

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2001)

Heft: 32: Rhythmus

Artikel: Erzählrhythmus im Zeichen von Wiederholung, Analogie und 'idée fixe' : E.T.A. Hoffmann und seine Nachfolger in der französischen, russischen und anglo-amerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts

Autor: Haupt, Sabine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006507>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Sabine Haupt

Erzählrhythmus im Zeichen von Wiederholung, Analogie und 'idée fixe'

E.T.A. Hoffmann und seine Nachfolger in der französischen, russischen und anglo-amerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts

1. Wiederholungen und Rhythmus in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*

Wenn E.T.A. Hoffmann in seinem berühmten 'Nachtstück' *Der Sandmann* von 1816 den Alchemisten und Optiker Coppelius alias Coppola immer und immer wieder auftreten lässt, zunächst als unheimliche Märchengestalt, die bei Nathanael, dem Protagonisten der Erzählung, ein Kindheitstrauma auslöst, sodann als Wiedergänger aus der Kindheit, der die vermeintlich geordnete Welt des inzwischen Erwachsenen auf- und zerstört, so hat man zunächst den Eindruck, als handele es sich bei diesen wiederholten Auftritten um einen zwar virtuos gehandhabten, doch im Grunde konventionellen Rückgriff auf das Erzählinstrumentarium der für Hoffmann poetisch ja durchaus relevanten Schauerliteratur des späten 18. Jahrhunderts. Dass dämonische Unholde bei ihrem Erscheinen an Pünktlichkeit kaum zu übertreffen sind, ja offenbar von einem überaus präzisen Räderwerk angetrieben werden – das ist ein Topos aus der Mottenkiste der Erzähldramaturgie: Man denke nur an den aus Märchen und Gruselgeschichten bekannten Mitternachtsspuk, aber auch an grössere rhythmische Einheiten, beispielsweise den 'Dies fatalis' in der so genannten 'Schicksalstragödie' des frühen 19. Jahrhunderts. Die durch eine Iteration äquivalenter Ereignisse erzeugte Gradation und Akzeleration der fatalen Verstrickung untermauert deren Unausweichlichkeit, wobei die erzählerische Spannung des Handlungsmusters hauptsächlich aus dem geschickten Zusammenspiel von Stereotypie und Variation resultiert.

Stereotyp ist bei den einzelnen Auftritten des Coppelius nicht nur die Uhrzeit – die ‘hora fatalis’ ist in der Kindheit 9 Uhr abends, beim Erwachsenen 12 Uhr mittags – sondern auch die räumliche Konstellation. Entsprechend einer vertikalen Metaphorik des dämonischen Erscheinens – auch in anderen Texten Hoffmanns tauchen die Wieder- und Doppeltreppen aus dem Ab- bzw. Untergrund auf oder verschwinden darin¹ – kommt der ‘Sandmann’ über die Treppe, welche damit gewissermassen zum leitmotivischen Requisit seines Auftritts mutiert. Dass diese Szenen ganz gezielt als Repetitionen angelegt sind, zeigt sich nicht zuletzt in ihrer geradezu formelhaften Gleichförmigkeit: “Die Haustür knarrte, durch den Flur ging es, langsamen, schweren, dröhnenden Schrittes nach der Treppe”² oder: “Da hörten wir, als es neune schlug, plötzlich die Haustür in den Angeln knarren und langsame, eisenschwere Schritte dröhnten durch den Hausflur die Treppe herauf”.³ Im weiteren Verlauf der Erzählung genügt schliesslich die einfache Nennung des räumlichen Requisits: Schon die Vokabel ‘Treppe’ evoziert dann das Erscheinen des Sandmanns.

Im Gegensatz zur stereotypen Geistergeschichte unterliegt diesem schlichten Muster jedoch eine subtil kodierte zweite Struktur: Bezeichnenderweise wird nämlich keine Treppe erwähnt, als Nathanael auf den fatalen Handel mit Coppola eingeht und das magische Taschenperspektiv erwirbt. Doch sofort nach dessen Kauf “hörte [Nathanael] ihn [Coppola] auf der Treppe laut lachen”,⁴ und damit ebenso reagieren wie nach seiner späteren Enttarnung im Labor von Professor Spalanzani, als Coppola alias Coppelius von dort “mit fürchterlich gellendem Gelächter rasch fort die Treppe herab[rennt]”.⁵ Die streng komponierten Repetitionen und Varia-

1 Vgl. insbesondere die Kerker Szenen in Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels* (1815-1816).

2 E.T.A. Hoffmann, “Der Sandmann” (1816), *Fantasie- und Nachtstücke*. Nach dem Text der Erstausgabe unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maasen und Georg Ellinger, hg. v. Walter Müller-Seidel, München, 1976, pp. 331–363, hier: p. 334.

3 *Ibid.*, p. 337. Vgl. *ibid.* pp. 331–333.

4 *Ibid.*, p. 352.

5 *Ibid.*, p. 359.

tionen führen also zu folgender 'Strukturformel': Das Hinaufsteigen der Treppe signalisiert den wirksamen, aber erkannten Spuk, das Hinuntergehen den beendeten, während die fehlende Treppe auf den wirksamen, doch unerkannten Spuk hindeutet. Dieser Struktur entsprechend wiederholt Nathanael sein Kindheitstrauma,⁶ wenn er in der Schlusszene mit Clara den Ratsturm besteigt und dort, in einem akuten Anfall von Wahnsinn, zunächst versucht, seine Verlobte zu ermorden, um sich schliesslich vom Turm herab in den Tod zu stürzen:⁷ Damit aber folgt er strukturell den aufsteigenden und absteigenden Spuren des Coppelius – eine Konstellation, die sich auch in Nathanaels unlogischer Aufforderung artikuliert: "Steigen wir doch *noch einmal* herauf",⁸ obwohl der Ratsturm erst hier zum ersten Mal erwähnt wird.

Die besondere Affinität des Sandmannmotivs zu solch geradezu obsessiven Repetitionen zeitigt eine ganze Reihe ähnlicher Bezüge, die ein eng geknüpft Netz von textuellen Verweisungszusammenhängen schaffen. Dabei unterstreicht die wörtliche Reprise gewisser echohafter Repetitionsformeln den Eindruck der Unentrinnbarkeit,⁹ beispielsweise in der an Coppola gerichteten Frage Nathanaels: "Wie kannst du Augen

6 Deutlicher als die Endfassung der Erzählung ist hier die erste Fassung, in deren Schlusszene auf dem Ratsturm Coppelius Nathanael – wie in der traumatischen Schlüsselszene seiner Kindheit – als "kleine Bestie" beschimpft.

7 Selbstmord durch Hinunterstürzen gehört zwar nur bedingt zur psychiatrisch beschriebenen Symptomatik der 'idée fixe', wird aber nicht nur hier, sondern auch in anderen vergleichbaren Erzählungen ans Ende der Erkrankung gesetzt, z.B. in Henry James Erzählung *The jolly corner* (1908).

8 E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*, p. 361 (Hervorh., S. H.).

9 In seinem Vergleich der handschriftlichen mit der endgültigen Druckfassung hat Ulrich Hohoff die Intentionalität solcher Worthäufungen nachgewiesen. Im Gegensatz zu anderen, in der Druckfassung korrigierten Wiederholungen lasse sich hier eine bewusste "sprachliche Analogisierung" (Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann "Der Sandmann". Textkritik, Edition, Kommentar*, Berlin/New York, 1988, p. 189) feststellen. Vgl. auch: Klaus Kanzog, "Formel, Requisit und Zeichen bei E.T.A. Hoffmann", *Romantik in Deutschland: ein interdisziplinäres Symposium*, hg. v. Richard Brinkmann, Sonderband *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Stuttgart, 1978, pp. 625–638.

haben? – Augen – Augen? –”,¹⁰ die an den von Coppelius gesprochenen Schlüsselsatz der Alchemistenszene erinnert: “Nun haben wir Augen – Augen – ein schön Paar Kinderaugen”.¹¹

Wenn nun im Folgenden von ‘Erzählrhythmus’ die Rede ist, so ist damit nicht die in Franz Stanzels Narratologie bezeichnete Abfolge verschiedener Erzählformen und ‘Erzählsituationen’¹² gemeint. Etwas näher steht meine Untersuchungsperspektive hingegen der Genetteschen Kategorie der ‘*fréquence*’,¹³ d.h. der Wiederholung von erzählten Ereignissen, wobei Genette sinnvollerweise zwischen Repetitionen auf der Ebene der Handlung, also Wiederholungen in der ‘*histoire*’, und solchen auf der Ebene der Darstellung bzw. der sprachlichen Zeichen, also des ‘*récit*’, unterscheidet. Während sich ein im engeren Sinne rhythmisches Erzählen, d.h. eine regelmässige, nach erkennbaren Ordnungsprinzipien stattfindende Wiederkehr bestimmter sprachlicher Phänomene, auf der Ebene des ‘*récit*’ im Fall von *Der Sandmann* kaum nachweisen lässt, da die iterativen Erscheinungen auf der Textebene – mit Ausnahme der echohaften Wortwiederholungen in den erwähnten Formeln – nur in unregelmässigen Abständen erfolgen, existieren handlungsintern, also auf der Ebene der ‘*histoire*’, durchaus gewisse rhythmische Vorgänge. Man denke nur an das bereits erwähnte Beispiel der ‘*hora fatalis*’. Das zentrale Interesse meiner Untersuchung gilt jedoch nicht dem Nachweis oder gar der mathematischen Erfassung solcher mehr oder weniger regelmässigen Strukturen, sondern der Frage nach einem den Erzählrhythmus – oder vorsichtiger ausgedrückt: das extrem repetitive, in Einzelfällen rhythmische

10 E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*, p. 351.

11 *Ibid.*, p. 336.

12 Vgl. Franz Stanzels Ausführungen zum ‘Erzählprofil’: Franz Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, 1979, pp. 94–107.

13 Vgl. Gérard Genette, *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, hg. v. Jürgen Vogt, München, 1994, pp. 81–114. Vgl. auch Matias Martinez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München, 1999, p. 45f. Der hier besonders interessierenden Spezialform des ‘singulativen Erzählens’, bei dem sich wiederholende Ereignisse auch wiederholt erzählt werden, schenkt Genette allerdings keine Beachtung.

Handlungsmuster – steuernden basalen Mechanismus. Ist dieser auffällig schematische Erzählgestus nämlich nicht nur – und das wäre meine These – von den dramaturgischen Notwendigkeiten der Schauer- und Gespenstergeschichte geprägt, so müssen weitere, ausserhalb dieser Gattungskonventionen liegende literatur- oder kulturhistorische Kontexte zu seiner Verortung in Betracht gezogen werden.

