Entpragmatisierung des Erzählens erkennen, die mit vergleichbaren Entwicklungen in der DDR-Prosa in Hinsicht einer „Lockerung des traditionellen Erzählens“[39] korrespondierte und ein Beleg dafür ist, wie der Autor nach „neuen Erzählformen [...] schon in jenen Jahren suchte, als man gern vom Tod des Erzählens sprach“[40]. In seinem finalen Erzählprojekt *Im Berg*, auf das Fühmann in den letzten zehn Jahren seines Lebens hingearbeitet hatte, ist dieses Hoffmannsche Verfahren der heterogenen, dynamischen Erzählstrukturierung in einem „Siebener-Zyklus“[41] ausdifferenziert worden; aber auch hier kulminierte der poetologische Disput in der Frage, ob man das Unmittelbare überhaupt in Sprache fassen könne: „Liegt da ein Fluch drauf? [...] fällt dieser ganze Komplex prinzipiell aus der Literatur?“[42]

Die poetologische Begegnung mit E.T.A. Hoffmann läßt sich als ein text- wie werkübergreifendes und zugleich singuläres Ereignis in Fühmanns poetischem Werk bewerten. Der Autor beschrieb sie als „ein Müssen, dem man nicht ausweichen kann, ohne ein Stück seines Selbst aufzugeben, freilich ein erst zu formendes Stück, das allerdings und wiederum seine tiefen Wurzeln hat“[43]. ‚Im Banne Hoffmanns‘ meint nicht lediglich eine auf thematischer Affinität beruhende Anziehungskraft von Werk und Biographie des Wahlverwandten, sondern vor allem Fühmanns Faszination von der Sprach- wie gleichermaßen der Erzählkunst des spätromantischen Autors, die wäh-

37 Franz Fühmann an Konrad Reich, Brief vom 25.11.1975. In. B, S. 175.

38 Ebd., S. 174.

39 Kurt Batt: Realität und Phantasie. In: Ders.: Schriftsteller, Poetisches und wirkliches Blau. Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Franz Fühmann und Konrad Reich. Hamburg 1980, S. 308-326, hier S. 325.

40 Ingrid Prignitz: Nachwort (wie Anm. 6), S. 215.

41 Franz Fühmann an Ingrid Prignitz, Brief vom 24.01.1983. In: B, S. 454.

42 Zitiert nach Ingrid Prignitz: Zu dieser Ausgabe. In: Franz Fühmann: Im Berg. Texte und Dokumente aus dem Nachlass. Hrsg. von Ingrid Prignitz. Rostock 1993, S. 309-318, hier S. 314.

43 Franz Fühmann: Im Berg. Texte und Dokumente aus dem Nachlass. Hrsg. von Ingrid Prignitz. Rostock 1993, S. 29.

rend einer Zeit der Neubewertung seiner Position als Schriftsteller in der DDR und der daraus folgenden ästhetischen Neuorientierung auf äußerst fruchtbaren Boden traf: Sowohl in Hoffmanns Poetik wie in seiner poetischen Sprache entdeckte und erkundete Fühmann die Möglichkeit eines realistischen Erzählens, das im „seltsame[n] Knistern unter Bindestrichen“[44] die Wörter-Welten einer reinen Oberflächendarstellung transzendierte und folglich als sprachlich-narratives Modell für die nun auszuarbeitende Ästhetik der Simultanität in höchstem Maße geeignet erscheinen mußte. Bei Hoffmann erfuhr er seine eigene, zwischen Sprachverlust und -neugewinn konfliktreich disponierte Schreibproblematik, die vor allem daraus resultierte, jene unerhörte alltägliche Dissonanzerfahrung des Lebens in der DDR auszusprechen (oder aussprechen zu müssen), d.h. literarisch zu rekonstruieren, die als irrealer Daseinsbereich aus der offiziellen gesellschaftlichen Wahrnehmung ausgeklammert bzw. verdrängt wurde und somit aus dem kommunikativen Gedächtnis der DDR-Gesellschaft herausfiel: Jene existentielle Erfahrung, daß sich der Nebel der gesellschaftlichen wie privaten Illusionen zunehmend als übermächtige, unheimliche Realität erwiesen hatte, die Hoffnungen selbst in vielfachen Surrogatformen gesellschaftlicher Kommunikation erstickt wurden, versuchte der an Hoffmann geschulte Autor Franz Fühmann in einer synästhetischen Sprache umzusetzen, die sich der rein lexikalische Bedeutungsschicht der Wörter enthob und auf einer metasprachliche Ebene des dichterischen Wortes handelte. Das Hoffmannsche Element seines poetischen Werkes läßt sich somit nur mittelbar in einer Tendenz zur „vieldeutigen essentiellen Verdichtung“[45] des Textes erfahren; es zeigt sich als poetologischer wie erkenntnistheoretischer Impuls seines Schreibens, das auf die existentielle Lektüreerfahrung Hoffmanns bezogen bleibt und damit auch das romantische Rezeptionsverhältnis als eine durch die individuelle Lektüreleistung veränderbare, textkonstituierende Größe ausweist: als ein unabläßlich neu „zu formendes Stück“ Schreib- bzw. Leseridentität. In dieser produktiv-dynamischen Bezugnahme ist der Einfluß Hoffmanns auf Fühmanns poetische Entwicklung am ehesten in jenen strukturellen Veränderungen seines Schreibens erkennbar, die auf eine Ausprägung mythischer Erzählverfahren orientierten. Wie im Einzelnen diese Hoffmannsche Linie seines Erzählens in den mythologischen Erzählungen sowie im *Bergwerk*-Komplex umgesetzt wurde, vor allem aber auch, wie sie mit anderen Lektüre- und Schreibeinflüssen korrespondierte, dürften folgende, hier möglicherweise anschließende Untersuchungen zu Werk und Poetik Franz Fühmanns zu zeigen haben.

