

Spanische Bezüge bei E.T.A. Hoffmann

***Cervantes' Coloquio de los perros und die Nachricht von den
neuesten Schicksalen des Hundes Berganza.
Ein Vergleich***

eingereicht von:

Alexandra Berger – Vogel

Diplomarbeit

zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie

eingereicht an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien

Studienrichtung: Deutsche Philologie

Betreuer/Begutachter: Ao. Univ. Prof. W. Kriegleder

Wien, im April 1999

INHALTSVERZEICHNIS:

A. Einleitung

B. Hauptteil

I. Die Quelle: Cervantes' *Coloquio de los perros* – eine Textanalyse

- 1.1 Das *Casamiento* als Rahmenerzählung des *Coloquio*..... S. 7
- 1.2 Der Aufbau des *Coloquio* und seine inhaltliche Thematik
 - 1.2.1 Die zentrale Stellung und Aussagekraft der Hexenszene..... S. 12
 - 1.2.2 Berganzas Aufenthalt bei den Verstoßenen und Mittellosen S. 15
 - 1.2.3 Berganzas Begegnung mit Kunst und Theater und sein Dienst an den Armen..... S. 16
- 1.3 Das Verhältnis zwischen Berganza und Cipion S. 17

II. Die editorische Situation

- 2.1 Deutsche Ausgaben der *Novelas ejemplares* zur Zeit Hoffmanns..... S. 20

III. Hoffmanns Cervantes'-Ausgabe, *Das Kolloquium der beiden Hunde* von D.W. Soltau, im Vergleich mit dem Original

3.1 Die Übersetzungsproblematik

- 3.1.1 Auffälligkeiten und Eigenheiten der Übersetzung Soltaus..... S. 21
- 3.1.2 Die Übersetzung von Namen und Zahlen..... S. 25
 - 3.1.2.1 Die Übersetzung von Geldbeträgen..... S. 29
- 3.1.3 Landesspezifische Ausdrücke und Sprichwörter..... S. 30
- 3.1.4 Das Fehlen der christlichen Thematik..... S. 34
- 3.1.5 Übersetzungsfehler..... S. 35

3.2 Die Sprache Soltaus

- 3.2.1 Soltaus "moralische" Ambitionen und ihre Auswirkungen auf die Sprache..... S. 37
- 3.2.2 Der Metaphernreichtum von Soltaus Sprache..... S. 41
- 3.2.3 Wertungen im Text
 - 3.2.3.1 Verallgemeinerung und Verstärkung..... S. 44
 - 3.2.3.2 Wertung durch Wortwahl..... S. 46
 - 3.2.3.3 Zurücknahme und Abschwächung von Äußerungen..... S. 47
 - 3.2.3.4 Wertung durch Füllwörter..... S. 50

- 3.3 Zusammenfassung..... S. 52

IV. Hoffmanns Bearbeitung des <i>Kolloquiums der beiden Hunde</i>	
4.1 Der biographische Hintergrund	
4.1.1 Die Entstehung des <i>Berganza</i>	S. 55
4.1.2 Hoffmanns Quellen	
4.1.3 Das Verhältnis von Dichtung und Leben.....	S. 57
4.1.4 Hoffmanns Arbeit als Musikdirektor und seine Stellung in den bürgerlichen Kreisen.....	S. 59
4.2 Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten und Anschlüsse an Cervantes' <i>Coloquio</i>	S. 61
4.2.1 Der deutsche und der spanische <i>Berganza</i>	S. 64
4.2.2 Das Verhältnis zwischen <i>Berganza</i> und dem Ich-Erzähler.....	S. 67
4.2.3 Hoffmanns Anschluß an die Hexenszene.....	S. 70
4.2.3.1 <i>Berganzas</i> Begründung für seine Unsterblichkeit.....	S. 74
4.2.3.2 Die Darstellung des Unheimlichen.....	S. 75
4.2.4 Bemerkungen zu Hoffmanns Sprache	
4.2.4.1 Sprachliche Übernahmen und Verweise auf Cervantes.....	S. 80
4.2.4.2 Ironie und Humor in der Sprache und Poetik Hoffmanns.....	S. 83
4.3 Das Neue bei E.T.A. Hoffmann: die Kunstthematik	
4.3.1 <i>Berganzas</i> Erfahrungen mit Künstlern	
4.3.1.1 <i>Berganzas</i> Aufenthalt bei Kapellmeister Johannes Kreisler.....	S. 86
4.3.1.2 Der Künstler <i>Berganza</i> im Umkreis der Bourgeois.....	S. 87
4.3.1.2.1 Cäzilia als Ideal der romantischen Liebe und Kunstauffassung.....	S. 90
4.3.1.2.2 Der Konflikt des Prosaischen und des Profanen.....	S. 93
4.3.2 <i>Berganzas</i> Kunstauffassung	
4.3.2.1 <i>Berganzas</i> Verherrlichung der Vergangenheit.....	S. 96
4.3.2.2 <i>Berganzas</i> Kritik am Theater.....	S. 98
C. Zusammenfassung und Ausblick.....	S. 102
D. Bibliographie.....	S. 106

A. Einleitung

Der *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* ist in der Forschungsliteratur bisher wenig Beachtung geschenkt worden. Sie gilt zwar als wichtige Quelle für Hoffmanns Einstellung zum Theater und zur zeitgenössischen Kunst, doch ihre literarischen Mittel beziehungsweise der Einfluß Cervantes' sind bislang noch nicht ausführlich behandelt worden (obwohl Hoffmann am Beginn der Erzählung explizit auf seine Vorlage verweist).