Bemerkenswert an E.T.A. Hoffmanns Erzählung ist nun, dass Nathanael selbst die erwähnten äquivalenten Konstellationen als “dunkle Ahnungen”¹⁴ oder “tief in [s]ein Leben eingreifende Beziehungen”¹⁵ empfindet und sie als geheime Verbindungen zwischen Ereignissen der Vergangenheit und der Zukunft interpretiert. Diese im Bewusstsein des Protagonisten angesiedelte Wiederholung erweist sich damit als Symptom einer paranoid gefärbten Wahrnehmung: Jedes Erlebnis verweist zwanghaft auf ein vorangegangenes. Schon die aus der subjektiven Perspektive des Kindes geschilderte Laborszene wird inszeniert als Reprise des Ammenmärchens vom ‘Sandmann’; und wenn der Erzähler durch den Satz: “Er [der Vater] sah dem Coppelius ähnlich”¹⁶ eine wie auch immer geartete Verbindung zwischen Nathanaels Vater und Coppelius suggeriert, verbinden sich diese Analogien zu einem Netz unheilvoll korrespondierender Erzählsequenzen.

2. Analogie und Alchemie

Ideengeschichtlich naheliegend scheint hier nun zunächst, ein solches, Repetition und Rhythmus geradezu heraufbeschwörendes Erzählen im Umfeld romantischen Analogiedenkens zu verorten. Bekanntlich führt das seit Herder und Lavater propagierte holistische Paradigma, die Faszination für das organisch strukturierte ‘Ganze’, zu einer auch für die Romantik charakteristischen, ideologisch und poetologisch begründeten

14 E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*, p. 331.

15 *Ibid.*, p. 331.

16 *Ibid.*, p. 336.

Aufwertung der Analogie,¹⁷ wodurch u.a. Stellung bezogen wird gegen die rationalistische Ausgrenzung der Analogie aus dem Katalog der wissenschaftlichen Operationen.¹⁸ In Anlehnung an die neuplatonisch-spinozistische Naturphilosophie postuliert man die Koinzidenz alles Seienden, die sich in den 'Signaturen' der Natur artikulierende Immanenz des Absoluten: 'Hen to pein' bzw. 'έν και παν' ('Hen kai pan') – eine Lehre, die in unterschiedlichem Ausmass von allen Romantikern, einschliesslich Goethe, in irgendeiner Form berücksichtigt wurde.

Nun ist gerade die im Zuge der Rezeption naturphilosophischer Theoreme in der Romantik wieder aufscheinende Alchemie eine stark im analogischen Denken verankerte Praxis, die ja auch in Hoffmanns *Der Sandmann* eine zentrale Rolle spielt. Auch wenn auf die in der Forschung vielfältig belegten alchemistischen und kabbalistischen Referenzen im Werk E.T.A. Hoffmanns,¹⁹ insbesondere in *Der goldne Topf* (1814), hier nicht weiter eingegangen werden kann, bleibt festzuhalten, dass Hoffmanns Kenntnisse zum grossen Teil auf den Schriften von Gotthilf Heinrich Schubert sowie auf dem Studium einschlägiger älterer Werke beruhen.²⁰ Es steht ausser Zweifel, dass Hoffmann – analog zu Novalis – mit der Alche-

17 Vgl. Ulrich Stadler, "Ich lehre nicht, ich erzähle'. Über den Analogiegebrauch im Umkreis der Romantik", *Athenäum* 3 (1993), pp. 83-105, hier: p. 88f. Den sowohl von Goethe als auch von den Frühromantikern betonten "Zusammenhang von Analogiedenken und Organismuskonzeption" (*ibid.*, p. 89) erklärt Stadler u.a. mit dem kritischen Einspruch gegen eine im philosophischen Diskurs der Aufklärung geforderte 'Arbeitsteilung' zwischen Poesie und Philosophie (vgl. *ibid.*, p. 91).

18 Vgl. Kants szientistische Distinktion zwischen einem den Analogieschluss ablehnenden wissenschaftlichen Denken einerseits und einem auf die Herstellung von Analogien angewiesenen Erfahrungswissen.

19 Vgl. u.a. Detlef Kremer, "Alchemie und Kabbala. Hermetische Referenzen im 'Goldnen Topf'", *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 2 (1994), pp. 36-56; Kurt Stiasny, *E.T.A. Hoffmann und die Alchemie*, Aachen, 1997.

20 Vgl. u.a. Johann Christian Wieglebs *Zauberlexikon* (1759) und sein *Unterricht in der natürlichen Magie* (1782ff.) sowie das 1782 ins Deutsche übersetzte Werks des Abbé Montfaucon de (eigentlich: Nicola Pierre Henri) Villars *Comte de Gabalis ou entretiens sur les sciences secrètes* (1670), das Hoffmann in *Der goldne Topf* und *Der Elementargeist* (1821) sogar namentlich erwähnt. Deutliche Anleihen an Villars' *Comte de Gabalis* finden sich auch in Hoffmanns *Die Königsbraut* (1821).

mie oder zumindest mit deren geistigen, kulturellen und sprachlichen Erscheinungsweisen bis zu einem gewissen Grad vertraut war.

Die vom kindlichen Beobachter wie ein geheimnisvolles Ritual wahrgenommenen, sich über Jahre in stets gleichbleibender Abfolge wiederholenden Besuche des Coppelius im Arbeitszimmer des Vaters,²¹ bei denen sich "im Haus ein feiner seltsam riechender Dampf"²² verbreitet, werden mit Andeutungen über alchemistische Praktiken versehen. So ruft Coppelius bei seinem Eintritt: "Auf! – zum Werk",²³ und die darauf folgende Schilderung der von Nathanael beobachteten Vorgänge lässt keinen Zweifel mehr an der Beschaffenheit dieser geheimen Zusammenkünfte, welche in einer späteren Passage des Textes dann auch ausdrücklich als "alchemistische Versuche"²⁴ bezeichnet werden. Nicht nur in dieser Passage trägt Coppelius die Züge eines esoterischen Meisters, jener von E.T.A. Hoffmann immer wieder ins Spiel gebrachten Figur des zwischen Wissenschaft und Scharlatanerie changierenden 'Magnetiseurs' und Schwarzkünstlers:

Der Vater zog still und finster seinen Schlafrock aus und beide [er und Coppelius] kleideten sich in lange schwarze Kittel. [...] Der Vater öffnete die Flügeltür eines Wandschranks; aber ich sah, dass das, was ich so lange dafür gehalten, kein Wandschrank, sondern vielmehr eine schwarze Höhlung war, in der ein kleiner Herd stand. Coppelius trat hinzu und eine blaue Flamme knisterte auf dem Herde empor. Allerlei seltsames Geräte stand umher. [...] Dieser [Coppelius] schwang die glutrote Zange und holte damit hellblinkende Massen aus dem dicken Qualm, die er dann emsig hämmerte.²⁵

In seinem *Opus tertium* (1266-1268) unterscheidet der englische Theologe und Naturphilosoph Roger Bacon zwischen

21 Dass die Kinder sich "auf den Schlag neun Uhr" (E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*, p. 333) zurückzuziehen haben, wenn Coppelius kommt, wird dreimal erwähnt. Hoffmann war die Rekurrenz der Zeitangabe offenbar wichtig: erst in der zweiten Fassung fügt er sie auch für den letzten Besuch Coppelius' hinzu (vgl. *ibid.*, p. 337).

22 E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*, p. 334.

23 *Ibid.*, p. 335.

24 *Ibid.*, p. 339.

25 *Ibid.*, p. 335.

der alchemistischen ‘practica’, die sich mit der Herstellung und Transformation von Edelmetallen befasst, und der ‘theorica’, der spekulativen alchemistischen Lehre, deren Wurzeln bis in die griechische Naturphilosophie und in antike Mysterienkulte reichen. Während in der alchemistische Praxis “die zyklischen Arbeitsgänge des alchemistischen Werks”²⁶ dominieren, ist die Theorie ganz dem Analogiedenken unterworfen, d.h. jener Vorstellung, der zufolge die gesamte physikalische Welt von Ähnlichkeiten geprägt ist und dem entsprechend dekodiert werden kann. Mit ihren Kreisläufen des ‘solve et coagula’ versteht sich die alchemistische Praxis dabei als direkte Umsetzung des in der Theorie vorherrschenden Analogiedenkens.

‘Analogie’ als Denkstruktur der theoretischen und ‘Zyklisk’ als Grundmodus der praktischen Alchemie dehnen sich, so könnte man weiter folgern, in Hoffmanns *Sandmann* auf die Bereiche der Darstellung und der fiktionalen Wirklichkeit aus: In diesem Text herrscht ein fatales ‘Hen to pein’; alles korrespondiert mit allem: Das vom alchemistischen Diskurs vorgegebene analogische Wahrnehmungsraster, die ‘ars combinatoria’ mit ihren symbolischen Verschiebungen und Verwandlungen erstreckt sich auf die gesamte Handlung, ja stellenweise auf die Erzählstruktur des Textes,²⁷ so dass Analogie und Vertauschung, ja Verwechslung²⁸ von Mensch und Maschine,

26 Bernhard Dietrich Haage, *Alchemie im Mittelalter. Ideen und Bilder. Von Zosimos bis Paracelsus*, Zürich u. Düsseldorf, 1996, p. 41. C. G. Jung zufolge nennt der Alchemist sein “opus” auch “circulare” oder “rota” und symbolisiert es durch den Ouroboros. Vgl. Carl Gustav Jung, *Psychologie und Alchemie*, Zürich, 1944, p. 400, 516ff. u. 522f.

27 Mit fortschreitender Handlung häufen sich metonymische und metaphorische Vertauschungen und Verwechslungen: Nathanael nennt Clara ein “lebloses, verdammtes Automat” (vgl. E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*, p. 348). Auch auf dem Ratsturm nennt Nathanael Clara “Holzpüppchen” (*ibid.*, p. 262), eine Bezeichnung, die zuvor Olimpia galt (vgl. *ibid.*, p. 356 u. p. 359). Vgl. auch Manfred Frank, “Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext”, *Das kalte Herz. Texte der Romantik*, hg. v. Manfred Frank, Frankfurt a.M., 1978, pp. 253–387.

28 Mit einer Verwechslung bzw. Fehlleistung beginnt bereits der epistolare Rahmen der Erzählung: Nathanael adressiert den an Lothar gerichteten Brief an dessen Schwester Clara.

von Coppelius und Sandmann, von Vater und Teufel zu dessen zentralem Movens werden.