---

44 Franz Fühmann: Erfahrungen mit dem Serapiontischen Prinzip. [Essayfragment] In: SAdK, Berlin, FFA, Sign. 40, S. 29.

45 Ingrid Prignitz: Nachwort (wie Anm. 6), S. 220 f.

6 Literaturverzeichnis

1. Siglen und Zitierweise

Siglen (insofern sie nicht bereits im Text erklärt wurden)

B	Franz Fühmann: Briefe 1950-1984. Eine Auswahl. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. Rostock: Hinstorff, 1994.
BB	Franz Fühmann. Eine Biographie in Bildern, Dokumenten und Briefen. Hrsg. von Barbara Heinze. Rostock: Hinstorff, 1998.
DKV	E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Herausgegeben von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold, Jörg Petzel und Ursula Segebrecht. Bd. 1-6. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker-Verlag, 1985-2004.
DRA	Deutsches Rundfunkarchiv Berlin/Potsdam
DVjs	Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
DZfPh	Deutsche Zeitschrift für Philosophie
FFA	Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Franz Fühmann Archiv
GMA	Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Georg Maurer Archiv
Hjb	E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. Herausgegeben von Hartmut Steinecke, Detlef Kremer und Franz Loquai. (Publikation seit 1992/93, Vorgänger: MHG).
JF	Jeder hat seinen Fühmann. Herkunft – Prägung – Habitus. Potsdamer literaturwissenschaftliche Studien und Konferenzberichte. Zugänge zu Poetologie und Werk Franz Fühmanns. Hrsg. von Brigitte Krüger, Margrid Bircken und Helmut John. Frankfurt/M.; Berlin; New York [u. a.]: Lang, 1998.
IASL	Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur
KBA	Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Kurt Batt Archiv
MHG	Mitteilungen der E.-T.-A.-Hoffmann-Gesellschaft, Bamberg
ND	Neues Deutschland
NdL	Neue deutsche Literatur
SAdK	Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin
SuF	Sinn und Form
WA	Franz Fühmann: Werkausgabe in acht Bänden. Rostock: Hinstorff, 1977-1987
WB	Weimarer Beiträge
ZK	Fühmanns Zettelkästen

Zitierweise

Der jeweils besprochene Text wird in Klammern mit Nennung von Sigle und Seitenzahl zitiert. Bei Mehrfachzitation des Quelltextes innerhalb eines Satzes erfolgt der Textnachweis im Anschluß an das letzte Zitat.

2. Zitierte Werke von Franz Fühmann

Werkausgabe des Hinstorff-Verlags (1977-1988)

Band I Erzählungen 1955-1975. Rostock 1977.

Band II Gedichte und Nachdichtungen. Rostock 1978.

Band III Das Judenauto. Kabelkran und Blauer Peter. Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens. Rostock 1979.

Band IV Irrfahrt und Heimkehr des Odysseus. Prometheus. Der Geliebte der Morgenröte und andre Erzählungen. Rostock 1980.

Band V Reineke Fuchs. Märchen nach Shakespeare. Das Nibelungenlied. Märchen auf Bestellung. Rostock 1981.

Band VI Essays, Gespräche, Aufsätze. Rostock 1983.

Band VII Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht. Anhang: Dichtungen und Briefe Georg Trakls. Hrsg. von Franz Fühmann. Rostock 1984.

Band VIII Simplicius Simplicissimus. Der Nibelunge Not und andere Arbeiten für den Film. Hrsg. von Ingrid Prignitz. Rostock 1987.

Unter den Paranyas. Traum-Erzählungen und -Notate. Hrsg. von Ingrid Prignitz. Rostock 1988.

Weitere Texte, Interviews und Briefausgaben (chronologisch geordnet)

Entwicklung des nationalen Charakters. Eine Kernfrage unserer Kulturarbeit. In: National-Zeitung, 13.09.1950.

Die Fahrt nach Stalingrad. Eine Dichtung. Berlin: Aufbau, 1953.

Die Nelke Nikos. Gedichte. Berlin: Verlag der Nation, 1953.

Stalin und die Literatur. In: Die Nation 3 (1953), H. 4, S. 95-103.

Herder und die nationale Frage. In: Die Nation 3 (1953), H. 12, S. 37-47.

Das ist der Mensch. In: NdL 4 (1956), H. 2, S. 130-140.

Zu zwei Bildern von Carl Hofer. In: Bildende Kunst (1957), H. 2, S. 86-87.

Lob des Menschen. Georg Maurer zum 50. Geburtstag. In: National-Zeitung 12.03.1957.

Herrliches graues Hamburg. Stätten der Revolution – damals und heute. In: Sonntag, 09.11.1958.

Ich stieg am Bahnhof Zoo aus. Eindrücke vom kulturellen Alltagsleben in Westberlin. In: Sonntag 12 (1958), Nr. 49, S. 3 und 7.

Prima Ballerina Assoluta. In: Freie Welt (1959), Nr. 28-31, S. 9-11.

Kabelkran und Blauer Peter. Mit Illustrationen von Armin Münch. Rostock: Hinstorff, 1961.
Galina Ulanowa. Literarisches Porträt. Mit Abbildungen. Berlin: Henschel, 1961.
Die Richtung der Märchen. Gedichte. Berlin: Aufbau, 1962.
Für die großen Ohren der kleinen Lauscher. In: ND, Nr. 86 vom 26.03.1964, S. 6.
König Ödipus: Gesammelte Erzählungen. Berlin; Weimar: Aufbau, 1966.
Sigmund Freud: Trauer und Melancholie. Essays. Hrsg. von Franz Fühmann und Dietrich Simon. Berlin: Volk und Welt, 1982.
Christa Wolf – Franz Fühmann: Monsieur – wir finden uns wieder. Briefe 1968-1984. Hrsg. von Angela Drescher. Berlin: Aufbau, 1998.

3. Unveröffentlichte Quellen

Manuskripte von Franz Fühmann

Erfahrungen mit dem Serapiontischen Prinzip [Essayfragment]. FFA, Sign. 40.
Parna [Erzählfragment]. FFA, Sign. 80.
Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann. [Verschiedene Manuskriptfassungen, auch Klebetyposkripte, Gliederung, hs. Fassung der ersten Seite „Eine Vampyrgeschichte“, Korrespondenz], FFA, Sign. 227.
Zur Rede. [Karteikarten und Notizen zum Rundfunkvortrag Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann], FFA, Sign. 234.
Radioessay. [Typoskriptentwürfe und Skizzenheft „ETAH Rath Krespel“], FFA, Sign. 235.
Beim Lesen von Hoffmanns Schauerstücken. Eine Vampyrgeschichte. [Klebetyposkripte und Notizen], FFA, Sign. 237.
Nachwort zu Klein Zaches. [Verlagskorrespondenz, Skizzenheft, Notizen, Manu- bzw. Typoskripte], 1976, FFA, Sign. 239.
Vampyrgeschichte. [Verschiedene Typoskriptfassungen], FFA, Sign. 249.
Hoffmann-Lesung. Radio DDR II. [Verschiedene Manuskripte], FFA, Sign. 251.
Hoffmann. Das Schaurige. [Korrespondenz und Skizzen], FFA, Sign. 253.
Nach dem Anhören einiger Darlegungen; Stenographisches Protokoll der Diskussion zu E.T.A. Hoffmann am 21. Januar 1976 in Berlin (Ost). [Typoskript], FFA, Sign. 278.
Freud. FFA, Sign. 299.
Rundfunkrede gegen die mißbräuchliche Ausnutzung des Offenen Briefes durch den RIAS, [Typoskript, o. D.], FFA, Sign. 340.
Die Jesuiterkirche in G. Fragment. [Verschiedene Manuskriptfassungen, auch Klebetyposkripte, Notizen], FFA, Sign. 512.
E.T.A.H. [Vortragsmanuskript der „Vampyr“-Lesung in Radio DDR II], FFA, Sign. 883.