Aus diesem Grund soll aufbauend auf den Aufsatz von Siegbert S. Praver¹ der Versuch unternommen werden, die *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* und das *Coloquio de los perros*, das 1613 als vorletzte der insgesamt zwölf *Novelas ejemplares* Cervantes' erschien und Hoffmann in der deutschen Ausgabe von Dietrich Wilhelm Soltau vorlag, auf ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu vergleichen. Was bezweckte Hoffmann mit der Übernahme des Stoffes? Wozu sollte ihm die Figur des Berganza in seinem eigenen Werk nutzen? Erst die detaillierte Analyse und die eingehende Untersuchung auf seine literarischen Mittel hin kann dem Werk in der Weise gerecht werden, wie es wohl Hoffmann durch die Angabe seiner Vorlage beabsichtigte.

Der direkte Vergleich mit dem *Coloquio* trägt also einerseits dazu bei, die Anspielungen und Verweise zu verstehen, die Hoffmann fortlaufend in seine Erzählung einstreut, und andererseits zu einem besseren Verständnis der literarischen Schaffensweise des Autors. Darüber hinaus sollte aber nicht vergessen werden, daß es sich bei Hoffmanns Text um ein eigenständiges Werk handelt, das auch ohne die Lektüre Cervantes' als das zu verstehen ist, was es ist: eine ironisch-satirische, witzig-humorvolle Erzählung mit einem Hund als Helden, der sein Umfeld parodiert und kritisch betrachtet und sich überdies äußerst verständig in Sachen der Kunst erweist.

Die vorliegende Arbeit ist wie folgt gegliedert: Den Beginn bildet eine Textanalyse des *Coloquio*, wobei insbesondere auf seinen Aufbau und seine inhaltliche Thematik eingegangen wird. Der zweite Abschnitt beinhaltet eine kurze Darstellung der editorischen Situation der deutschen Ausgabe der *Exemplarischen Novellen*. Im dritten Kapitel wird ausführlich die deutsche Übersetzung besprochen, die Hoffmann in der Bibliothek von Carl Friedrich Kunz,

¹ Vgl. Siegbert S. Praver: "Ein poetischer Hund": E.T.A. Hoffmann's Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza and its Antecedents in European Literature.-In: Aspekte der Goethezeit. Hrsg. v. Stanley Corngold u.a.-Göttingen 1977, S. 278.

seinem Verleger in Bamberg, zur Verfügung stand. Denn diese ist bisher noch nicht wissenschaftlich abgehandelt worden. Hierbei wird vor allem auf die Übersetzungsproblematik eingegangen, auf die Eigenheiten und Abweichungen der deutschen Ausgabe, auf ihre sprachlichen Besonderheiten und auf die wertenden Eingriffe, die Soltau im Laufe der Novelle immer wieder vornimmt.

Den Schwerpunkt der Untersuchung wird jedoch Hoffmanns Bearbeitung des *Kolloquiums* bilden, die neben ihrem inhaltlichen und sprachlichen Bezug auf die spanische Vorlage auch auf ihre literarischen Mittel hin untersucht werden soll. Insgesamt wird dieser Abschnitt in drei Unterkapitel gegliedert: In den biographischen Hintergrund, in dem auf die Entstehung des *Berganza* eingegangen wird, in die Besprechung von Hoffmanns zweiter Quelle, von Diderots *Le neveu de Rameau*, die jedoch nicht ausführlich behandelt werden soll, sowie in das Kapitel über Hoffmanns Verständnis von Dichtung und Leben und seine Erfahrungen am Bamberger Theater, die ebenfalls mit in den Text eingeflossen sind.

Im Anschluß daran sollen die Gemeinsamkeiten und Anchlüsse an den spanischen Text näher untersucht werden, wobei zunächst auf die Figur des Berganza, der in beiden Texten als Held der Geschichte gewählt worden ist, und auf seine Wandlung eingegangen werden muß, die ihm im Laufe von 200 Jahren (soviel liegt ungefähr zwischen der Abfassungszeit des *Coloquios* und des *Berganza*) widerfahren ist. Diese Frage führt unweigerlich dazu, die beiden Hexenszenen, die sowohl von Cervantes als auch von Hoffmann gestaltet werden, miteinander zu vergleichen. Denn beide Male dienen sie den Verfassern dazu, dem Leser eine Begründung für die unerklärlichen Phänomene zu liefern, die den Geschichten zugrunde liegen: zum einen für Berganzas Sprechvermögen und zum anderen für seine Unsterblichkeit (warum dieser nach 200 Jahren noch immer die Schwächen und Mängel seiner Mitmenschen beobachten und offenlegen kann).