3. Theorie der 'idée fixe'

Naheliegender als die romantische Anverwandlung alchemistischen Denkens erscheint mir jedoch – jedenfalls zur Erklärung der repetitiv rhythmischen Erzählweise Hoffmanns – ein anderer kultur- und ideengeschichtlicher Kontext: Liegt in der poetischen und poetologischen Umsetzung naturwissenschaftlicher bzw. naturphilosophischer Einsichten bekanntlich einer der kreativen Schwerpunkte E.T.A. Hoffmanns – das betrifft die Elektrizitätslehre so gut wie die Optik – so gilt dies in ganz besonderem Masse für den Bereich der Medizin und Psychiatrie. Bei seinem Bemühen um die literarische Umsetzung psychiatrischer Erkenntnisse kam Hoffmann das zunehmende nosologische Interesse der zeitgenössischen Psychiatrie, d.h. die Ende des 18. Jahrhunderts intensiv betriebene psychopathologische Diagnostik und Klassifizierung von Symptomen, zugute. Mit vielen der neuen symptomologisch-empirisch orientierten Ansätze war Hoffmann durch Lektüren und persönliche Bekanntschaften²⁹ vertraut. Entsprechende

29 In Bamberg war Hoffmann mit den Ärzten Adalbert Friedrich Marcus und Friedrich Speyer sowie mit dem an medizinischen Fragen interessierten Dichter Friedrich Gottlob Wetzel befreundet, welche wiederum mit Johann Christian Reil bzw. Gotthilf Heinrich Schubert persönlich bekannt waren. Marcus war Direktor des Bamberger Krankenhauses, zu dem auch die von E.T.A. Hoffmann mehrfach erwähnte Psychiatrie 'St. Getreu' alias "die Irrenanstalt in B****" (E.T.A. Hoffmann, *Die Serapionsbrüder [1819-1821]. Nach dem Text der Erstausgabe unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maasen und Georg Ellinger*, hg. v. Wulf Segebrecht, Darmstadt, 1968, p. 19f.) gehörte. Vgl. Wulf Segebrecht, "E.T.A. Hoffmanns Auffassung vom Richteramt und vom Dichterberuf. Mit unbekanntem Zeugnissen aus Hoffmanns juristischer Tätigkeit", *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 11 (1967), pp. 62-138, hier: p. 90f. u. ders., "Krankheit und Gesellschaft. Zu E.T.A. Hoffmanns Rezeption der Bamberger Medizin", *Romantik in Deutschland*, hg. v. Richard Brinkmann, op. cit., pp. 267-290. Wiederabdruck in: Wulf Segebrecht, *Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E.T.A. Hoffmanns*, Frankfurt a.M. u.a., 1996, pp. 61-90, hier:

Anspielungen und Zitate finden sich in mehreren Erzählungen³⁰ sowie – besonders auffällig – in einem gerichtlichen Gutachten, das er in seiner Funktion als Kammergerichtsrat zwischen 1818 und 1819 zum ‘Mordfall Daniel Schmolling’ erstellte.³¹

Neben den auch von anderen Romantikern rezipierten Werken von Karl Philipp Moritz und Gotthilf Heinrich Schubert hat Hoffmann nachweislich folgende Abhandlungen in Bamberg, d.h. wenige Jahre vor Entstehung des *Sandmann*,

p. 64ff. u. 75f. In Berlin gehörte später dann auch der Arzt und Dichter Johann [David] Ferdinand Koreff zu Hoffmanns Freundeskreis. Wichtig für Hoffmann ist Koreff jedoch nicht nur als Arzt und Anhänger des Magnetismus, sondern vor allem als literarischer Vermittler. Denn es war Koreff, der Hoffmanns Werk nach dessen Tod in Frankreich bekannt machte.

30 In *Das öde Haus* (1817) überlässt ein Freund dem Protagonisten Theodor “Reils Buch über Geisteszerrüttungen” (E.T.A. Hoffmann, *Fantasie- und Nachtstücke. Nach dem Text der Erstaussgabe unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maasen und Georg Ellinger*, hg. v. Walter Müller-Seidel, München, 1976, p. 474), und auch in dem berühmten Gespräch über Serapions Wahnsinn gesteht Cyprian, er habe zunächst versucht, “Serapions fixe Idee an der Wurzel anzugreifen! Ich las den Pinel – den Reil – alle möglichen Bücher über den Wahnsinn” (E.T.A. Hoffmann: “Die Serapionsbrüder”, *op.cit.*, p. 20, vgl. *ibid.* p. 22). Pinel wurde u.a. auch von Stendhal, Nodier, Gautier und Nerval gelesen. Die hochkomplexe internationale Rezeptionsgeschichte von Pinels *Traité* skizziert Dora B. Weimar, *Comprendre et soigner. Philippe Pinel (1745–1826). La médecine de l'esprit*. Paris, 1999, pp. 349–370.

31 Das unter dem Titel *Über die Zurechnungsfähigkeit* von Wulf Segebrecht 1967 erstmals publizierte Dokument zeigt nämlich, wie detailliert die in seinen literarischen Werken nur punktuell alludierten Kenntnisse Hoffmanns von der Reilschen Krankheitslehre tatsächlich waren. Mit der Absicht, ein vorangegangenes Gutachten unter Berufung auf wissenschaftliche Quellen zu widerlegen, zitiert Hoffmann hier ausführlich aus der psychiatrischen Fachliteratur, insbesondere aus den Werken Johann Christian Reils, Johann Christoph Hoffbauers und Philippe Pinels. Besonderes Gewicht legt Hoffmann dabei auf Reils Theorie des “partielle[n] Wahnsinn[s], den eine fixe Idee erzeugt” (E.T.A. Hoffmann: “Gutachten über die Mordtat des Tabakspinnergesellen Daniel Schmolling”, in: *Juristische Arbeiten*, hg. v. Friedrich Schnapp, München, 1973, pp. 83–120, hier: p. 99) und illustriert diese unter anderem durch Fälle von paranoiden Störungen. Vgl. hierzu auch: Rüdiger Safranski, *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*, München u. Wien, 1984, pp. 425–435.

gelesen: Johann Christian Reil: *Rhapsodien über die Anwendung der physischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* (1803), Joseph Mason Cox: *Praktische Bemerkungen über Geisteszerrüttung* (1811), Philippe Pinel: *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale* (1801 übersetzt und in Wien erschienen als *Philosophisch-medizinische Abhandlung über Geistesverwirrungen oder Manie*), Johann Christoph Hoffbauer: *Untersuchungen über die Krankheiten der Seele und verwandten Zustände* (1802) und deren 1807 erschienene Fortsetzung: *Psychologische Untersuchung über den Wahnsinn, die übrigen Arten der Verrückung und die Behandlung derselben* – sowie ein weiteres Buch Hoffbauers, das für den Juristen Hoffmann von besonderem Interesse war: *Die Psychologie in ihren Hauptanwendungen auf die Rechtspflege* (1808).³²

Handbücher der klinischen Psychiatrie und Psychologie erwähnen nun im Zusammenhang mit der Symptomatik der Paranoia bzw. der 'paranoiden Störungen'³³ eine "Prädominanz der Interpretation"³⁴ sowie eine Tendenz zur übertriebenen Systematisierung³⁵ von Wahrnehmungen. Entsprechend erscheint auch in Hoffmanns *Sandmann* der Wahn keineswegs als chaotisches Ereignis; er bricht nicht unvermittelt aus,

32 Vgl. auch: Wulf Segebrecht, *Heterogenität und Integration*, *op. cit.*, p. 63 u. 81 (Segebrecht bezieht sich u.a. auf den Benutzerkatalog der von Hoffmann in Bamberg besuchten Kunzschen Leihbibliothek sowie auf die Dokumente zur Versteigerung von Hoffmanns Nachlass: *ibid.*, p. 83ff.), sowie: Eckart Klessmann, *E.T.A. Hoffmann oder die Tiefe zwischen Stern und Erde. Eine Biographie*, Frankfurt/M. 1995, pp. 223-232, und: Patricia Tap, *E.T.A. Hoffmann und die Faszination romantischer Medizin*, Düsseldorf, 1996.

33 Zur Entwicklung der Begriffe in Deutschland, Skandinavien und Frankreich: vgl. Hans Schanda, *Paranoide Psychosen. Diagnose, Verlauf, Familienbild*, Stuttgart, 1987, pp. 12-21.

34 J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Bd. 2, Frankfurt a.M., ²1975, p. 365. Die Projektionen bestehen aus einer "attribution à autrui des sentiments qu'ils [les paranoïaques] ne reconnaissent pas chez eux et dont témoignent leurs interprétations" (*Manuel alphabétique de psychiatrie clinique et thérapeutique*, hg. v. Antoine Porot, Paris, ⁶1960, p. 508).

35 Vgl. Philip G. Zimbardo: *Psychologie*, Berlin u.a., ⁵1992, pp. 518-522; sowie Silvano Arieti, *Schizophrenie. Ursachen, Verlauf, Therapie, Hilfen für Betroffene*, ⁶1999, p. 57f.

sondern wird als Endpunkt einer kontinuierlichen und systematischen Entwicklung dargestellt: Die von Nathanael genannten "tief in [s]ein Leben eingreifenden Beziehungen"³⁶ sind Analogien zwischen Gegenwart und Vergangenheit und die Ängste vor einer Rückkehr der "feindliche[n] Erscheinung"³⁷ des Coppelius.

Die Psychiatrie des frühen 19. Jahrhunderts führt solche paranoiden Persektionsdelirien auf die Wirkungen der in den einschlägigen Studien von Philippe Pinel, Johann Christian Reil³⁸ und Jean-Etienne-Dominique Esquirol erwähnten "idées fixes"³⁹ oder "idées de référence"⁴⁰ zurück, worunter man – vermutlich auch angeregt von John Lockes Assoziationstheorie⁴¹ und diversen anthropologischen Studien des

36 E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*, p. 331.

37 *Ibid.*, p. 338.

38 Reil unterscheidet "fixen Wahn", "Wuth", "Narrheit" und "Blödsinn" (vgl. Johann Christian Reil, *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf die Geisteszerrüttungen*, Halle, 1803, p. 305ff.).

39 Pinel spricht auch von einer "chaîne vicieuse [des] idées" (Ph. Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie*, Paris, o. J. [1800], p. 58).

40 Pathologischer Höhepunkt der paranoiden Störung sind die so genannten "Beziehungsideen" bzw. der "Beziehungswahn", d.h. das "délire interprétatif avec idées de référence" (*Manuel alphabétique de psychiatrie clinique et thérapeutique, op. cit.*, p. 509). Statistische Untersuchungen der Häufigkeit der "Wahnthemen" verzeichnen den "Verfolgungswahn" mit Abstand an erster Stelle, gefolgt vom klassischen "Liebeswahn" und dem "Beziehungswahn". Vgl. Hans Schanda, *Paranoide Psychosen*, Stuttgart, 1987, p. 55.