Der Tod als Freund. Gedanken zum Totensonntag von Franz Fühmann. Sendung des Süddeutschen Rundfunks vom 22.11.1981. Bearbeitet von Johannes Poethen. Ungedrucktes Rundfunkmanuskript, 14 Seiten
Kartei- und Zettelkästen, FFA.

Briefe von Franz Fühmann an

Georg Maurer, undatierter Brief [um 1956], GMA, Sign. 652.
Klaus Günzel, Brief vom 13.11.1977, FFA, Sign. 227.
Günter Caspar, Brief vom 22.10.1981, FFA, Sign. 247.

Briefe an Franz Fühmann von

Kurt Batt, Brief vom 23.04.1964, KBA.
Kurt Batt, Brief vom 04.04.1968, KBA.
Kurt Batt, Brief vom 16.05.1968, KBA.
Kurt Batt, Brief vom 07.08.1970, KBA.
Kurt Batt, Brief vom 01.07.1971, KBA.
Georg Maurer, undatierter Brief [um 1955], GMA, Sign. 653.

Franz Fühmanns Hoffmann-Sammlung

E.T.A. Hoffmanns Werke in fünfzehn Teilen. Aufgrund der Hempelschen Ausgabe neu herausgegeben mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. Dr. Georg Ellinger. 2. erweiterte Auflage. Berlin, Leipzig: Deutsches Verlagshaus Bong & Co., o. J. [1927].
E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke in 15 Bänden. Hrsg. von Eduard Grisebach. 2. erw. Auflage. Hesse & Becker, o. J. [1905].
E.T.A. Hoffmanns Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe mit Einleitungen, Anmerkungen und Lesarten von Carl Georg von Maassen. Bde. 1-4 und 6-10 (unvollendet). München und Leipzig bei Georg Müller, 1908-28.
E.T.A. Hoffmanns gesammelte Schriften in 12 Bänden. Mit Federzeichnungen von Theodor Hosemann. Hrsg. von E.T.A. Hoffmann. Berlin: Georg Reimer, 1871-1873. [= dritte Auflage]

Gespräche / Lesungen

Diskussion zu E.T.A. Hoffmann am 21.01.1976 in Berlin [Akademie der Künste der DDR]. Stenografisches Protokoll nach Tonbandaufzeichnung, FFA, Sign. 278, 22 Seiten.
Köpp, Luise: Gespräch mit Franz Fühmann über seine schriftstellerische Auseinandersetzung mit dem Werk E.T.A. Hoffmanns und Lesung aus zwei Essays sowie eine Betrachtung von Wieland Försters Plastik „Das Paar“. Sendung in der Rei-

he „Literarische Abendsendung“ am 24.09.1977 in Radio DDR II, ungedruckt. DRA, Potsdam, Archivnr. 2004724X00.

Manuskripte anderer Autoren

Elke Schieber / Konrad Herrmann (DEFA-Studie für Dokumentarfilme, Gruppe „forum“): Filmszenarium „E.T.A. Hoffmann. Ein phantastischer Realist“ (Arbeitstitel). Babelsberg 1986. In: DRA, Sign. PU Kultur 6/1 Alltag der Träume, 33 Bl.

4. Werke von E.T.A. Hoffmann

E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Herausgegeben von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold, Jörg Petzel und Ursula Segebrecht. Bd. 1-6. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker-Verlag, 1985-2004.

E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel. Gesammelt und erläutert von Hans von Müller und Friedrich Schnapp. 3 Bde. München: Winkler, 1967-1969.

E. T. A. Hoffmann: Tagebücher. Nach der Ausgabe Hans von Müllers herausgegeben von Friedrich Schnapp. München: Winkler, 1971.

5. Sekundärliteratur

Andreotti, Mario: Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textanalyse. Einführung Epik und Lyrik. 2. Auflage. Bern, Stuttgart: Haupt, 1990 (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 1127).

Ankum, Katharina von: Die Rezeption von Christa Wolf in Ost und West. Von *Moskauer Novelle* bis „Selbstversuch“. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1992 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, Band 98).

Arnheim, Rudolf: Rundfunk als Hörkunst. München/Wien: Hanser, 1979.

Arnold-de Simine, Silke: Leichen im Keller. Zu Fragen des Gender in Angstinszenierungen der Schauer- und Kriminalliteratur (1790-1830). St. Ingbert: Röhrig, 2000 (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft; Bd. 22).

Asche, Susanne: Die Liebe, der Tod und das Ich im Spiegel der Kunst. Die Funktion des Weiblichen in Schriften der Frühromantik und im erzählerischen Werk E.T.A. Hoffmanns. Königstein/Ts: Hain, 1985 (Hochschulschriften: Literaturwissenschaft 69).

Batt, Kurt: „Lob der Phantasie“. Anna Seghers *Sonderbare Begegnungen*. In: SuF 25 (1973), H. 6.

Berger, Bruno: Der Essay. Form und Geschichte. Bern und München: Francke, 1964.

Berger, Christel: Sich als Menschheit verstehen lernen. Vor 80 Jahren geboren: Franz Fühmann. In: ND, 15.01.2002.

Böck, Dorothea: Jean Paul als „geheimer Lehrer“. Aspekte und Probleme der Jean-Paul-Rezeption in der DDR. In: WB 36 (1990), H. 1, S. 52-73.

Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001 (stw 1539).

Brandstetter, Gabriele (Hrsg.): Jacques Offenbach *Hoffmanns Erzählungen*. Laaber: Laaber-Verlag, 1988

Braun, Matthias: Die Literaturzeitschrift ‚Sinn und Form'. Ein ungeliebtes Aushängeschild der SED-Kulturpolitik. Bremen: Edition Temmen, 2004.

Braun, Volker: Die Unvollendete Geschichte und ihr Ende. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998.

Bülow, Ulrich von: Die Poetik Franz Fühmanns. Vom geschichtsphilosophischen Märchen zum anthropologischen Mythos. Neuried: ars una, 2000 (Deutsche Hochschuledition, Bd. 107).

Bürger, Peter: Das Denken des Herrn. Bataille zwischen Hegel und dem Surrealismus. Essays. Frankfurt/M. 1992.

Castein, Hanne: Christa Wolfs *Neue Lebensansichten eines Katers*. Ein Beitrag zur Hoffmann-Rezeption in der DDR. In: MHG 29 (1983), S. 45-53.

Chesterton, Gilbert Keith: Verteidigung des Unsinns, der Demut, des Schundromans und anderer mißachteter Dinge. Mit einer Verteidigung des Verteidigers von Peter Schifferli. Olten und Freiburg i. Br.: Walter, 1958.