Im dritten Teil dieses Abschnittes wird alsdann auf die neue Thematik eingegangen, das heißt auf das omnipräsente Thema der Kunst, das Hoffmann in seiner Erzählung gestaltet. Hierbei werden zunächst Berganzas Erfahrungen mit der Kunst behandelt beziehungsweise seine Aufenthalte bei verschiedenen Künstlern: insbesondere seine Begegnung mit dem Kapellmeister Johannes Kreisler und seine Teilnahme am literarisch-künstlerischen Zirkel der vornehmen Dame. Anschließend wird der Konflikt zwischen dem Prosaischen und dem Profanen offengelegt, der seinen Höhepunkt in der Vergewaltigung Cäzílias, dem Inbegriff der höchsten Tugenden der Kunst, durch den philisterhaften Kaufmannssohn Georg erfährt. In diesem Zusammenhang wird auf Berganzas Kunstverständnis eingegangen, auf seine Einstellung zur Metrik und zum zeitgenössischen Theater sowie auf sein Ideal eines

wahrhaften Künstler, das für ihn der einfärbige Charakter vom Typ eines Novalis verkörpert, der in der Poesie und im Leben stets das Höchste wollte und die menschliche Natur in ihrem Innersten erkannte.

B. Hauptteil

I. Die Quelle: Cervantes' *Coloquio de los perros* – eine Textanalyse

1.1 Das *Casamiento* als Rahmenerzählung des *Coloquio*

Das *Casamiento engañoso* ist die vorletzte der zwölf *Novelas ejemplares*. Obwohl sie eine eigenständige Novelle bildet, läßt sie sich dennoch im Zusammenhang mit der nachfolgenden lesen, dem *Coloquio de los perros*, für die sie den inhaltlichen Rahmen darstellt. Daher sei kurz auch auf diese Erzählung eingegangen, bevor dann ausführlicher der Aufbau und die inhaltliche Thematik des *Coloquio* besprochen werden soll.

Der Fähnrich Campuzano wird, von Syphilis geheilt, aus dem Hospital de la Resurrección (Hospital der Auferstehung) in Valladolid entlassen. Unterwegs trifft er auf seinen alten Freund, den Lizentiaten Peralta, der ihn zu sich nach Hause einlädt. Dort angekommen, erzählt ihm der Fähnrich die Geschichte seiner betrügerischen Heirat: wie er, selbst eine höhere Position vortäuschend, eine Frau kennenlernt, die sich ebenfalls für etwas Besseres ausgibt. Aus materieller Gier und dem Wunsch nach gesellschaftlicher Anerkennung heiraten sie, ohne aber ihre wahre Identität preiszugeben. Der Schwindel fliegt auf, jeder wird von jedem betrogen, und Campuzano fängt sich überdies noch eine Geschlechtskrankheit ein, die ihn ins Hospital der Auferstehung führt. Dort belauscht er in einer schlaflosen Nacht das Gespräch zweier Hunde, die der menschlichen Sprache mächtig sind und sich gegenseitig ihre Abenteuer erzählen. Ob es sich bei diesem Gespräch bloß um einen Traum handelt, bleibt offen. Campuzano bringt am nächsten Tag die Unterhaltung zu Papier. Auf Wunsch Peraltas händigt der Fähnrich ihm das Manuskript aus, das dieser im Anschluß zu lesen beginnt. Der Titel des Manuskripts lautet: *El Coloquio de los perros*.

Das *Casamiento* erzählt somit die Geschichte eines betrogenen Betrügers und seines persönlichen Unglücks, das im allmählichen Zusammenbruch seiner auf Lügen aufgebauten Welt besteht: zuerst scheitert seine Ehe, dann kommt er mit sich selbst ins Unreine, und zu allerletzt erkrankt er noch an Syphilis, die ihn aus der Stadt ins Hospital zwingt, wo er durch Schwitzen und Fasten seinen Körper und seinen Geist allmählich wieder erholt. Auf dem Weg der Genesung bildet das *Coloquio* einen wesentlichen Bestandteil, zumal es die Enthüllung seiner Wiederherstellung und Auferstehung darstellt, ihn von den weltlichen Bedürfnissen und Täuschungen heilt und ihm schließlich sogar ermöglicht, in die Stadt zurückzukehren und neu zu beginnen.

Doch Campuzano ist nicht der einzige, der sich in seinen Lügen immer mehr verstrickt. Indem Cervantes seiner Geschichte einen unzuverlässigen Erzähler voranstellt, der selbst dann noch flunkert, als er seine Abenteuer seinem Freund Peralta erzählt, sieht sich auch der Leser bald in das Spiel von Wahrheit und Fiktion verwickelt, in dem die Grenzen von Schein und Sein nicht immer deutlich zutage treten. Nach all den Lügen, die sich dem Leser und Peralta im Verlauf der Erzählung enthüllen, müssen sie sich klarerweise fragen, ob nicht auch dann Campuzano zu mißtrauen ist, wenn dieser vorgibt, er hätte das Gespräch

zwischen Cipion und Berganza, den beiden Hunden, in jener Nacht im Hospital belauscht, denn schließlich verdient er sich ja durch die Schilderung seiner Geschichte eine warme Mahlzeit. Schlachtet Campuzano das *Coloquio* für sich aus oder dient es ihm als echte Enthüllung seines eigenen Zustands? Was ist überhaupt noch wahr und was ist Lüge? Peralta hält das Erlebnis, an dessen Wirklichkeit für Campuzano kein Zweifel besteht, für eine nett erfundene Täuschung. Peralta ist Skeptiker, der sich mit ästhetischen Belangen auseinandersetzt, aber weniger mit der der Geschichte zugrundeliegenden Frage von Realität und Fiktion. Aber wie beurteilt der Leser die Zuverlässigkeit des Erzählers?