41 Im ersten Band (II/11/13) seines *An Essay Concerning Human Understanding* (1690) führt John Locke den Wahnsinn auf eine übertriebene Assoziationsfähigkeit des Verstandes zurück: "In fine the defect in *naturals* seems to proceed from want of quickness, activity, and motion in the intellectual faculties, whereby they are deprived of reason; whereas *madmen*, on the other side, seem to suffer by the other extreme." (J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, 2 Bde., Bd. 1, hg. v. John W. Yolton. London u. New York, 1971, p. 127). Verhängnisvoll werde dieser Assoziationsdrang, wenn jemand "by any sudden very strong impression, or long fixing his fancy upon one sort of thoughts" aus dem geistigen Gleichgewicht gerate, so dass "incoherent *ideas* have been cemented together so powerfully as to remain united" (*ibid.*, p. 127f.). Vgl. auch seine Bemerkungen im 33. Kapitel, die das Konzept einer 'idée fixe' in nuce enthalten: "*Ideas*, that in themselves are not at all of kin, come to be so united in some men's minds that it is very hard

späten 18. Jahrhunderts⁴² – den Wahn verstand, zufällige äussere Geschehnisse systematisch auf die eigene Person und deren immer gleichen Vorstellungshorizont zu beziehen: Die fatale Reproduktion dieser fixen Idee, ihre allmähliche, parasitäre Ausbreitung über das gesamte Bewusstsein beschreibt Reil als einen sich ständig wiederholenden Projektionsprozess: “Die falsche Idee wird wider die Norm mit allen übrigen Vorstellungen associirt. Dann hat der Mensch seine eingepflanzte Neigung, jeder Erscheinung eine Ursache unterzuschieben”⁴³ und, so Reil weiter, in dieser “äußerst überspannte[n] Excitation der Reizbarkeit und Energie im ganzen Nervensystem [...] wiederholen [die Kranken] ihre Unternehmungen bis zu ihrer eigenen Zerstörung”⁴⁴ – eine Symptombeschreibung, die auch auf Nathanael zutrifft, d.h auf die seinem akuten Wahnsinn vorangehende “Invarianz seiner Phantasietätigkeit”,⁴⁵ einen Assoziationsautomatismus,⁴⁶ der

to separate them, they always keep in company, and the one no sooner at any time comes into the understanding but its associate appears with it; and if they are more than two which are thus united, the whole gang, always inseparable, show themselves together. [...] When this combination is settled and whilst it lasts, it is not in the power of reason to help us and relieve us from the effects of it” (ibid., p. 336 u. p. 338). Auch Juan Rigoli hält Pinel für einen (direkten oder indirekten) Leser der Lockschen Abhandlung. Vgl. J. Rigoli, *Lire et délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, Paris, 2001, p. 24 u. p. 131.

42 So beschreibt z.B. Leonard Meister 1778 den ‘launigen Menschen’ als Gefangenen in einem “Zauberkreis von gewissen ausschließenden Ideen” (L. Meister, *Über die Einbildungskraft*, Bern, 1778, p. 139). Durch häufige Wiederholung und Analogiebildung werde, wie auch Johann Gebhard Ehrenreich Maaß in seinem *Versuch über die Einbildungskraft* (1792) festhält, ein besonderer Eindruck im “Gedankensystem” derart dominant, dass er “an Klarheit und Lebhaftigkeit die Empfindungen übertrifft [sic]” (zit. n. Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann, op. cit.*, p. 318).

43 Johann Christian Reil, *Ueber die Erkenntnis und Kur der Fieber*, Bd. 4: *Besondere Fieberlehre. Fieberhafte Nervenkrankheiten*, Wien, 1802, p. 235, § 48. Reil ergänzt seine Ausführungen mit der Bemerkung, der Kranke schiebe “den Gefühlen ein erdichtetes Objekt [...] unter” (*ibid.*, p. 236).

44 *Ibid.*, p. 315, § 63.

45 Georg Reuchlein, *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, München, 1986, p. 335, Anm. 111.

ihn dazu zwingt, seine gesamte Umwelt in den Bannkreis des Coppelius bzw. des Syndroms 'Sandmann' zu projizieren.

Solche 'Invarianz' der mentalen Vorstellungen und die daraus resultierende obsessive Wiederholung derselben Bilder und Formeln rubriziert die Psychiatrie um 1800, wie gesagt, unter dem Begriff des "fixen Wahns",⁴⁷ der "idée fixe" oder auch der "Monomanie".⁴⁸ So erläutert der von Hoffmann

46 Schon Reil (*Rhapsodien*, *op. cit.*) und Pinel (*Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, Paris 1800) beschreiben die Assoziationen des Wahnsinnigen als "Gedankenjagd" (Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann "Der Sandmann"*, *op. cit.*, p. 317).

47 Johann Christian Reil, *Rhapsodien*, *op. cit.*, p. 126.

48 Mitte des 19. Jahrhunderts unterstreicht der Psychiater Jean-Etienne-Dominique Esquirol die "extraordinaire fortune littéraire du mot 'monomane' admis dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, édition 1835" (zit. nach Juan Rigoli, *Lire et délire*, *op. cit.*, p. 161f.). Einige Beispiele aus der französischen Literatur der 1830er Jahren mögen das belegen: In Charles Nodiers Erzählung *La fée aux miettes* aus dem Jahr 1832 erinnert sich der ironisch gezeichnete Anwalt des Binnenerzählers beim Entwurf seines Plädoyers an die physiognomisch-neurologischen Lehren des Gall-Schülers und Erfinders der sogenannten 'Phrenologie' Johann Caspar Spurzheim, der, im Gegensatz zu Pinel und seinen Schülern, dem Topos vom genialen Wahnsinn in seinen Studien durchaus eine gewisse Bedeutung einräumt. Er entschliesst sich daraufhin, zur Entlastung seines angeklagten Mandanten eine pathologische Monomanie geltend zu machen: "J'ai son critérium phrénologie *ad unguem*. Monomanie toute pure. *Insanus aut valde stolidus*. C'est ce que je vais démontrer péromptoirement dans ma plaidoirie" (C. Nodier, *Trilby. La fée aux miettes*, hg. v. Jean-Luc Steinmetz, Paris, 1989, p. 212). Nodier betont in diesem Zusammenhang, "l'idée fixe" und "monomanie" seien "absolument la même chose" (C. Nodier, *Rêveries psychologiques. De la monomanie réflexive*, 1833, zit. nach Juan Rigoli, *op. cit.*, p. 162). Vgl. auch Nodiers Essay *De quelques phénomènes du sommeil* (1831). In seiner 1832 publizierte Erzählung *Jean-François les Bas-Bleus* wird 'Monomanie' dagegen noch mit dem Oberbegriff des Wahnsinns gleichgesetzt: "En 1793, il y avait à Besançon un idiot, un monomane, un fou" (C. Nodier, "Jean-François les Bas-Bleus", *Contes, avec des textes et des documents inédits*, Paris, 1961, pp. 362–376, hier: p. 364). Balzac benutzt den Begriff 'monomanie' hingegen schon spezifischer im Sinne einer Besessenheit von einer Idee: Beim Maler Frenhofer aus *Le chef-d'œuvre inconnu* (1831/1837) ist es das absolute Bild, bei dem Alchemisten Balthazar Claës aus *La recherche de l'absolue* (1834) ist es die Suche nach dem Geheimnis der Materie, die ihm eine "fixité du regard, un air désespéré", und damit "l'expression du monomane" (Honoré de Balzac, *La Comédie Humaine*, Bd. 10, Paris, 1979, p. 814) verleiht. Im Gegen-

mehrmals zitierte Reil in seinen *Rhapsodien* von 1803, der fixe Wahn bestehe symptomologisch darin, dass der Patient "nicht über den Kreis hinausgehen kann, in welchen ihn der Wahnsinn beschränkt".⁴⁹

Symptomatisch werde der "fixe Wahn" darüber hinaus durch tagelanges Wiederholen desselben Wortes oder desselben Satzes.⁵⁰ Pinel spricht diesbezüglich von "inconvenances extravagantes et sans cesse répétées",⁵¹ während Esquirol solche sprachlichen Extravaganzen auf eine "fixité" der kognitiven Assoziationsvorgänge zurückführt: "Dans d'autres circonstances la force d'association des idées semble avoir acquis une telle intensité, qu'elle rapproche, enchaîne les idées les plus étranges [...]. Cette activité d'association donne lieu à des combinaisons bizarres d'idées [...]; elle est même quelquefois la cause d'une irrégularité de langage bien remarquable."⁵² Dies führe zu einer "répétition monotone des mouvements, des actions et des paroles".⁵³

satz zu Nodier und Balzac gebraucht Nerval in seiner 1839 entstandenen Erzählung *Biographie singulière de Raoul Spifame, seigneur Des Granges [Le roi de Bicêtre]* statt der moderneren 'idée fixe' oder 'monomanie' noch das ältere Modell der "fascinations magnétiques" (Gérard de Nerval, *Aurélié. Précédé des Illuminés et de Pandore*. hg. v. Michel Brix. Paris, 1999, p. 63).

49 Johann Christian Reil, "Rhapsodien", *op. cit.*, p. 126. Auf Dauer führe dieser Zustand zu einer "langweilige[n] Monotonie" (*ibid.*, p. 317). Reils und Pinels Definitionen der 'idée fixe' gehen noch vom einem sehr weit gefassten melancholischen Syndrom aus: "L'attention des mélancoliques fixés nuit et jour sur un objet circonscrit, sans qu'on puisse le détourner ailleurs" (Philippe Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*. 2. Aufl., Paris, 1809, p. 81, Nr. 94). Auch Reil gebraucht stellenweise die Begriffe 'Melancholie' und 'fixer Wahn' noch synonym (vgl. J. Ch. Reil, "Rhapsodien", *op. cit.*, p. 306).

50 *Ibid.*, p. 127. Zum Interesse der französischen Psychiatrie um 1800 für die Beziehungen zwischen Sprache und Symptomologie: vgl. Juan Rigoli, "Lire et délire", *op. cit.*, Kap. 2.

51 Philippe Pinel, *Traité*, 2. Aufl., *op. cit.*, p. 175, Nr. 171. Auch Joseph Mason Cox ist der Meinung, "bei den meisten Verrückten" gebe es "eine besondere vorherrschende Idee oder Klasse von Ideen" (J. M. Cox, *Praktische Bemerkungen über Geisteszerrüttung* [...], Halle, 1811., p. 44).

52 Jean-Etienne-Dominique Esquirol: *Délire* (1814). Zit. n. Juan Rigoli, "Lire et délire", *op. cit.*, p. 219. "Le délire des monomaniaques est exclusif, fixe et permanent", heisst es an anderer Stelle (Jean-Etienne-Dominique Esquirol: *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical*,

Seit dem frühen 19. Jahrhundert hat diese Symptomatik immer wieder fantastisch-unheimliche, aber auch humorvolle literarische Umsetzungen inspiriert: Letzteres ist beispielsweise der Fall in Edgar Allan Poes Erzählung *The system of Dr. Tarr and Prof. Fether* (1845), wenn der Erzähler dort – übrigens ganz analog zum Besuch im “Tollhaus” in Bonaventuras neunter Nachtwache⁵⁴ – ein ganzes Panoptikum von ‘idées fixes’ in einer “maison de santé” auftreten lässt, während E.T.A. Hoffmanns Serapionsbruder Cyprian “Personen” erwähnt, “die von der Idee, [...] die sie erfaßt, sich durchaus nicht wieder trennen können, die stundenlang [...] immer dasselbe und wieder dasselbe wiederholen”.⁵⁵ Von einem solchen Fall eines sprachlichen Wiederholungszwangs berichtet Hoffmann auch in *Die Genesung* (1822), in der “der arme alte Onkel Siegfried von einer schweren Nervenkrankheit befallen” wird, “aus der ihm eine fixe Idee”⁵⁶ zurückbleibt. Diese bezieht sich auf die Abwesenheit bzw. – nach der vermeintlichen Heilung – auf die Ubiquität der Farbe Grün, welche der Onkel schliesslich in der ständigen Wieder-

hygiénique et médico-légal. 2 Bde. Paris/London, 1838 [Nachdruck, Paris, 1989], Bd. 1, p. 198).