Damm, Sigrid: „... nicht in der Schuld der Gesellschaft bleiben". Franz Fühmanns *Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur*. In: NdL 1976, H. 6, S. 147-163.

Daemmrich, Horst S.: Zu E.T.A. Hoffmanns Bestimmung ästhetischer Fragen. In: WB 14 (1968), H. 3, S. 640-663.

Dieckmann, Friedrich: Lesart zu ‚Macbeth'. In: SuF 25 (1973), H. 4, S. 677-680.

Ehrlich, Lothar: Aspekte des Klassik-Diskurses in Weimar seit dem Goethe-Jahr 1949. In: Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde. Ein Bremer Symposium. Hrsg. von Thomas Metscher und Christian Marzahn. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1991, S. 393-409.

Erb, Elke: Ohne Titel [Diskussionsbeitrag der Autorin zur Lyrik-Anthologie *In diesem besseren Land*]. In: Forum 20 (1966), H. 11, S. 18 f.

Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig: Kiepenheuer, 1996.

- Die Risiken des Dafürseins. Optionen und Illusionen der ostdeutschen literarischen Intelligenz 1945-1990. In: Schriftsteller als Intellektuelle. Politik und Literatur im Kalten Krieg. Hrsg. von Sven Hanuschek, Therese Hörnigk und Christine Malende. Tübingen: Niemeyer, 2000 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; Bd. 73), S. 269-284.

Engler, Jürgen: Literaturbetrachtung als Gespensterkunde. In: NdL 28 (1980), H. 2, S. 126-133.

- Das ideologische Element in der Literatur. In: NdL 32 (1984), H. 6, S. 149-153.

E.T.A. Hoffmann. Sonderband TEXT + KRITIK, Zeitschrift für Literatur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik, 1992.

Eykman, Christoph: Geschichtspessimismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. Bern und München: Francke, 1970.

Funke, Mandy: Rezeptionstheorie – Rezeptionsästhetik. Betrachtungen eines deutsch-deutschen Diskurses. Bielefeld: Aisthesis, 2004.

Geerdts, Hans-Jürgen: Romantik und Romantikforschung in der Diskussion. In: WB 23 (1977), H. 2, S. 151-153.

Gendolla, Peter: Anatomien der Puppe. Zur Geschichte des MaschinenMenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de L'Isle-Adam und Hans Bellmer. Heidelberg: Winter, 1992 (Reihe Siegen; Band 113: Germanistische Abteilung).

Georg, Sabine: Modell und Zitat. Mythos und Mythisches in der deutschsprachigen Literatur der 80er Jahre. Universität Hannover, Dissertation 1995, Mikrofiche.

Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Siebenter Band: 1789-1830. Von Autorenkollektiven erarbeitet. Leitung und Gesamtbearbeitung Hans-Dietrich Dahnke (1789-1806) und Thomas Höhle in Zusammenarbeit mit Hans-Georg Werner (1806-1830). Berlin [Ost]: Volk und Wissen, 1978

Gfrereis, Heike (Hrsg.): Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1999 (Sammlung Metzler; Bd. 320).

Grimm, Gunter: Rezeptionsgeschichte, Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie. München: Fink, 1977.

Grohnert, Dietrich: Einige Positionen der gegenwärtigen Romantik-Forschung in der DDR. In: Zu einigen Positionen der Romantikforschung in der DDR und zur Rezeption der Romantik in der DDR-Literatur. Materialien einer Konferenz der Wissenschaftsbereiche Literaturwissenschaft, der Sektion Germanistik / Geschichte / Musikerziehung der PH „Karl Liebknecht" Potsdam (Gesellschaftswissenschaftliche Reihe; H. 39).

Günzel, Klaus: Ein Leben zwischen Kunst und Wirklichkeit. Vorwort. In: E.T.A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten. Hrsg. von Klaus Günzel. Berlin [Ost]: Verlag der Nation, 1976.

- Deutsche Romantiker – Interdisziplinär betrachtet. Kritische Bemerkungen zu einem Symposium. In: MHG 25 (1979), S. 53-59.

Gugisch, Peter: Fühmanns *Rumpelstilzchen*. In: Dichter in den Brüchen der Zeit. Hrsg. von Antonia Opitz und Roland Opitz. Leipzig: Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen, 2005, S. 333-343.

Hager, Kurt: Zu Fragen der Kulturpolitik der SED. Referat auf der 6. Tagung des ZK der SED, 6. Juli 1972. In: Ders.: Beiträge zur Kulturpolitik. Reden und Aufsätze 1972 bis 1981, Bd. 1. Berlin (Ost): Dietz, ²1982, S. 7-77.

Hammer, Klaus / Poschmann, Henri / Schnuchel, Hans-Ulrich: Fragen der Romantikforschung (Zur Arbeitstagung in Leipzig vom 2. bis 4. Juli 1962). In: WB 9 (1963), H. 1, S. 173-182.

Hanuschek, Sven / Hörnigk, Therese / Malende, Christine (Hrsg.): Schriftsteller als Intellektuelle. Politik und Literatur im Kalten Krieg. Tübingen: Niemeyer, 2000 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; Bd. 73).

Harich, Wolfgang: Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß. In: SuF 25 (1973), H. 1, S. 189-218.

Hartung, Günter: Zum Bild der deutschen Romantik in der Literaturwissenschaft der DDR. In: WB 22 (1976), H. 11, S. 167-176.

- Anatomie des Sandmanns. In: WB 23 (1977), H. 9, S. 45-64.

Haßler, Gerda: Texte im Text. Überlegungen zu einem textlinguistischen Problem. In: Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen. Hrsg. von Gerda Haßler. Münster: Nodus-Publikationen, 1997 (Studium Sprachwissenschaft; Bd. 29).

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Phänomenologie des Geistes. Neu hrsg. von Hans-Friedrich Wessels und Heinrich Clairmont. Mit einer Einleitung von Wolfgang Bonsiepen. Hamburg: Meiner, 1988 (Philosophische Bibliothek; Bd. 414).

Heiner, Hans-Joachim: Das Goldene Zeitalter in der deutschen Romantik. Zur sozialpsychologischen Funktion eines Topos. In: Romantikforschung seit 1945. Hrsg. und eingeleitet von Klaus Peter. Königstein/Ts.: Athenaeum, 1980, S. 280-303.

Heise, Wolfgang: Warum Poesie? In: Kürbiskern (1969), H. 3, S. 474-486.

- Bemerkungen zum „Erbe“. In: WB 20 (1974), H. 10, S. 156-169.
- Zur Diskussion über die ‚Romantik‘. In: Arbeiten mit der Romantik heute. Hrsg. von Heide Hess und Peter Liebers. Berlin [Ost]: Akademie der Künste, 1978, S. 18-21.