1.2 Der Aufbau des *Coloquio* und seine inhaltliche Thematik

Das *Coloquio* beginnt mit den frühesten Erinnerungen Berganzas an seine Geburt und schreitet danach chronologisch fort bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt der Unterhaltung mit Cipion. Es erzählt, wie sich Berganza von einem Meister zum nächsten durchschlägt, von einer Gesellschaftsschicht zur anderen wandert, und gibt so einen repräsentativen Überblick über die Gesellschaftsstruktur Spaniens im 17. Jahrhundert. Diese Erzählung basiert auf zwei Grundstrukturen: dem fortschreitenden Niedergang in Richtung Korruption und Falschheit und dem gleichzeitigen Anspruch auf Menschlichkeit, "humanidad".² Alldurchdringend sind die Themen des Betrugs, der das Individuum und die Gesellschaft korrumpiert, des Spaltes zwischen Geist und Materie und des Zusammenhangs zwischen Realität und Fiktion, zwischen Verrücktsein und Normalsein sowie zwischen der Sprache und dem Experiment. Die Grundhaltung des Siglo de Oro, die sich auch in diesem Werk widerspiegelt, ist der Pessimismus, die Frage schlechthin die des "desengaño", des dem Leben entgegengesetzten Traums und der der Wahrheit entgegengesetzten Maske.

Den Abenteuern Berganzas liegt ein pikareskes Modell zugrunde: Das Gespräch zwischen den beiden Hunden gleicht der Ich-Erzählung eines gesellschaftlichen Außenseiters, der in einer feindlichen Welt überlebt, indem er mehreren Herren Dienst leistet. Berganza ist ein Pikaro, der die Mängel der Gesellschaft offenlegt, gerade weil er nicht zu dieser gehört und dadurch eine privilegierte Sicht auf diese genießt. Die Episoden werden zusammengehalten durch seine Figur, die weiser und weniger naiv wird durch ihre Erfahrungen und ein Bewußtsein entwickelt für die Grausamkeiten und Unzulänglichkeiten der Welt.

² Vgl. Ruth El Saffar: Cervantes. *El casamiento engañoso* and *El coloquio de los perros*.-London 1976, S. 38.

Wie schon in der vorangegangenen Novelle gibt es Erzähler und kritische Zuhörer auf verschiedenen Ebenen: Im *Casamiento* wird die Novelle zunächst von einem unpersönlichen Erzähler eingeleitet. Anschließend erzählt Campuzano seine Geschichte und überreicht Peralta das Manuskript mit dem aufgezeichneten Gespräch zwischen den beiden Hunden. In der darauffolgenden Novelle ist es Berganza, der mit Cipion über seine Abenteuer spricht. Er ist aber auch kritischer Zuhörer, beispielsweise wenn Cañizares ihn über seine eigentliche Herkunft aufklärt; und abschließend gibt Peralta noch seine Meinung zu dem Gelesenen ab.

Insgesamt bilden die Erzählungen Berganzas über seine Aufenthalte bei seinen Herren elf Episoden, die in verschiedene Gruppen zusammengefaßt werden können und sich (wie die beiden Novellen) zu einem größeren Ganzen verbinden lassen. Nach El Saffar³ lassen sich die Abenteuer Berganzas in zwei Episodengruppen teilen. In die Episoden eins bis vier, in denen Berganza bei einem Schlächter, bei Schäfern, bei einem Kaufmann und bei einem Häscherhauptmann in den Dienst geht, und in die Episoden sieben bis zehn, in denen Berganza die Lebensweise der Zigeuner, der Mauren, eines Dichters und mehrerer Theatergesellschaften kennenlernt, die, im Gegensatz zu seinen ersten Herren, keinerlei finanzielle oder soziale Position besitzen und von der Gesellschaft zurückgewiesen werden. Während die Abenteuer der ersten Gruppe immer länger und komplexer werden, indem sie sich in mehrere Episoden untergliedern lassen, werden die der zweiten Gruppe gegen Ende hin kürzer (die letzte Episode besteht nur mehr aus zwei Absätzen).

Zwischen diesen beiden Abenteuererien befinden sich zwei Episoden, welche die Themen der ersten vier Geschichten nochmals aufgreifen und die nachfolgenden einleiten. Höhepunkt der Novelle ist die sechste Episode, die Hexenszene, deren Sonderstellung allein daraus ersichtlich ist, daß nur Berganzas Bestehen auf der chronologischen Abfolge der Erzählung ihn daran hindert, nicht schon vorher damit herauszuplatzen; außerdem fällt sie genau in die Mitte und bildet das umfassendste Abenteuer.