53 *Ibid.*, p. 207.

54 Zwar fällt in dieser 1805 und damit vor Hoffmanns Werken erschienenen Erzählung bereits der Begriff ‘idée fixe’ – beim Rundgang durch das “Tollhaus”, in das Kreuzgang gerät, lädt der die Visite abhaltende Arzt schliesslich dazu ein, sein “eigenes Narrenkämmerchen” zu betreten, denn: “wir sind doch vor Gott alle gleich und laborieren bloß an verschiedenen fixen Ideen” ([August Klingemann], *Bonaventura. Nachtwachen*, hg. v. Wolfgang Paulsen, Stuttgart, 1974, p. 84). Seine eigene “fixe Idee” bestehe darin, dass er sich selbst für “vernünftiger” halte “als die in Systemen deduzierte Vernunft” (*ibid.*, p. 85) – einen irgend gearteten erzähltechnischen Gebrauch macht Klingemann von diesem psychiatrischen Konzept jedoch nicht.

55 E.T.A. Hoffmann, “Die Serapionsbrüder”, *op. cit.*, p. 765. Vgl auch Hoffmanns Definition aus seinen Tagebüchern: “beständige Gedanken [...] können zur fixen Idee sich verdichten” (zit. n. Horst Meixner, *Romantischer Figuralismus. Kritische Studien zu Romanen von Arnim, Eichendorff und Hoffmann*, Frankfurt a.M., 1971, p. 189).

56 E.T.A. Hoffmann, “Die Genesung” (1822), *Späte Werke*, nach dem Text der Erstausgabe unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maasen, Georg Ellinger und Hans von Müller, Darmstadt, 1968, p. 628.

holung des Wortes "grün" zum Ausdruck bringt.⁵⁷ Und in Nodiers Erzählung *La fée aux miettes* aus dem Jahr 1832 ist es nicht der genial-wahnsinnige Binnenerzähler, sondern ironischerweise der ihn anklagende Staatsanwalt,⁵⁸ der, befallen von einem seltsamen mimischen Tick, während seines Plaidoyers ständig das Wort "La mort" wiederholen muss. Bezeichnenderweise – und auch das erinnert wieder an die Hoffmannsche Automatenthematik⁵⁹ – wird er dabei mit einer "machine[] parlante[]"⁶⁰ verglichen. Es ist anzunehmen, dass sich sowohl Hoffmann wie auch Nodier auf die in Pinels *Traité médico-philosophique* vielfach beschriebenen obsessiven sprachlichen und gestischen Automatismen beziehen.⁶¹

57 *Ibid.*, p. 630ff. In seiner essayistischen Erzählung *The imp of the perverse* (1845) beleuchtet Edgar Allan Poe – in kritischer Distanz zu Johann Caspar Spurzheims 'Phrenologie' – die obsessive Gewalt solcher sprachlichen und gedanklichen Zwänge.

58 Hinter dieser Ironie steht Nodiers grundsätzliche Kritik an der Stigmatisierung und Marginalisierung von psychischen Abweichungen. In seiner Erzählung *Baptiste Montauban ou l'idiot* (1833) stellt der Erzähler diesbezüglich folgende Überlegungen an: "Je compris alors qu'il était idiot ou innocent, suivant le langage du pays. Merveilleuse société que la nôtre, où ces deux êtres d'élection, celui qui vit inoffensif envers tous, et celui qui vit solitaire, sont repoussés avec mépris jusqu'aux limites de la civilisation, comme de pauvres enfants morts sans baptême!" (Charles Nodier: "Baptiste Montauban ou l'idiot", *Contes, avec des textes et des documents inédits*, Paris, 1961, p. 380).

59 In dem vielzitierten zweiten Vorwort (1832) zu seiner Erzählung *Smarra ou les démons de la nuit*, in dem er seine Vorstellungen zum fantastischen Erzählen skizziert, beruft Nodier sich ausdrücklich auf Walter Scott, Victor Hugo und E.T.A. Hoffmann, auf letzteren "dans la frénésie nerveuse de l'artiste enthousiaste ou dans les phénomènes plus ou moins démontrés du magnétisme" (*ibid.*, p. 38).

60 Charles Nodier, "La fée aux miettes", *op. cit.*, p. 213.

61 Die Übereinstimmungen zwischen Hoffmann und Nodier, die – im Gegensatz zum Verhältnis Hoffmann/Théophile Gautier – weniger auf direkten Einfluss zurückzuführen sind, basieren nicht nur auf der gemeinsamen Lektüre Pinels. So liest Nodier z.B. die Werke des mit ihm befreundeten Psychiaters Henri Marc über die 'Monomanie'. Dieser wiederum bezieht sich auf eine Studie zur forensischen Psychiatrie von Johann Christoph Hoffbauer, die 1827 auf Französisch erschienen war (vgl. J. Rigoli, "Lire et délire", *op. cit.*, p. 452, Anm. 249). Hoffbauer ist nun aber, wie bereits angemerkt, neben Pinel und Reil eine der Hauptquellen für E.T.A. Hoffmann.

Ein deutlicher – und mit Hoffmanns *Sandmann* vergleichbarer – Zug ins Unheimliche begleitet hingegen jene “pernicious vagaries”,⁶² die der Ich-Erzähler in Poes Erzählung *Berenice* (1835) zweimal ausdrücklich als Zeichen seiner fortschreitenden, sich u.a. in sprachlichen Wiederholungen äussernden “monomania”⁶³ deutet. “To repeat monotonously some common word, until the sound, by dint of frequent repetition, ceased to convey any idea whatever to the mind”,⁶⁴ sei dabei ein Hauptsymptom seiner Erkrankung.

4. Die ‘idée fixe’ als rhythmisch-ästhetisches Grundmuster

Die Figur der monomanischen Assoziation als ästhetisches movens einer Erzählung wäre also nicht nur – wie hauptsächlich in *Der Sandmann* – auf der Ebene der dargestellten Handlung anzusiedeln, d.h. bei der Wiederholung äquivalenter Ereignisse, sondern auch auf der Ebene der sprachlichen Zeichen. Wie zahlreiche Beispiele aus der Literatur zeigen, kann der aus der zwanghaften Wiederholung eines Wortes oder einer Formel resultierende Rhythmus dabei fast litaneihafte Züge annehmen.⁶⁵ Einer der bekanntesten Fälle ist sicher Edgar Allan Poes Erzählgedicht *The Raven* von 1845. Dessen refrainartiges “nothing more” bzw. “nevermore” erklingt hier unerbittlich und stereotyp, 18 mal, nach jeder Strophe. Auffallend dabei ist, dass das, was Poe in seinen Erläuterungen zu *The Raven*, aber auch an anderer Stelle, als “poetic principle” definiert, nämlich eine “rhythmical Creation

62 Edgar Allan Poe, “Berenice” (1835), *Poetry and Tales*, New York, 1984, p. 227. Auch Poe bezieht sich hier u.a. auf John Lockes *Essay concerning Human Understanding*.

63 *Ibid.*, p. 231. Vgl. *ibid.*, p. 227.

64 *Ibid.*, p. 227.

65 Den keineswegs pathologisch-ästhetischen, sondern rituell-ästhetischen Formen und Funktionen solcher literarischen Litaneien geht Wolfgang Braungart in seiner Untersuchung über *Ritual und Literatur* (Tübingen, 1996) nach. Vgl. *ibid.* das Kapitel über “Wiederholung und Rhythmus”, pp. 166–186.

of Beauty”,⁶⁶ in diesem Gedicht wie die obsessive Wiederkehr einer ‘idée fixe’ erscheint. Obwohl Poe jene “artistic pìcancy” bzw. jenen “pivot upon which the whole structure might turn”⁶⁷ keineswegs im psychologischen, sondern eher im mathematischen Sinne verstanden haben will, offenbart sich in seiner Beschreibung der erwünschten Reaktion auf den monotonen Refrain des Gedichts ein durchaus auch psychologisch relevantes Kalkül: Das Leitmotiv müsse nämlich so lange wiederholt werden, “until at length the lover, startled from his original *nonchalance* by the melancholy character of the word itself – by its frequent repetition – [...] is at length excited to superstition [...] and to] that species of despair which delights in self-torture”.⁶⁸

Freilich hatte Poe als Vorbild zu dieser Kompositions- methode nicht nur E.T.A. Hoffmanns Erzählungen, sondern auch Laurence Sternes Roman *Tristram Shandy* (1759-1767), in dem die Figuren ihre Originalität, ihren “most whimsical character”,⁶⁹ aus der Zuweisung eines zwanghaften “hobby-horse”⁷⁰ erhalten. Schon hier bei Sterne – und dann um 1800 auch bei Jean Paul,⁷¹ Clemens Brentano⁷² und in den schon erwähnten

66 E.A. Poe, “The poetic principle” (1850), *Essays and reviews*, New York, 1984, pp. 71–94, hier: p. 78. Obwohl Poe ergänzt: “The manifestation of the Principle is always found in *an elevating excitement of the soul* – quite independent of that passion which is the intoxication of the Heart” (*ibid.*, p. 92f.), scheint jene ‘Vergiftung des Herzens’ ihn doch – als Schriftsteller – mehr interessiert zu haben...

67 Edgar Allan Poe, “The Philosophy of Composition” (1846), *Essays and reviews*, New York, 1984, pp. 13–25, hier: p. 17.

68 *Ibid.*, p. 19.

69 Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman.*, hg. v. Graham Petrie, Baltimore/Auckland, u.a. 1967, p. 94.

70 *Ibid.*, p. 132 u.ö.

71 In der Vorrede zu Jean Pauls *Leben des Quintus Fixlein* (1796) lobt der Erzähler “jede *fixe* Idee, die jedes Genie und jeden Enthusiasten wenigstens periodisch regiert” (J. Paul, *Werke*, hg. v. Norbert Miller, Bd. 4, München, 1962, pp. 7–259, hier: p. 11). Im *Titan* (1800-1803) ist es dagegen Schoppe, der in seinen Briefen an Albano die kreativen Meriten der ‘idée fixe’ unterstreicht: “Der Mensch muß imstande sein, seine gute fixe Idee [...] mit Verstand auszuklauben und zuzueignen, sonst kann er so schlimm fahren, als wär’ er noch bei Verstand. Ich muß nun besonders meine Anstalten treffen, dass ich einen liebreichen favorablen Fix-

Nachtwachen des Bonaventura – haben wir also erste Ansätze zu einer Ästhetisierung der ‘idée fixe’, die aber, insbesondere bei den deutschen Beispielen – noch ganz auf der Ebene des poetologischen Aperçus bleiben.