Henckmann, Wolfhart / Schandera, Gunter (Hrsg.): Ästhetische Theorie in der DDR 1949 bis 1990. Beiträge zu ihrer Geschichte. In Zusammenarbeit mit Mandy Funke. Berlin: Berlin Verlag Arno Spitz, 2001.

Herden, Werner: Ermutigung zum Essay. Voraussetzungen und Ziele sozialistischer Essayistik. In: NdL 14 (1966), H. 12, S. 150-161.

Herminghouse, Patricia: Die Wiederentdeckung der Romantik. Zur Funktion der Dichterfiguren in der neueren DDR-Literatur. In: DDR-Roman und Literaturgesellschaft. Hrsg. von J. Hoogeveen und G. Labroisse. Amsterdam: Rodopi, 1981, S. 217-248.

Herzinger, Richard / Preußer, Heinz-Peter: Vom Äußersten zum Ersten. DDR-Literatur in der Tradition deutscher Zivilisationskritik. In: TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband: Literatur in der DDR. Rückblicke. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Frauke Meyer-Gosau. München: edition text + kritik, 1991, S. 195-209.

Hilbig, Wolfgang: zwischen den paradiesen. Prosa, Lyrik. Mit einem Essay von Adolf Endler. Leipzig: Reclam, 1992.

Hilbig, Wolfgang: Der Mythos ist irdisch. Für Franz Fühmann zum 60. Geburtstag. In: Neue Rundschau 1982, H. 3, S. 120-127.

Hilzinger, Sonja: ‚Avantgarde ohne Hinterland‘. Zur Wiederentdeckung des Romantischen in Prosa und Essayistik der DDR. In: TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband: Literatur in der DDR. Rückblicke. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: TEXT + KRITIK, 1991, S. 93-100.

Hörisch, Jochen: Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik. Erweiterte Nachauflage. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998 (Neue Folge Band 485).

Hohendahl, Peter Uwe: Theorie und Praxis des Erbens. Untersuchungen zum Problem der literarischen Tradition in der DDR. In: Literatur der DDR in den siebziger Jahren. Hrsg. von P. U. Hohendahl und P. Herminghouse. Frankfurt/M. 1983, S. 32-47.

Holthuis, Susanne: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 1993 (Stauffenburg-Colloquium; Bd. 28).

Holtz, Jürgen: Der Dingo in der Flasche. In: SuF 25 (1973), H. 3, S. 828-847.

Holtzhauer, Helmut: Ohne Glacéhandschuhe. In: SuF 25 (1973), H. 4, S. 687 f.

Huberth, Franz (Hrsg.): Die Stasi in der deutschen Literatur. Tübingen: Attempto, 2003.

- Die DDR im Spiegel ihrer Literatur. Beiträge zu einer historischen Betrachtung der DDR-Literatur. Berlin: Duncker & Humblot, 2005 (Zeitgeschichtliche Forschungen; Bd. 24).

Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink, 1976 (Uni-Taschenbücher; 636).

Japp, Uwe: Das serapiontische Prinzip. In: TEXT + KRITIK Sonderband: E.T.A. Hoffmann. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: TEXT + KRITIK, 1992, S. 63-75.

Jürschik, Rudolf: Franz Fühmanns Arbeit für den Film. In: Dichter sein heißt aufs Ganze aus sein. Zugänge zu Poetologie und Werk Franz Fühmanns. Hrsg. von Brigitte Krüger. Frankfurt/M.; Berlin; Bern [u.a.]: Lang, 2002, S. 59-87.

Jung, Werner: Klassiker und Romantiker, oder Rainer Kirsch und Franz Fühmann. In: Rückblicke auf die Literatur der DDR. Hrsg. von Hans-Christian Stillmark unter Mitarbeit von Christoph Lehker. Amsterdam; New York: Rodopi, 2002 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik; Bd. 52), S. 179-190.

- Das Unheimliche ist nur des Heimlichen Ende. Die Literatur und das Unheimliche. In: literatur für leser 27 (2004), H. 1, S. 51-60.

Kähler, Hermann: Zum Essay. Probleme literarischer Subjektivität in Essayistik und Publizistik der frühen zwanziger Jahre. In: WB 26 (1980), H. 12, S. 92-113.

Kaiser, Gerhard: Parteiliche Wahrheit – Wahrheit der Partei? Zu Inhalt, Form und Funktion der DDR-Dramatik. In: Einführung in Theorie, Geschichte und Funktion der DDR-Literatur. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. Stuttgart 1975.

Kaiser, Gerhard R.: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart: Metzler, 1988 (Sammlung Metzler; Bd. 243).

Kanzog, Klaus: Grundzüge der E.T.A.-Hoffmann-Forschung seit 1945. Mit einer Bibliographie. In: MHG 9 (1962), S. 1-30.

Kim, Ihmku: Franz Fühmann – Dichter des „Lebens". Zum potentialgeschichtlichen Wandel in seinen Texten. Frankfurt/M.; Berlin; Bern [u.a.]: Lang, 1996 (Beiträge zur neueren Epochenforschung; Bd. 14).

Klatt, Gudrun: „Modebuch“ und Diskussion „über das Leben selbst“. Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* In: Werke und Wirkungen. DDR-Literatur in der Diskussion. Leipzig: Reclam, 1987, S. 361-397.

Kleinschmid, Sebastian: Gewißheit der Ungewißheit. Hartmut Langes Poetik der Irritation. In: SuF 54 (2002), H. 2, S. 224-234.

Kohlhof, Sigrid: Franz Fühmann und E.T.A. Hoffmann. Romantikrezeption und Kulturkritik in der DDR. Frankfurt/M. [u. a.]: Lang, 1988 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Band 1044).

- Franz Fühmann, der Mythos und die Geschichte. Versuch über die Selbstverantwortung des Bürgers. Essay. Rundfunkprotokoll einer Sendung vom 28.07.1991 in RIAS I, Sendereihe „Kultur und Zeitgeschichte – Literatur“, Redaktion: Hans-Georg Soldat.
- Franz Fühmann und E.T.A. Hoffmann. In: Hjb 1 (1992/93), S. 199-208.
- Franz Fühmanns Essays zu E.T.A. Hoffmann. In: JF, S. 149-166.

Kolbe, Uwe: Renegatentermine. Der individuelle Abschied von der sozialistischen Utopie. In: Ders.: Renegatentermine. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998.

Köhn, Lothar: Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes. Tübingen: Niemeyer, 1966.

- Vergangenheitssprachen. Fühmanns *Saiäns-Fiktschen* und *Der Sturz des Engels*. In: Dialektik des Anfangs. Spiele des Lachens, Literaturpolitik in Bibliotheken. Über Texte von: Heiner Müller, Franz Fühmann, Stefan Heym. Hrsg. von Paul Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr. Bonn: Bouvier, 1986, S. 109-128.