Die frühesten Erinnerungen Berganzas führen den Leser in das Schlachthaus außerhalb Sevillas, wo Berganza einem Herren namens Nicolás el Romo (die Stumpfnase) dient, der das, was er untermittags schlachtet, in der Nacht wieder stiehlt. Berganza, der im Schlachthaus Gavilán genannt wird, verläßt ihn schließlich, doch nicht aus moralischen Bedenken, sondern weil er von diesem fast zu Tode geprügelt wurde, als ihm ein Stück Fleisch, das er der Freundin des Schlächters hätte bringen sollen, von einer unbekanntenen Frau geraubt wird. Er hätte sich zwar gegen den Diebstahl auflehnen können – so Berganza zu seinem Freund –, doch aus Respekt vor der Schönheit und den sauberen, weißen Händen des Mädchens, habe er

³ Ruth El Saffar: Cervantes. *El casamiento engañoso* and *El coloquio de los perros*, S. 38f.

es einfach nicht über sich gebracht; ein Motiv, das in variiert Form auch bei Hoffmann zu finden ist.

Berganza, der die Stadt und ihre Korruption hinter sich gelassen hat, geht in der folgenden Episode in die Natur hinaus zu den Schäfern, mit der Absicht, Harmonie mit der Natur zu finden und eine Beschäftigung, wo er die Schwachen und Unterdrückten, in diesem Fall eine Herde Schafe, beschützen kann. Bei den Schäfern glaubt er das perfekte Leben gefunden zu haben, doch der Schein trügt. Das Schäferleben hat nämlich nichts gemein mit dem Leben, das Berganza aus den Schäferromanen kennt.⁴ Er muß entdecken, daß nicht Wölfe, sondern die Schäfer selbst die Tiere in der Nacht töten und die besten Stücke an Ort und Stelle verzehren. Das Abenteuer mit den Schäfern stürzt ihn also in noch größere Verzweiflung: denn während er in der ersten Episode seine Umgebung noch akzeptiert hat, in die er geboren wurde, hat er jetzt versucht, sein Los zu verbessern. Vollkommen desillusioniert durch seine Entdeckung beschließt er, seinen Posten zu verlassen und nach Sevilla zurückzukehren, um eine bessere Arbeit zu finden. Nach einer kurzen Diskussion mit Cipion darüber, wie man einen guten Herren findet - ein häufiger Topos in der pikaresken Literatur⁵ - wiederholt Cipion das Leitmotiv, “[m]uy diferentes son los señores de la tierra del Señor del cielo”⁶, die Kritik an einer Gesellschaft, in der Geschlecht, Fertigkeit und äußerer Schein regieren. Gott lege darauf keinen Wert. Um Gott zu dienen, sei der Ärmste der Reichste, und der Demütigste von besserem Geschlecht; die Reinheit des Herzens sei das einzige Erfordernis.

Obwohl der Kaufmann von zentraler Bedeutung ist für das Verständnis der dritten Episode, tritt er selbst nur indirekt auf. Gesagt wird von ihm, daß er ein äußerst bescheidenes Leben führt und sich selten um anderes kümmert als um seine Geschäfte, der Grund, warum sich die brennende Sehnsucht nach sozialem Erfolg auf seine beiden Söhne überträgt, die um so protziger auftreten und denen er Adelstitel kauft.

Eine Zeitlang begleitet Berganza die beiden Söhne des Kaufmanns zum Unterricht bei den Jesuiten und lernt so deren Erziehungsmethoden kennen. Mit Barmherzigkeit und Strenge versuchen die Jesuiten, die Schüler vom Laster wegzuführen, allerdings sind auch sie es, die den Kaufmann dazu veranlassen, Berganza wieder an die Kette zu legen, weil er die Kinder zu sehr ablenke. Cervantes kritisiert die zu große Macht der Jesuiten sowie den Umstand, daß sie sich zu sehr von den weltlichen Dingen leiten lassen. Zum einen lehren sie Bescheidenheit, zum anderen nehmen sie die verwöhnten und prahlerischen Kaufmannssöhne

⁴ An dieser Stelle spricht Cervantes das problematische Verhältnis zwischen Realität und Fiktion beziehungsweise den Bruch mit dem Realen und Idealen an.

⁵ Vgl. Ruth El Saffar: Cervantes. *El casamiento engañoso* and *El coloquio de los perros*, S. 45.

⁶ Miguel de Cervantes Saavedra: *El coloquio de los perros*.-In: *Novelas ejemplares II*. Edición de Harry Sieber.-Madrid 1995, S. 311: Die Herren der Erde sind sehr verschieden von dem Herrn des Himmels.

in ihre erzieherische Obhut. Die Jesuiten verraten ihre intellektuellen und spirituellen Ideale, um sich einen Platz in der Gesellschaft als eine reinigende Schule zu erkaufen, die es den mehrheitlich jüdischen Kaufmännern ermöglicht, sich eine neue Genealogie und Adelstitel zu kaufen.⁷

Von der Freiheit untertags und dem – trotz allem - geschätzten Unterricht durch die Jesuiten stürzt Berganza in die Welt der Dunkelheit, der Unterdrückung und der sexuellen Ausschweifung. Nunmehr einer schwarzen Dienerin ausgeliefert, die sich Berganzas Schweigen durch Leckerbissen erkauft, damit sie sich heimlich mit ihrem Freund treffen kann, gerät Berganza in einen moralischen Konflikt. Eines Nachts entschließt er sich dennoch, sich der Schwarzen zu widersetzen, aber schon bald erkennt er die Aussichtslosigkeit seiner Lage und entschließt sich, das Haus zu verlassen.