Hinter solcher Hochschätzung der Rhetorik des Wahnsinns steht freilich auch der antike, seit der Renaissance immer wieder – nicht zuletzt in der Poetik der Romantik – bemühte Topos einer Konvergenz von Genie und Wahnsinn⁷³ – eine Vorstellung, die von der Psychiatrie um 1800 teilweise bestätigt wird und damit neuen Auftrieb erhält.⁷⁴

Auch für Hoffmann besitzt der Wahnsinn nicht nur interessante pathologische Qualitäten, die zum Gegenstand eines Gutachtens oder einer Erzählung werden können. Die der ‘idée fixe’ strukturell eigene Analogisierungs-, Assoziations- und Wiederholungsautomatik, die einer Erzählung wie *Der Sandmann* ihr deutliches repetitiv-rhythmische Gepräge verleiht, wird zunehmend erkannt als ein auch literarisch

Wahn finde und anerkenne, der gut mit mir umgeht” (J. Paul, *Werke*, *op. cit.*, Bd. 3. München, 1966, pp. 7–830, hier: p. 700).

72 In seinen “Selbstbekenntnissen” bezeichnet Bogs seine metaphysischen Überlegungen zur Musik als “fixe Idee” (Clemens Brentano, “Entweder wunderbare Geschichte von BOGS dem Uhrmacher [...]”, 1807, in: C. Brentano, *Werke*, hg. v. Friedhelm Kemp, Bd. 2, München, 1963, pp. 873–929, hier: p. 880).

73 Ein geradezu sozialkritisches Beispiel für den positiven, um mit Hoffmann zu sprechen: ‘serapionistischen’ Wahn findet sich bei Nodier: Bei seinem Besuch eines “maison des lunatiques” interessiert der Erzähler sich ausdrücklich für den nicht-pathologischen, den kreativen Wahnsinn: “Je ne cherchais pas le fou malade qui épouvante ou qui rebute, mais le fou ingénieux et presque libre, qui s’égare dans les allées sous l’escorte attentive de la pitié” (C. Nodier, “La fée aux miettes”, *op. cit.*, p. 128f.).

74 “Quelquefois les accès de manie semblent porter l’imagination au plus haut degré de développement et de fécondité, sans qu’elle cesse d’être régulière et dirigée par le bon goût. Les pensées les plus saillantes, les rapprochements les plus ingénieux et les plus piquants, donnent momentanément à l’aliéné l’air surnaturel de l’inspiration” (Augustin Jacob Landré-Beauvais: *Séméiotique ou Traité des signes des maladies*. Paris, 1809, zit. n. J. Rigoli, “Lire et délire”, *op. cit.*, p. 144). Denn es sei, so zitiert Rigoli weiter, diesmal aus Pinels *Traité*, “la même ‘fonction’ de ‘l’entendement’ qui, diversement accentué ou contrôlé, conduit à la composition des ‘romans’ ou à la dérive pathologique” (*ibid.*, p. 162f.).

fruchtbarer Mechanismus, dessen poetische Bedeutung über den erwähnten Genie und Wahnsinn-Topos hinausgeht. Wenn z.B. in Hoffmanns Erzählzyklus *Die Serapionsbrüder* der in den Freundeskreis neu aufgenommene Vinzenz sein 'Gelübde' mit dem Versprechen ablegt, dem "geziemlichen Wahnsinn" des Schutzpatrons in kreativer Weise "nachzueifern", er könne nämlich "mit den saubersten fixen Ideen wechseln",⁷⁵ so rückt er die poetische Qualität der 'idée fixe' programmatisch ins Zentrum: Hoffmanns Texte errichten ihre Poetologie, indem sie den pathologischen Assoziationszwang als dichterische Produktivkraft bestimmen.⁷⁶

Aus Psychopathologie wird Poetik: ein Gedanke, den von nun an – und oft in Anlehnung an E.T.A. Hoffmann⁷⁷ – auch

75 E.T.A. Hoffmann, "Die Serapionsbrüder", *op. cit.*, p. 401.

76 Vgl. auch die doppeldeutige Bewertung der 'idée fixe' in *Meister Floh* (1822). Wenn dort der Erzähler betont, "die fixe Idee eines Partiiell-Wahnsinnigen" sei oft nur "die Ironie eines Seins, welches dem jetzigen vorausging" (E.T.A. Hoffmann, *Meister Floh*, Frankfurt a.M., 1981, p. 63), so konvergieren die psychiatrische und die ästhetisch-geschichtsphilosophische Dimension hier in der – schon aus *Prinzessin Brambilla* (1820) vertrauten – Utopie einer ironischen Rückkehr zum Ursprung.

77 Die französischen, russischen und amerikanischen Spät- bzw. Neoromantiker Nodier, Gautier, Maupassant, Gogol, Tschechow, Poe und James in diesem Zusammenhang als 'Nachfolger' E.T.A. Hoffmanns zu bezeichnen, ist sicherlich eine schematische Vereinfachung, da die Verbindungen zu Hoffmann in manchen Fällen nur mittelbar rekonstruiert werden können. Dennoch ist meines Wissens E.T.A. Hoffmann der erste Autor, der die um 1800 neu gewonnenen psychiatrischen Erkenntnisse literarisch umsetzt. In Frankreich beginnt sich ab 1820 – mit der Überblendung der Attribute 'romantique' und 'frénétique' (ursprünglich im Sinne von 'verrückt') – zwar eine Verbindung von Psychiatrie und Literatur abzuzeichnen. Die eigentlich Hochkonjunktur der psychiatrisch-literarischen Konvergenz setzt jedoch erst 10 Jahre später ein – simultan zur Rezeption E.T.A. Hoffmanns (vgl. dazu: Jean Luc Steinmetz, *La France frénétique de 1830*, Paris, 1978). Trotz der allgemeinen Hoffmann-Begeisterung handelt es sich bei den z.T. schon genannten Konvergenzen, wie gesagt, nicht nur um direkte Einflüsse. Gemeinsame Quellen, beispielsweise die Lektüre Swedenborgs oder Villars' *Comte de Gabalis*, sowie ausserliterarische Faktoren, etwa die Popularität Mesmers oder die Skandale um Gestalten wie Saint-Germain oder Cagliostro, auf die sich sowohl Hoffmann wie auch die Franzosen beziehen, spielen hier gewiss eine ebenso gewichtige Rolle. Zur internationalen Rezeption E.T.A. Hoffmanns vgl. auch die neue Monografie von Aurélie Hädrich,

viele Autoren im französischen, angelsächsischen und russischen Sprachraum aufgreifen. Bereits 1831, also ganz zu Beginn seiner eigenen literarischen Laufbahn und kurz nachdem Loeve-Weimar, auf Anregung des mit Hoffmann befreundeten Koreff, mit der Übersetzung und Verbreitung des Hoffmannschen Œuvres begonnen hatte,⁷⁸ berichtet Théophile Gautier, der wohl treueste Hoffmann-Anhänger unter den französischen Romantikern, von dem tiefen Eindruck, den seine erste Hoffmann-Lektüre auf ihn machte. Er habe sich danach gefühlt wie nach dem Genuss von zehn Flaschen Champagner: “Il me semble qu’une roue de moulin a pris la place de ma cervelle et tourne entre les parois de mon crâne.”⁷⁹ Und diesem Ideal einer schwindelerregend konzentrischen Einbildungskraft sollte Gautier, trotz mehrmaligem Wechsel seiner ästhetischen Positionen, über 30 Jahre lang treu bleiben. Noch in seiner Analyse des “style de décadence”,⁸⁰ jener am Beispiel Baudelaires exemplarisch erläuterten Poetik der Überfeinerung, des Artifizialen, Bizarren und Manierierten, beschreibt Gautier den dieser Dichtung zugrundeliegenden gedanklichen Prozess als eine hochkomplexe, um sich und in sich selbst kreisende, autoreflexive mentale Bewegung: “Les circonvolutions s’y tordent, s’enchevêtrent et s’enroulent en spirales au lieu de suivre la ligne droite.”⁸¹ Resultat dieses Vorgangs bzw. dieses poetischen Verfahrens sind jene “hallucinations bizarres de l’idée

Die Anthropologie E.T.A. Hoffmanns und ihre Rezeption in der europäischen Literatur im 19. Jahrhundert. Eine Untersuchung insbesondere für Frankreich, Russland und den englischsprachigen Raum, mit einem Ausblick auf das 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M. u.a., 2001.

78 Sowie nach dem Erscheinen zweier Artikel über Hoffmann von Jean-Jacques Ampère (1828) und Sainte-Beuve (1830).

79 Théophile Gautier, “Hoffmann” (1831), *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, hg. v. Jean Gaudon, Paris, 1981, p. 455.

80 Théophile Gautier, “Charles Baudelaire” [Vorwort zu Baudelaires *fleurs du mal* von 1868], in: Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris o.J. (1912), pp. 1–75, hier: p. 17.

81 *Ibid*, p. 15.

fixe tournant à la folie",⁸² die Gautier an Hoffmann und Baudelaire bewundert.⁸³

Explizite Bezüge zur Psychiatrie finden sich Anfang der 1830er Jahre in mehreren Erzählungen Gautiers, Nodiers und Balzacs. So nehmen die – bezeichnenderweise alle im selben Jahr, nämlich 1832, veröffentlichten – Prosatexte *La fée aux miettes* von Nodier, *Louis Lambert* von Balzac⁸⁴ und Gautiers *Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann* (1832) ausdrücklich Bezug auf die psychiatrischen Studien von Jean-Etienne-Dominique Esquirol,⁸⁵ dem

82 *Ibid.*, p. 17.

83 Diese spezifisch ästhetische Variante der 'idée fixe' steht für Gautier in engem Zusammenhang mit der neurotischen "existence triste" (*ibid.*, p. 11) des Schriftstellers: "L'action chez lui s'arrête; il ne vit plus; il est le spectateur de la vie. Toute sensation lui devient motif d'analyse. [...] A ce jeu longtemps soutenu, les nerfs s'irritent, le cerveau s'enflamme, la sensibilité s'exacerbe, et la nevrose arrive avec ses inquiétudes bizarres, ses insomnies hallucinées, ses souffrances indéfinissables, ses caprices morbides, ses dépravations fantasques" (*ibid.*, p. 12).

84 Die für den Protagonisten Louis Lambert geltende Diagnose 'Catalepsie' (vgl. Honoré de Balzac, *Louis Lambert. Edition critique établie par Marcel Bouteron u. Jean Pommier*, 2 Bde., Bd. 1, Wien, 1954, p. 187, p. 189 u. p. 199) entspricht – ähnlich wie die den psychiatrischen Diskurs des späten 19. Jahrhunderts dominierende 'dementia praecox' oder die im 18. Jahrhundert populäre 'Melancholie' – einer um 1800 überaus verbreiteten Nosographie. Auch im Werk E.T.A. Hoffmanns erkrankten immer wieder einzelne Figuren an 'Katalepsie' bzw. 'Starrsucht'. Reil unterteilt die "Krankheiten der Phantasie" in "konvulsivische[]" und "kataleptische[]" Zustände (J. Ch. Reil, "Ueber die Erkenntnis und Kur der Fieber", *op. cit.*, p. 256, § 50). In *Lebensansichten des Katers Murr* legt Hoffmann diesen Terminus u.a. dem Fürsten in den Mund, der "der Prinzessin plötzliche Katalepsie [...] bloß einer starken Erkältung zuschreib[t]" (E.T.A. Hoffmann, *Lebensansichten des Katers Murr, nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. (1819-1821), in: *Die Elixiere des Teufels. Lebensansichten des Katers Murr. Nach dem Text der Erstausgabe unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maasen und Georg Ellinger*, hg. v. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1969, pp. 293-663, hier: p. 565).