Köpp, Claus Friedrich: Realismus in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*. In: WB 12 (1966), H. 1, S. 57-80.

Körber, Thomas: Arno Schmidts Romantik-Rezeption. Heidelberg: Winter, 1998 (Neue Hefte zum Euphorion; Heft 31).

Krätzer, Jürgen: Nachdenken über das Wesen der Kunst und die Rolle des Künstlers – ein Versuch Franz Fühmanns zur Bestimmung der eigenen künstlerischen Konzeption. [Diss.] Leipzig 1987.

- Versuch: Essay als Medium der Selbstfindung. Ein Beitrag zur Untersuchung der Poetologie Franz Fühmanns. In: WB 35 (1989), H. 10, S. 1619-1639.
- Vom „Stocken des Widerspruchs“ oder Etwas über die Erfahrung der Herr-Knecht-Dialektik bei Franz Fühmann. In: Berliner Debatte Initial 12 (2001), H. 4, S. 43-51.

Krauss, Werner: Französische Aufklärung und deutsche Romantik. In: Zu Fragen der Romantikforschung. Materialien einer wissenschaftlichen Tagung am Institut für Deutsche Literaturgeschichte (2.-4. Juli 1962). Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität 12 (1963), H. 2, S. 496-501.

Kremer, Detlef: E.T.A. Hoffmann zur Einführung. Hamburg: Junius, 1998 (Zur Einführung; 166).

Kremer, Detlef: Romantische Metamorphosen. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993.

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. (1967) In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II. Hrsg. von Jens Ihwe. Frankfurt/M. 1972, S. 345-375.

Kusche, Walter: Die ‚blaue Blume' und das ‚wirkliche Blau'. Zur Romantik-Rezeption im Spätwerk von Anna Seghers. In: WB 20 (1974), H. 7, S. 58-79.

Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990.

Laser, Veit: Die theologische Relevanz der Poetologie Franz Fühmanns. Marburg: Tectum Verlag, 2000.

Lehmann, Günther K.: Phantasie und künstlerische Arbeit. In: Seminar: Theorien der künstlerischen Produktivität. Entwürfe mit Beiträgen aus Literaturwissenschaft, Psychoanalyse und Marxismus. Hrsg. von Mechthild Curtius unter Mitarbeit von Ursula Böhmer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976, S. 302-331.

Leistner, Bernd (Hrsg.): Unruhe um einen Klassiker. Zum Goethe-Bezug in der neueren DDR-Literatur. Halle-Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1978.

- Sixtus Beckmesser. Essays zur deutschen Literatur. Berlin und Weimar: Aufbau, 1989 (Dokumentation, Essayistik, Literaturwissenschaft).
- Neuere DDR-Literatur und die klassisch-romantische Tradition. In: Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde. Ein Bremer Symposium. Hrsg. von Thomas Metscher und Christian Marzahn. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1991, S. 413-425.
- Deutsche Erzählprosa der frühen Restaurationszeit. Studien zu ausgewählten Texten. Tübingen: Niemeyer, 1995 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; Band 75).

Leistner, Maria-Verena: Das Hoffmann-Bild der Anna Seghers. In: Filologia Germanska 88 (1978), H. 4, S. 85-94.

Liebe, Matthias: Alfred Andersch und sein „Radio-Essay". Frankfurt/M.; Bern; New York; Paris: Lang, 1990 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1185).

Löffler, Dietrich: Die Romantik-Konferenz 1962 – ein Auftakt. In: Hans Mayers Leipziger Jahre. Beiträge des 3. Walter-Markov-Kolloquiums. Hrsg. von Alfred Klein, Manfred Neuhaus und Klaus Pezold. Leipzig: Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen, 1997, S. 75-76.

Lohr, Horst: Vom Märchen zum Mythos. Zum Werk von Franz Fühmann. In: WB 1982, H. 1. S. 62-82.

- Zur Funktion mythen-, märchen- und sagenhafter Elemente in der Literatur der DDR der sechziger und siebziger Jahre (dargelegt an ausgewählten Werken von Anna Seghers, Max Walter Schulz, Erich Köhler und Franz Fühmann). [Diss.] Berlin 1981.

Lukács, Georg: Die Romantik als Wendung in der deutschen Literatur. In: Heide Hess / Peter Liebers (Hrsg.): Arbeiten mit der Romantik heute. Akademie der Künste der DDR, Arbeitsheft 26. Berlin (Ost) 1978, S. 136-141.

Mai, Gunther: Sozialistische Nation und Nationalkultur. In: Weimarer Klassik in der Ära Honecker. Hrsg. von Lothar Ehrlich und Gunther Mai. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2001, S. 29-76.

Mannack, Eberhard: Franz Fühmann als Interpret Hoffmannscher Erzählungen. In: Dialektik des Anfangs. Spiele des Lachens, Literaturpolitik in Bibliotheken. Über Texte von: Heiner Müller, Franz Fühmann, Stefan Heym. Hrsg. von Paul Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr. Bonn: Bouvier, 1986, S. 129-141.

Mayer, Hans: Zur Lage der Romantikforschung. In: Zu Fragen der Romantikforschung. Materialien einer wissenschaftlichen Tagung am Institut für Deutsche Literaturgeschichte (2.-4. Juli 1962). Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität 12 (1963), H. 2, S. 493-496.

- Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns. In: Romantikforschung seit 1945. Hrsg. von Klaus Peter. Königstein/Taunus: Athenaeum, 1980, S. 116-144

Meier, Gerhard: Zur Produktivität der Romantik-Rezeption in der DDR-Literatur. In: Zu einigen Positionen der Romantikforschung in der DDR und zur Rezeption der Romantik in der DDR-Literatur. Materialien einer Konferenz der Wissenschaftsbereiche Literaturwissenschaft der Sektion Germanistik / Geschichte / Musikerziehung der PH „Karl Liebknecht“ Potsdam. Hrsg. von Horst Hartmann. Potsdam 1980, S. 147-166.

Meyer, Franziska: Avantgarde im Hinterland. Caroline Schlegel-Schelling in der DDR-Literatur. Frankfurt/M.: Lang, 1999.

Mieth, Günther: Zu Hölderlins ästhetischen Anschauungen. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, 12 (1963), S. 516-518.

- Friedrich Hölderlin. Dichter der bürgerlich-demokratischen Revolution. Berlin [Ost]: Rütten & Loening, 1978.

Mittenzwei, Werner: Die Brecht-Lukács-Debatte. In: SuF 19 (1967), H. 1, S. 235-269.