In seinem nächsten Abenteuer gerät Berganza in die Gesellschaft eines Häscherhauptmannes aus Sevilla, einem Freund von Nicolás el Romo. In vier Unterepisoden, die gleichzeitig die Entwicklung Berganzas während der ersten vier Abenteuer widerspiegeln⁸, teilt Cipion seine Beobachtungen über Justiz und Regierung mit, und zwar wie diejenigen, die für das Funktionieren des Systems verantwortlich sind, mit der Unterwelt zusammenarbeiten, um die Schwachen und Leichtgläubigen auszubeuten. Allen Episoden gemeinsam ist der Kontrast zwischen Tag und Nacht; die Nacht als der Ort und die Zeit, wo Rationalität und äußere Erscheinung dem Geheimnisvollen und Irrationalen Platz machen müssen. In der Nacht begeht der Schlichter seine Verbrechen, in der Nacht erlangen Berganza und Cipion die Fähigkeit zu sprechen, und es ist auch Nacht, als Berganza die für ihn alles entscheidende Begegnung mit Cañizares und ihrer Hexenkunst macht.

Bevor er mit Cañizares zusammentrifft, hält sich Berganza noch in der Gesellschaft eines Trommlers auf, der ihm allerlei Kunststücke lehrt. Mitten in einer Vorstellung vor den Bewohnern Montillas, als Berganza gerade zu Ehren der berühmten Hexe springen will, die dort gelebt haben soll, kreischt Cañizares auf und hindert ihn dadurch an der weiteren Vorführung. In der Nacht aber schleicht sie sich zu ihm, da sie ihn als verhexten Sohn ihrer Freundin Montiela zu erkennen glaubt, und klärt ihn über das Geheimnis seiner Herkunft auf.

1.2.1 Die zentrale Stellung und Aussagekraft der Hexenszene

Wie bereits angesprochen, wird die Bedeutung dieser Szene durch die zahlreichen Verweise in den ersten fünf Episoden signalisiert, durch ihre zentrale Stellung sowie durch

⁷ Vgl. Ruth El Saffar: Cervantes. *El casamiento engañoso* and *El coloquio de los perros*, S. 50.

⁸ Vgl. ebd., S. 56.

die Aufnahme und Verstärkung aller bisherigen Themen und durch die Art und Weise, wie die Protagonisten eingeführt werden. Viermal spielt Berganza im Verlauf der ersten Episodengruppe auf die Hexenszene an, als eine, die die Bedeutung all dessen verändern könnte, was bisher gesagt wurde. Die erste Andeutung dient dazu, die Zuversicht der Hunde über ihre Herkunft in Zweifel zu ziehen. Von Anfang an vermutet Berganza, daß er kein Hund sei, und gibt dies auch durch die Wahl seiner Worte kund:

Paréceme que la primera vez que vi el sol fue en Sevilla, y en su Matadero [...] por donde imaginara (si no fuera por lo que después te diré) que mis padres debieron de ser alanos de [...] jiferos.⁹

Der nächste Verweis fällt in der zweiten Episode (nach Berganzas ausführlicher Kritik an der Schäferliteratur), als Cipion ihn erinnert, er sei bloß ein Tier und entbehre jeder Vernunft. Berganza darauf: “[e]so fuera así si yo estuviera en mi primera ignorancia”¹⁰; Cipions Neugierde wird geweckt, aber Berganza winkt ab zugunsten des ästhetischen Prinzips des Gesprächs, die Chronologie der Erzählung nicht zu unterbrechen. Die Episoden erhalten ihre volle Bedeutung dadurch erst rückblickend, und der Leser wird aufgefordert, das Werk ein zweites Mal zu lesen, ein erzähltechnisches Verfahren, dessen sich auch Hoffmann bedient.

In der dritten Andeutung spielt Berganza auf Cipion und seine gemeinsame Herkunft an, und zwar an der Stelle, wo er sich mit Cipion darüber unterhält, wie man einen guten Herren findet:

Como en esas cosas nos hemos encontrado, si no me engaño, y yo te las diré a su tiempo, como tengo prometido.¹¹

Die letzte Anspielung erfolgt, als Berganza von seiner Fertigkeit und Geschicklichkeit spricht, die er bei den Kunststücken des Trommlers an den Tag legte:

[...] comenzó a enseñarme a bailar al son del atambor y a hacer otras monerías, tan ajenas de poder aprenderlas otro perro que no fuera yo como las oirás cuando te las diga.¹²

In der sechsten Episode kommt Cañizares direkt zu Wort. Sie erzählt Berganza über ihr Leben als Hexe und Spitalmutter und klärt Berganza gleichzeitig über seine eigentliche Herkunft auf. Ihre Geschichte wirkt autobiographisch und bekenntnishaft, und sie gleicht darin der Erzählung Campuzanos, der Peralta persönlich von der Wahrhaftigkeit seines Erlebnisses mit der geheimnisvollen Frau zu überzeugen versucht. Cañizares, Campuzano und Berganza

⁹ Miguel de Cervantes Saavedra: *El coloquio de los perros*, S. 302: Dazu die deutsche Übersetzung: Mir scheint, das erste Mal erblickte ich das Licht der Welt in Sevilla, in dessen Schlachthaus [...], weswegen ich annehmen könnte (wenn das nicht wäre, was ich dir später erzählen werde), meine Eltern seien Bullenbeißer gewesen.