85 Vgl. Honoré de Balzac, "Louis Lambert", *op. cit.*, p. 191; und: Théophile Gautier: "Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann" (1832), *Récits fantastiques*, hg. v. Marc Eideldinger, Paris, 1981, pp. 65-100, hier: p. 99.

schon erwähnten Nachfolger Pinels an der Pariser Klinik 'La Salpêtrière'.⁸⁶

Bezog Hoffmann sich 1815 auf Reil und Pinel, beziehen Gautier, Nodier und Balzac sich 1832 auf Esquirol, so zitiert Maupassant in den 1880er Jahren – u.a. in seinen Erzählungen *Magnétisme* (1882), *Un fou?* (1884) und *Le Horla* (1887) – aus den legendären Dienstags-Vorlesungen, die der Psychiater Jean-Martin Charcot⁸⁷ damals in der Pariser Salpêtrière hielt. Im Unterschied zu seinen Vorgängern konnte Maupassant bei seinen Darstellungen der Genese von Wahnsinn jedoch auf ein bereits existierendes literarisches Genre zurückgreifen: Denn selbstverständlich hatte er nicht nur die entsprechenden Erzählungen Gautiers und Poes gelesen, sondern kannte auch jene Autoren, die den Verlauf einer psychischen Erkrankung als Selbstbespiegelung – d.h. in Form von Tagebuch, Aufzeichnung oder Brief – inszenieren und mit mehr oder weniger explizitem medizinisch-psychiatrischem Hintergrundwissen versehen. Beispiele dafür wären Teile aus Hoffmanns *Sandmann* und aus seinen *Kreisleriana*, aber auch die beigefügten Briefe und okkultistischen Aufzeichnungen aus Balzacs *Louis Lambert* (1832-1846),⁸⁸ Nikolai Polewois *Das Glück des Wahnsinns* (1833), Gogols *Tagebuch eines Wahnsinnigen* von 1835, Flauberts *Mémoires d'un fou* (1838) oder Dostojewskis *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* (1864). Auch Strindbergs auf Französisch geschriebener und zur selben Zeit wie Maupassants Erzählungen entstandener

86 Dass das Symptom der 'idée fixe' zu dieser Zeit unter Literaten allgemein aus der Perspektive des Krankheitsgewinns gesehen wird, d.h. als ein den kreativen Prozess begünstigendes Element, zeigt auch eine Stelle aus *Mémoires d'un fou* des jungen Flaubert. In dem 1838/39 entstandenen Text klagt der Erzähler über "cette vie morne et méditative passée au coin du feu, les bras croisés, avec un éternel bâillement d'ennui" (Gustave Flaubert, "Mémoires d'un fou", *Mémoires d'un fou. Novembre et autres textes de jeunesse*, Paris, 1991, pp. 261– 323, hier: p. 273), denn er sei nichts anderes gewesen als "un pauvre fou sans idée fixes, sans opinions positives" (*ibid.*, p. 270). 'Idée fixes' und 'opinions positives' scheinen sich also keineswegs auszuschließen.

87 Vgl. u.a. Guy de Maupassant, "Un fou?" (1884), *Contes et nouvelles II*, hg. v. Louis Forestier, Paris, 1979, pp. 308–313, hier: p. 310.

88 Bis 1846 entstehen sechs verschiedenen Fassungen des Romans.

Eheroman *Le plaidoyer d'un fou* (1887/88) bezieht sich streckenweise auf dieses Genre.⁸⁹

Ein besonders prägnanter Text ist in diesem Zusammenhang – abgesehen von dem bekannteren *Le Horla* – Maupassants kurze Tagebucherzählung *Un Fou* aus dem Jahr 1885. Der sich zur Obsession steigende Einfall eines alternden Gerichtspräsidenten, aus Langeweile und Lebensüberdruß selbst zum Mörder zu werden, bestimmt hier nicht nur den gesamten Erzählrhythmus – jeder neue Eintrag beginnt wieder mit der Idee des Tötens, wobei die Einträge immer kürzer und stereotyper werden – auch die Sprache nimmt immer deutlicher repetitive Formen an: Das leitmotivische “Ah! ah!”, das zum ersten Mal erscheint, um den Mord an einem Vogel zu besiegeln, entwickelt sich im weiteren Verlauf der Erzählung zu einem rhythmisch wiederkehrenden Zeichen des Wahnsinns:

25 août. – Il faut que je tue un homme! Il le faut. [...] 30 août. – On a découvert le cadavre. On cherche l'assassin. Ah! ah! [...] 2 septembre. – Les parents sont venus me voir. Ils ont pleuré! Ah! ah! 6 octobre. – On n'a rien découvert. Quelque vagabond errant aura fait le coup. Ah! ah! [...] 25 janvier. – A mort! à mort! à mort! Je l'ai fait condamner à mort! Ah! ah! L'avocat général a parlé comme un ange! Ah! ah!⁹⁰

Der fortschreitende Wahnsinn des Protagonisten äussert sich hier also weder durch die Diagnose eines Aussenstehenden, noch durch besondere Visionen und Bilder, sondern allein durch den vom fixen Wahn geprägten besonderen Rhythmus der Sprache und der Erzählung.

Höchst wahrscheinlich ist Maupassants Erzählung beeinflusst von Nikolai Gogols *Tagebuch eines Wahnsinnigen*, das

89 Die hier den gesamten Roman strukturierende “idée fixe” (August Strindberg, *Plädoyer eines Wahnsinnigen*, Leipzig, 1987, p. 111) ist die vermeintliche Untreue der Ehefrau. Deutlicher noch als in diesem Roman weist der 1897 publizierte zweite Eheroman *Inferno* einen von paranoiden Assoziationszwängen – hier ist es “die Idee, elektrisch verfolgt zu werden” (August Strindberg, *Inferno*, Frankfurt a.M., 1987, p. 110 u.ö.) – gesteuerten und in obsessiven tagebuchartigen Aufzeichnungen kulminierenden Erzählvorgang auf.

90 Guy de Maupassant, “Un fou”, *Contes et nouvelles II*, hg. v. Louis Forestier, Paris, 1979, pp. 540–547, hier: p. 544ff.

1839 zuerst ins Deutsche und 1845 ins Französische übersetzt wurde. Gogols Novelle wiederum ist stark inspiriert von E.T.A. Hoffmanns *Kreiskleriana*. Zwar taucht der Begriff 'idée fixe' bei Gogol noch nicht ausdrücklich auf, doch entsprechen Plot und Dramaturgie der Erzählung vollkommen deren Struktur. Sowohl die wahnhaft-Introvertierte Vorstellung des Tagebuchschreibers – es handelt sich um einen jener typischen, zwanghaft-introvertierten Gogolschen Beamten – er sei der neue König von Spanien, wie auch die sich als Frequenzerhöhung artikulierende Steigerung seiner 'idée fixe' (diese erscheint in immer kürzeren Abständen) sind vergleichbar mit der Coppelius-Fixierung in Hoffmanns *Sandmann*. Doch auch der Bericht aus der Perspektive des sich schliesslich in Spanien wahnenden Erzählers über seine Erlebnisse in der Irrenanstalt lassen keinen Zweifel daran, dass dieser Text – analog zu E.T.A. Hoffmanns Erzählungen und im Gegensatz zu älteren, über Wahn und Melancholie berichtende Texte wie Goethes *Werther* und *Torquato Tasso*, Lenz' *Hofmeister*, Moritz' *Anton Reiser*, Tiecks *Runenberg* oder Eichendorffs *Zauberei im Herbst* – auf neuerem psychiatrischem Grundwissen basiert, genauer: auf der Kenntnis der sich in Form von mehr oder weniger rhythmischen Wiederholungen artikulierenden Monomanie.

In der Reihe der auf *Le Horla* (1887) zusteuern Texte Maupassants erscheint der Begriff 'idée fixe' meines Wissens zuerst in der Erzählung *L'Auberge* von 1886. Der auf einer winterlichen Alm eingeschlossene und durch den Unfall seines Begleiters allein gelassene Hirt Ulrich Kunzi verfällt in seiner Einsamkeit dem Alkohol und schliesslich dem Wahnsinn. Zur stets wiederkehrenden und den fortschreitenden geistigen Zerfall illustrierenden fixen Idee entwickelt sich dabei die Vorstellung, er werde von seinem verschollenen Kumpan gerufen:

En trois semaines, il absorba toute la provision d'alcool. Mais cette soulerie continue ne faisait qu'assoupir son épouvante qui se réveilla plus furieuse dès qu'il lui fut impossible de la calmer. L'idée fixe alors, exaspérée par un mois d'ivresse, et grandissant sans cesse dans l'absolue solitude, s'enfonçait en lui à la façon d'une vrille. Il marchait maintenant dans sa demeure ainsi qu'une bête en cage, collant son

oreille à la porte pour écouter si l'autre était là, et le défiant, à travers le mur.⁹¹

Selbst von dieser Erzählung – das sei nur als Kuriosum am Rande vermerkt – führt ein relativ direkter Weg zur deutschen Romantik. Denn die Namen der Figuren und der Schauplatz – es handelt sich um die Gemmi-Alp oberhalb von Leukerbad im Schweizer Wallis – sowie das ganze schaurige Ambiente stammen aus der Schicksalstragödie *Der 24. Februar* (1809) des mit Hoffmann befreundeten und im Frankreich des 19. Jahrhunderts – nicht zuletzt auf Grund der Bemerkungen von Germaine de Staël in *De l'Allemagne* (1810-1813) – überaus populären deutschen Romantikers Zacharias Werner.⁹²

Es lassen sich im 19. Jahrhundert also grundsätzlich zwei – oft auch miteinander kombinierte – Typen von repetitiven Erzählmustern unterscheiden, die durch die ästhetisch-narrative Anverwandlung der 'idée fixe' zustande kommen.⁹³ Zum einen haben wir den Typus der psychologisch angereicherten Spukgeschichte, die das alte Schema der wiederholten Geistererscheinung gebraucht, dieses aber psychiatrisch fundiert. Zu diesem Typus gehören Erzählungen wie Hoffmanns *Der Sandmann*, Poes *Ligea* (1838), Anton Tschechows *Der schwarze Mönch* (1893), Fjodor Sologubs Erzählung *Trost* (1899) sowie eine Reihe von Doppelgängergeschichten, z.B.