- Brechts Verhältnis zur Tradition. Berlin [Ost] 1972; Ders.: Brecht und die Probleme der deutschen Klassik. In: SuF 25 (1973), H. 1, S. 135-168.
- Der Realismus-Streit um Brecht. Grundriß zu einer Brecht-Rezeption der DDR 1945-1975. In: Wer war Brecht? Wandlung und Entwicklung der Ansichten über Brecht im Spiegel von Sinn und Form. Hrsg. von Werner Mittenzwei. Berlin [West] 1977, S. 7-114.

Mühlberg, Dietrich: Ostdeutsche Kulturwissenschaft und Weimarer Klassik. In: Weimarer Klassik in der Ära Honecker. Hrsg. von Lothar Ehrlich und Gunther Mai. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2001, S. 77-108.

Müller-Seidel, Walter: Die Deportation des Menschen. Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* im europäischen Kontext. Stuttgart: Metzler. 1986.

Müller-Sternberg, Robert: Zuviel Wirklichkeit. E.T.A. Hoffmann in der DDR. In: Deutsche Studien 14 (1976), H. 55, S. 285-292.

Nährlich-Slatewa, Elena: „Was bannt mich da?“ Fühmanns Rezeption von E.T.A. Hoffmann. In: Wirkendes Wort 45 (1995), H. 1, S. 151-166.

Peter, Klaus: Einleitung. In: Romantikforschung seit 1945. Hrsg. und eingeleitet von Klaus Peter. Königstein/Ts.: Athenaeum, 1980, S. 1-39.

Petzel, Jörg: E.T.A. Hoffmann – Der Vater des Films. In: MHG 34 (1988), S. 143-144.

- „... da habe ich mich in E.T.A. Hoffmann eingegraben“ oder Ein erster Blick in Franz Fühmanns Arbeitsbibliothek und in seine E.T.A. Hoffmann-Sammlung. In: Hjb 7 (1999), S. 102-106.
- Im bibliomanischen Labyrinth. Die Arbeitsbibliothek von Franz Fühmann. In: Marginalien 1999, H. 154, S. 68-78.

Pikulik, Lothar: E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den *Serapions-Brüdern*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1987 (Sammlung Vandenhoeck).

Pischel, Josef: Zur theoretischen Selbstverständigung der DDR-Schriftsteller in den sechziger und siebziger Jahren. (Ein Beitrag zur jüngsten Geschichte der DDR-Literatur). [Diss.] Rostock 1978.

Plavius, Heinz: Um schwimmen zu lernen, muß man ins Wasser gehen. In: SuF 1976, H. 4, S. 889-895.

Plenzdorf, Ulrich: Die neuen Leiden des jungen W. In: SuF 24 (1972), H. 2.

Preisendanz, Wolfgang: „Eines matt geschliffnen Spiegels dunkler Widerschein“ E.T.A. Hoffmanns Erzählkunst. In: Zu E.T.A. Hoffmann. Hrsg. von Steven Paul Scher. Stuttgart: Klett, 1981 (Literaturwissenschaft. Gesellschaftswissenschaft; LGW-Interpretationen: Bd. 54), S. 40-54.

Puknus, Heinz: Dualismus und versuchte Versöhnung. Hoffmanns zwei Welten vom *Goldnen Topf* bis *Meister Floh*. In: In: TEXT + KRITIK Sonderband: E.T.A. Hoffmann. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: TEXT + KRITIK, 1992, S. 53-62.

Reisch, Heiko: Das Archiv und die Erfahrung. Walter Benjamins Essays im medientheoretischen Kontext. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1992 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 78).

Richter, Hans: Franz Fühmann. Ein deutsches Dichterleben. Berlin: Aufbau, 1992.

- Bruchstücke einer offenen Konzeption. Zu Franz Fühmanns Essayistik. In: DDR-Literatur `83 im Gespräch. Hrsg. von Siegfried Rönisch. Berlin: Aufbau, 1984.

Reso, Martin: Versuche über Literatur. Zur Entwicklung und zum Profil der Essayistik im Mitteldeutschen Verlag Halle-Leipzig. In: Zeitschrift für Germanistik 2 (1981), H. 4, S. 501-505.

Rohner, Ludwig: Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung. Neuwied: Luchterhand, 1966.

Romantik-Handbuch. Hrsg. von Helmut Schanze. Stuttgart: Kröner ²2003.

Schabert, Ina / Schaff, Barbara (Hrsg.): Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800. Berlin: Schmidt, 1994 (Geschlechterdifferenz & Literatur; Band 1).

Schärf, Christian: Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.

Scharfschwerdt, Jürgen: Die Klassik-Ideologie in Kultur-, Wissenschafts- und Literaturpolitik. In: Einführung in Theorie, Geschichte und Funktion der DDR-Literatur. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. Stuttgart: Metzler, 1975, S. 109-163.

Scharsich, Anja-Franziska: Zwischen Engagement und Resignation. Darstellungsformen und Funktionen der „Intelligenz" im DDR-Roman. Hamburg: Kovač 2003 (Studien zur Germanistik, Bd. 1).

Schenkel, Michael: Fortschritts- und Modernitätskritik in der DDR-Literatur. Prosatexte der achtziger Jahre. Tübingen: Stauffenberg, 1995.

Schirmer, Andreas: E.T.A. Hoffmann: Des Vetters Eckfenster. In: Deutsche Erzählprosa der frühen Restaurationszeit. Studien zu ausgewählten Texten. Hrsg. von Bernd Leistner. Tübingen: Niemeyer, 1995 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; Band 75), S. 66-86.

Schivelbusch, Wolfgang: Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865. Frankreich 1871. Deutschland 1918. Berlin: Fest, 2001.

Schlenstedt, Dieter: Wirkungsästhetische Analysen. Poetologie und Prosa in der neueren DDR-Literatur. Berlin: Akademie-Verlag, 1979.

- Feuilletons: Annäherungen an eine poetische Prosa. Roth, Kracauer, Kisch und andere. In: WB 48 (2002), H. 3, S. 420-433.

Schmidt, Ricarda: Ein doppelter Kater? Christa Wolfs *Neue Lebensansichten eines Katers* und E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*. In: HjB (1996), Bd. 4, S. 41-53.

Schmitt, Hans-Jürgen (Hrsg.): Einführung in Theorie, Geschichte und Funktion der DDR-Literatur. Stuttgart: Metzler, 1975 (Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften; Bd. 6).

Schneider, Gerhard: Einleitung. In: Hoffmanns Werke in drei Bänden. Ausgewählt und eingeleitet von Gerhard Schneider. Erster Band: Erzählungen und Märchen. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Weimar: Aufbau, 1963, S. 5-58.

Schorlemmer, Friedrich: ‚Ein Riss; und der Abgrund Mensch klaffte auf'. Wie Franz Fühmann die Bibel zu lesen lehrt. In: ND, 19.01.2002.