¹⁰ Ebd., S. 310: so verhielte es sich, wenn ich mich noch in meiner früheren Unwissenheit befände.

¹¹ Miguel de Cervantes Saavedra: *El coloquio de los perros*, S. 312: So sind wir uns auch in anderen Dingen begegnet, wenn ich mich nicht irre, und ich will sie dir zu seiner Zeit erzählen, wie ich es dir versprochen habe.

¹² Ebd., S. 332: [...] er lehrte mich, nach dem Takt der Trommel zu tanzen und andere Streiche auszuführen, die kein Hund außer mir hätte lernen können, wie du nachher noch hören wirst, wenn ich sie dir erzähle.

stehen vor dem gleichen Problem: einen Weg aus dem äußeren Schein zur wahren Identität zu finden.

Berganzas Gespräch mit Cañizares findet wie das mit dem reisenden Enthusiasten bei Hoffmann während der Nacht statt. Zunächst rufen die Worte und das Verhalten Cañizares' bei Berganza Angst und Schrecken hervor, vor allem, wenn diese ihn zu küssen versucht. Cañizares, die in Berganza die Aufhebung all ihrer vergangenen Zweifel und die Erfüllung ihrer Hoffnungen sieht, erzählt Berganza von den Wundern, die ihre Lehrerin Camacha zu vollbringen vermochte. Diese konnte den Lauf der Natur ändern und, was Cañizares bis auf den gegenwärtigen Tag bezweifelt hat, sogar Menschen in Tiere verwandeln. Doch aus Eifersucht auf die großen Hexenkünste ihrer Schülerin Montiola, einer Freundin Cañizares, soll sie deren beiden Kinder unmittelbar nach ihrer Geburt in zwei Hunde verwandelt haben und es dieser nicht bis zu ihrem Tode gestanden haben.

Die Hexenszene berührt somit das zentrale Geheimnis der Novelle: die mögliche Herkunft der beiden Hunde und die Erklärung ihres Sprechvermögens. Sie handelt von der Verwandlung zweier Menschen in Tiere und von der rätselhaften Prophezeiung ihrer eventuellen Rückverwandlung:

Volverán en su forma verdadera

cuando vieren con presta diligencia
derribar los soberbios levantados,
y alzar a los humildes abatidos
por poderosa mano para hacello.¹³

Die Vorhersage läßt Hoffnung, doch hängt ihre Erfüllung nicht allein von Berganza ab (das Anbellen des Corregidors bringt Berganza nur Prügel ein). Erst wenn die Stolzen gestürzt sind, und sich die Demütigen erhoben haben, wird Berganza - glaubt man den Worten Camachas, Cañizares und Campuzanos - seine menschliche Gestalt wiedererhalten. Der Angelpunkt der Geschichte sind die Worte Camachas, denn alle Erzähler im *Coloquio* werden vor die Frage gestellt, ob sie betrogen werden oder einer tiefen Wahrheit gegenüberstehen: die Mehrheit der Protagonisten ist wie Cañizares von der menschlichen Herkunft der beiden Hunde überzeugt, nur Cipion ist sich nicht sicher. Peralta als Leser des Manuskriptes und die Rezipienten von Cervantes' Novellen werden also zu wählen aufgefordert: ob sie Kunst als

¹³ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 338:
Sie werden zurückkehren in ihre vorige Gestalt
wenn sie bemerken, wie mit regem Eifer
die Stolzen stürzen, die da stehen
und die Demütigen, die zu Boden gedrückt, sich erheben

Unterhaltung oder als Mittlerin zwischen dem Ich und den tiefsten Geheimnissen des Lebens betrachten wollen.

Die Hexenepisode kehrt die Novelle von innen nach außen. Obwohl sie die letzte der drei Ich-Erzählungen ist, ist sie die erste im zeitlichen Ablauf. Berganza trifft Cañizares, als er der Sprache noch nicht mächtig ist. Ihre Worte werden ihm erst dann vollständig bewußt, als er eines Nachts sprechen und seine Vergangenheit rekonstruieren kann, und dann erst kann Campuzano Berganzas Gespräch mit Cipion belauschen und zu Papier bringen. Der Kern der Novelle bildet somit den eigentlichen Rahmen und das Ende vom Anfang.¹⁴

¹⁴ durch eine Hand, die dies zu wenden vermag.
¹⁴ Vgl. Ruth El Saffar: Cervantes. *El casamiento engañoso* and *El coloquio de los perros*, S. 66f.

1.2.2 Berganzas Aufenthalt bei den Verstoßenen und Mittellosen

Seine übrige Zeit verbringt Berganza bei den Ausgestoßenen und Mittellosen der Gesellschaft: bei den Zigeunern, einem Mauren, einem Dichter und Theaterdirektor, drei Schauspielgesellschaften und zu guter Letzt noch bei Mahudes im Hospital in Valladolid.