91 Guy de Maupassant, "L'auberge", *Contes et nouvelles II*, op. cit., pp. 786–796, hier: p. 794.

92 Denkbar wäre auch eine nur mittelbare Verbindung von Maupassant zu Werner. Denn Werners Schicksalsdrama war neben Schillers *Die Räuber* eines der Vorbilder für die Gattung des französischen 'mélodrame'. Zwischen 1831 und 1856 entstand eine ganze Reihe von Stücken, die den *24. Februar* imitierten, darunter *Vingt-Quatre février* von Alexandre Dumas. Zur Rolle Werners in Frankreich vgl. auch: Elisabeth Teichmann, *La fortune d'Hoffmann en France*, Genf u. Paris, 1961, bes. p. 19 (Anm. 7), p. 56f. u. p. 154.

93 Freilich führt nicht jede Darstellung einer 'idée fixe' zu einem repetitiven Erzählmuster: Gegenbeispiele wären Poes *Berenice* (1835), Balzacs *La recherche de l'absolu* (1834) und *Le chef d'œuvre inconnu* (1831/1837), Nathaniel Hawthornes *The Birthmark* (1843), Dostojewskis *Herr Prochartschin* (1846), Henry James' *The Last of the Valerii* (1874) und *The Madonna of the future* (1873), Strindbergs *Am offenen Meer* (1890) oder Fjodor Sologubs frühe Erzählungen *Schatten* (1894) und *Der Wurm* (1896).

Im Spiegel. Aus dem Archiv eines Psychiaters (1903) von Valeri Brjussow oder *The Jolly Corner* (1908) von Henry James.⁹⁴ Mit Einschränkungen liessen sich diesem Genre aber auch Gautiers Erzählungen *La morte amoureuse* (1836) und *Spirite* (1865) oder Iwan Turgenjews Erzählung *Gespenster* (1864) zuordnen. Der durch die Repetitionen vorgegebene Erzählrhythmus manifestiert sich hier – fiktionsintern – u.a. durch das Wiederholen derselben Uhrzeit oder durch iterative Bestimmungen wie ‘jeden Morgen’ oder ‘immer um Mitternacht’. Auf der Ebene der Textstruktur artikuliert sich der Erzählrhythmus als Frequenz bestimmter Wörter oder Formeln, ohne freilich mit der Regelmässigkeit eines lyrischen Metrums vergleichbar zu sein.

Zum anderen haben wir den Typus der Tagebucherzählung, in der sich die repetitive Symptomatik der ‘idée fixe’ im Rhythmus der Einträge widerspiegelt. Zu diesem Typus gehören – wie gesagt – Maupassants *Un Fou* und die zweite Version von *Le Horla* sowie das erwähnte *Tagebuch eines Wahnsinnigen* von Gogol oder, um wieder auf die deutsche Literatur zurückzukommen, Hanns Heinz Ewers Erzählung *Die Spinne* aus dem Jahr 1907.⁹⁵

Es ist übrigens kein Zufall, dass sich in diesem Zusammenhang kaum Beispiele aus der deutschen Literatur des postromantischen 19. Jahrhunderts anführen lassen. Denn Hoffmann

94 In dieser Doppelgänger-Geschichte gibt es ausser den – hier sogar völlig regelmässigen – mitternächtlichen Begegnungen mit einem grauenhaften “alter ego” (Henry James, “The Jolly Corner”, *The Complete Tales of H. J.*, Bd. 12, London 1964, pp. 193-232, hier: p. 209) noch eine weitere kuriose Parallele zu Hoffmanns *Sandmann*: Auch hier ist den Begegnungsszenen ein auffälliges Treppauf und Treppab eigen, eine Verfolgungsjagd, die – wie übrigens auch in Sologubs *Trost* – erst durch den Fenstersturz des Protagonisten endet.

95 Neben der Tagebuchform und dem Thema des Selbstmords verweist Ewers Erzählung auch an anderen Stellen eindeutig auf E.T.A. Hoffmann und Théophile Gautier: Wie Nathanaels erster Blick auf Olimpia in *Der Sandmann*, so erblickt auch der Medizinstudent Richard Bracquemont die verhängnisvolle Spinnenfrau durch einen Vorgang. Diese trägt den Namen “Clarimonde”, d.h. den Vornamen der Kurtisane aus Gautiers *La morte amoureuse*. Vgl. Hanns Heinz Ewers, “Die Spinne”, *Phantastische Erzählungen der Jahrhundertwende*, hg. v. Michael Winkler, Stuttgart, 1982, pp. 179–204.

und seine Ästhetik haben hier einen schweren Stand. Abgesehen von wenigen Texten der Spätromantik und des Realismus, wie Eduard Mörikes Romanfragment *Maler Nolten* (1832 bzw. 1853-1875), Adalbert Stifters Novelle *Turmalin* (1853) oder Wilhelm Raabes *Frau Salome* (1875), sind der Wahnsinn als Thema und erst recht dessen Mechanismen als Poetik aus der deutschen Literatur verbannt. Dies ändert sich erst um 1900, u.a. durch die Kommentare des österreichischen Schriftstellers und Kritikers Franz Blei. Als guter Kenner der französischen Literatur re-importiert Blei gewissermassen Hoffmann aus Frankreich zurück nach Deutschland und stellt – in bewusster Gegnerschaft zu Goethes Urteil von der 'kranken Romantik' – fest, gerade in der "Morbidity" liege Hoffmanns "künstlerische Größe".⁹⁶ Ein Indiz für die – in Frankreich in den 1880er Jahren, in Deutschland erst ab 1900 – vollständige Ästhetisierung der 'idée fixe' ist u.a. ihr literarisches Überleben im 20. Jahrhundert – beispielsweise im Werk von Paul Valéry⁹⁷ – zu einer Zeit also, da sie als psychiatrisches Konzept längst ausgedient hatte.

5. 'Idée fixe' und Modernität

Die vielfältigen, im frühen 19. Jahrhundert beginnenden Verbindungen zwischen Psychiatrie und Literatur⁹⁸ äussern sich also zum einen in der Vorstellung, der Wahn und seine

96 Franz Blei, "Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Eine Fussnote", in: *Die Insel* [1899/1900], Frankfurt a.M., 1981, p. 354.

97 In seiner Dialog-Erzählung *'L'idée fixe' ou deux hommes à la mer* (1931) diskutieren ein Arzt und ein Schriftsteller über ihre fixen Ideen, die sie als "épine mentale" (Paul Valéry, *L'idée fixe*, Paris, 1934, p. 29), "idée...favorisée" (*ibid.*, p. 35), "idée [...] OMNIVALENTE!" (*ibid.*, p. 54) oder als "objet...mental" (*ibid.*, p. 171) bezeichnen.

98 Vgl. hierzu u.a.: Werner Obermeit, *"Das unsichtbare Ding, das Seele beisst". Die Entdeckung der Psyche im bürgerlichen Zeitalter*, Frankfurt a.M., 1980; sowie: Georg Reuchlein, "Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur", *op. cit.* In Frankreich fand ein intensiver, auch persönlicher Austausch zwischen Psychiatern und Literaten u.a. bei den legendären 'Fantasias' statt, den gemeinsamen Drogen-Séancen im Pariser Hotel Pimodan. Vgl. dazu: Max Milner, *L'imaginaire des drogues. De Thomas De Quincey à Henri Michaux*, Paris, 2000, p. 69ff.

Symptome liessen sich semiotisch erfassen und interpretieren wie ein aus Zeichen geformter Text,⁹⁹ zum anderen im Modell einer von den Mechanismen des Wahns inspirierten Schreibweise. Dabei geht es weniger um den Erwerb eines mimetischen Instrumentariums, mit dem sich der Wahn literarisch darstellen liesse – auch Beispiele dafür sind zahlreich – als vielmehr um die kreative Besetzung und Urbarmachung eines Terrains, das zuvor allenfalls im traditionellen Topos vom wahnsinnigen Genie bzw. vom melancholischen Dichter in den Blick der Literatur geraten war – eine Urbarmachung, die vorausweist auf die von Joris-Karl Huysmans und Paul Bourget, über Strindberg, Oscar Wilde, Knut Hamsun, Maurice Barrès, D’Annunzio, Stanislaw Przybyszewski und Hermann Bahr, bis Rilke und Thomas Mann reichende ästhetische Inszenierung der Neurose in der Dekadenzliteratur des Fin de Siècle.

Im Fall der ‘idée fixe’ entwickelt sich in diesem Kontext ein von sprachlichen Stereotypen rhythmisch flankiertes repetitives Handlungsschema, das nicht nur einen mentalen Zersetzungsprozess illustriert, sondern auch als besonderes ästhetisches Verfahren begriffen wird – als Verfahren, dessen Modernität im 19. Jahrhundert darin bestand, die Regie eines nach vernünftigen Prinzipien vorgehenden Erzählers an einen unbewussten, sich rhythmisch-repetitiv artikulierenden Automatismus zu zedieren.

99 In seinem Aufsatz *Sémiologie und médecine* versucht Roland Barthes die strukturellen Analogien zwischen der linguistischen und der medizinischen Semiotik zu formalisieren. Vgl. R. Barthes, *L’Aventure sémiologique*, Paris, 1985, pp. 273–283.

Abstract

Un des traits de caractère des plus frappants dans l'œuvre de E.T.A. Hoffmann est sans doute le côté répétitif de certaines actions narratives. Ces itérations peuvent être régularisées au point de ressembler à des manifestations rythmiques, ceci moins au niveau du 'récit' qu'au niveau de 'l'histoire' elle-même, c'est à dire à l'intérieur du monde fictif.

Mais l'intérêt de ma recherche ne concerne pas une quelconque description narratologique, voire mathématico-structuraliste de ces manifestations. Il s'agit plutôt, dans un questionnement relevant de l'histoire des idées et de la science des cultures, de s'interroger sur la provenance d'un mécanisme de base capable de diriger d'une façon quasi-rythmique un réseau de répétitions aussi complexe que celui des contes romantiques de Hoffmann. Quels contextes littéraires, historiques, culturels etc. jouent ici un rôle favorable? Qui s'apprêtent à prendre la fonction du métronome, à induire le rythme?

A part l'alchimie et le principe de l'analogie, ce rôle est surtout tenu – chez Hoffmann – par un concept psychiatrique très en vogue au début du 19^e siècle: 'l'idée fixe', que Hoffmann connaissait à travers ses multiples contacts avec le monde médical de son époque. Non seulement il fait de ce phénomène psychiatrique un sujet littéraire, de plus Hoffmann est le premier écrivain à le transformer en principe esthétique – une démarche dans laquelle il fut suivi par certains de ses 'successeurs' tel que Edgar Allan Poe, Charles Nodier, Théophile Gautier, Nikolai Gogol, Guy de Maupassant ou Valeri Brjussov, qui – parmi d'autres – emploient des répétitions induites par 'l'idée fixe' comme rythme narratif de certains de leurs textes. Par cette 'esthétisation' d'un concept psychiatrique, en faisant d'une folie un principe d'écriture, ils anticipent en quelque sorte certaines tendances de la littérature 'Fin de siècle'.