Schrade, Andreas: Veränderungen im Gegenstand – Veränderungen im Erzählen? Franz Fühmanns Erzählungen aus den siebziger Jahren. In: WB 28 (1982), H. 1, S. 83-103.

Schroeder, Klaus: Der SED-Staat. Partei, Staat und Gesellschaft 1949-1990. München, Wien: Hanser, 1998.

Schuller, Alexander / Rahden, Wolfert von (Hrsg.): Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen. Berlin : Akademie-Verlag, 1993 (Acta humaniora).

Schumacher, Hans (Hrsg.): Phantasie und Phantastik. Neuere Studien zum Kunstmärchen und zur phantastischen Erzählung. Frankfurt/M. [u. a.]: Lang, 1993 (Berliner Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte; Band 17).

Schwinger, Christian: Wirklichkeit und Traumstruktur. Paul Ernst, E.A. Poe, Villiers de L'Isle-Adam, Clemens Brentano, Luigi Pirandello, Jorge L. Borges. Würzburg: Creator-Verlag, 1988.

Segebrecht, Wulf: Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns. Stuttgart: Metzler, 1967.

Seghers, Anna: Glauben an Irdisches. Essays aus vier Jahrzehnten. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Christa Wolf. Leipzig 1969.

Shdanow, Andrej Alexandrowitsch: Über Kunst und Wissenschaft. Berlin: Dietz, 1951 (Kleine Bücherei des Marxismus-Leninismus).

Staritz, Dietrich: Geschichte der DDR 1949-1990. Erweiterte Neuausgabe. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996 (Neue historische Bibliothek).

Simon, Dietrich: Fühmanns Freud. In: Fenster zur Welt. Eine Geschichte des DDR-Verlages Volk & Welt. Hrsg. von Simone Barck und Siegfried Lokatis. Berlin: Links, 2003, S. 274-276.

Sonnemann, Ulrich: Hegel und Freud. Die Kritik der „Phänomenologie" am Begriff der psychologischen Notwendigkeit und ihre anthropologischen Konsequenzen. In: Psyche 24 (1970), S. 208-218.

Sontag, Susan: Gegen Interpretation. In: Dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1982, S. 11-22.

Starke, Manfred: Zu den Literaturdebatten der letzten Jahre. In: SuF 27 (1975), H. 1, S. 183-199.

Steinecke, Hartmut: Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt/M. und Leipzig: Insel, 2004.

Streller, Siegfried: Das dramatische Werk Heinrich von Kleists. Berlin [Ost]: Rütten & Loening, 1966.

Tate, Dennis: Franz Fühmann. Innovation and Authenticity. A study of his prose-writing. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1995 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur; Band 117).

Teupe, Peter F.: Christa Wolfs *Kein Ort. Nirgends* als Paradigma der DDR-Literatur der siebziger Jahre. Frankfurt/M. [u. a.]: Lang, 1992

Thierse, Wolfgang / Kliche, Dieter: DDR-Literaturwissenschaft in den siebziger Jahren. Bemerkungen zur Entwicklung ihrer Positionen und Methoden. In: WB 31 (1985), H. 2, S. 267-308.

Träger, Claus: Ideen der französischen Aufklärung in der deutschen Romantik. In: WB 14 (1968), H. 1, S. 175-186.

- Ursprünge und Stellung der Romantik. In: WB 21 (1975), H. 2, S. 37-73.

Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR-Literatur. Hrsg. von Karl Deiritz und Hannes Krauss. Berlin: Aufbau, 1993.

Visser, Anthonya: „Blumen ins Eis“. Lyrische und literaturkritische Innovationen in der DDR. Zum kommunikativen Spannungsfeld ab Mitte der 60er Jahre. Amsterdam: Rodopi, 1994 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur; Bd. 107).

Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1972. 6. Auflage 1986 (Grundstudium Literaturwissenschaft; Band 8).

Walter, Jürgen: E.T.A. Hoffmanns Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober*. Versuch einer sozialgeschichtlichen Interpretation. In: E.T.A. Hoffmann. Hrsg. von Helmut Prang. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, S. 398-423.

Weber, Ingeborg: Der englische Schauerroman. Eine Einführung. München; Zürich: Artemis, 1983 (Artemis-Einführungen; Bd. 7).

Weissenberger, Klaus (Hrsg.): Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nichtfiktionalen Kunstprosa. Tübingen: Niemeyer, 1985.

Werner, Hans-Georg: E.T.A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. Weimar: Arion, 1962.

- Der romantische Schriftsteller und sein Philister-Publikum. Zur Wirkungsfunktion von Erzählungen E.T.A. Hoffmanns. In: WB 24 (1978), H. 4, S. 87-114.
- Zur Wirkungsfunktion des Phantastischen in Erzählungen Ludwig Achims von Arnim. In: WB 25 (1979), H. 1, S. 22-40.
- Romantische Traditionen in epischen Werken der neueren DDR-Literatur. Franz Fühmann und Christa Wolf. In: Zeitschrift für Germanistik (1980), H. 4, S. 398-416
- Über die Modernität der literarischen Romantik in Deutschland. In: Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde. Ein Bremer Symposium. Hrsg. von Thomas Metscher und Christian Marzahn. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1991, S. 66.

Wittstock, Uwe: Franz Fühmann. München: Beck, 1988 (Beck’sche Reihe; 610: Autorenbücher).

Wolf, Christa: Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten. Berlin und Weimar: Aufbau, 1974.

- Lesen und Schreiben. In: Dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche. 1959-1985. Band II. Ausgewählt und herausgegeben von Angela Drescher. Berlin und Weimar: Aufbau, 1986, S. 7-47.
- Die Dauerspannung beim Schreiben. Ein Gespräch mit Christa Wolf über Selbstverwirklichung und Subjektivität. Frankfurter Rundschau vom 22. März 2000, Literaturbeilage, S. 2.
- Projektionsraum Romantik. Christa Wolf im Gespräch mit Frauke Meyer-Gosau. In: Christa Wolf: Werke. Band 8: Essays / Gespräche / Reden / Briefe 1975-1986. Hrsg. von Sonja Hilzinger. München: DTV, 2000, S. 236-255.

Wölfel, Ute (Hrsg.): Literarisches Feld DDR. Bedingungen und Formen literarischer Produktion in der DDR. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

Würker, Achim: Das Verhängnis der Wünsche. Unbewußte Lebensentwürfe in Erzählungen E.T.A. Hoffmanns. Mit Überlegungen zu einer Erneuerung der psychoanalytischen Literaturinterpretation. Frankfurt/M.: Fischer, 1993).

Zu einigen Entwicklungsproblemen der sozialistischen Epik von 1963-1968/69. Erarbeitet von einem Kollektiv von Literaturwissenschaftlern unter Leitung von Werner Neubert. In: NdL 17 (1969), H. 9, S. 148-174.