Von den Zigeunern erzählt Berganza als Kollektiv. Er verbringt zwanzig Tage mit ihnen, während denen er ausführlich ihre Sitten und Bräuche studiert. Berganza spricht nicht nur schlecht von ihnen, denn er sieht ein, wie schwierig es für diese Leute ist, sich in einer Gesellschaft zu behaupten, in welcher Adel und Herkunft regieren. Trotz des Lobes für die Geburtshilfe, in der die Zigeunerinnen sogar die Spanierinnen übertreffen, für die Gesundheit der Kinder und die starken Fesseln der Ehe, bleiben die Zigeuner für Berganza aber Gauner und Betrüger, die selbst diejenigen bestehlen, die in ihrer Mitte leben: Sie gehen nicht in die Kirche, ehren nicht den König und leben einzig und allein davon, andere zu täuschen und zu bestehlen.

Wie im ersten Teil der Novelle leben auch im zweiten Teil die beiden ersten Herren Berganzas außerhalb der Stadt. Während der Schlächter und die Zigeuner jedoch direkt vor den Stadttoren ihre Lager aufschlagen und das System mit der aktiven Unterstützung der Justiz berauben, leben die Schäfer und der Maure auf dem Land, die einen Tiere hütend, der andere Obst und Gemüse anbauend. Wie schon bei den Zigeunern, dient auch hier Berganzas Aufenthalt der Beobachtung der Lebensweise der Mauren. Berganza zieht einen Vergleich: Während die Zigeuner die meiste Zeit über müßig sind, arbeiten die Mauren hart; während sich die einen von List und Betrug ernähren, so die anderen vom Schweiß ihres Angesichts; und während jene singen, tanzen und musizierend Spanien durchfahren, bleiben die Mauren ruhig und seßhaft. Dennoch sympathisiert Berganza mehr mit dem chaotischen Leben der Zigeuner als mit dem überaus bescheidenen, aber geizigen der Mauren.

1.2.3 Berganzas Begegnung mit Kunst und Theater und sein Dienst an den Armen

Im Gegensatz zum Reichtum und Geiz des Mauren steht die Armut und Großzügigkeit des Dichters, der Berganza auch von dem wenigen noch etwas abgibt, das er besitzt. Bei ihm lernt er eine Menge über Poesie, seine praktischen Theatererfahrungen sammelt er allerdings in Gesellschaft des Theaterdirektors und der Schauspielgruppen.

Beim Dichter erfährt Berganza, daß eine Produktion in allen Details glaubwürdig sein muß, und der Künstler sich unter keinen Umständen von seinen hohen Ansprüchen abbringen lassen darf. Schon bald wird ihm klar, warum Künstler arm sind, es den Schauspielern aber gutgeht: Während sich die Dichter bis zur Verzweiflung mit ihrer Muse abmühen und auf die Gunst Wohlgesinnter angewiesen sind, bereichern sich die Schauspieler an dem Geschmack ihres Publikums, der leicht zu befriedigen ist.

Bei einer Aufführung schwer verwundet, verläßt Berganza, noch immer auf der Suche nach Gerechtigkeit und Frieden, die Theatergesellschaft in Valladolid und findet in dem Almosensammler Mahudes seinen gegenwärtigen Herren und in Cipion sein Ebenbild und einen Gefährten. Erst im Dienst an den Armen macht Berganza den ersten Schritt seiner Wandlung. Hier übt Berganza seine wahren Instinkte zu Dankbarkeit und Treue aus und arbeitet nicht mehr länger mit den Stolzen und Hochmütigen zusammen. Erst in dieser Episode, in der Berganzas früheres Leben umgestoßen wird, erhalten er und Cipion ihr Sprechvermögen und ihre Vernunft, und Berganzas Gedanken und seine Geschichte werden dem Leser schließlich mitgeteilt. Könnte dies etwas mit der Wiederauferstehung Campuzanos im Hospital zu tun haben? Ist er vielleicht einer von den Stolzen, der gestürzt werden mußte? Immerhin erholt er sich dort nicht nur von seinen physischen Leiden.

Am Ende jedoch ist die Sprache der beiden Hunde noch immer provisorisch. Die Hunde sind noch immer Hunde, und Campuzano ist noch immer ein armer Soldat von gebrechlicher Gesundheit. Eine Serie abschließender Bemerkungen Berganzas demonstrieren stärker denn je, daß in der Gesellschaft noch immer vieles nicht stimmt. Die Worte Berganzas könnten deutlicher nicht sein: die Suche der vier Irren beziehungsweise Idealisten, auf die Berganza im Hospital stößt¹⁵, nach persönlicher und gesellschaftlicher Erlösung verläuft erfolglos, und die Reichen und Mächtigen sind den Schreien nach Veränderung gegenüber taub.¹⁶

¹⁵ Vgl. Miguel de Cervantes Saavedra: *El coloquio de los perros*, S. 355ff.

¹⁶ Vgl. Ruth El Saffar: Cervantes. *El casamiento engañoso* and *El coloquio de los perros*, S. 82

Die Morgendämmerung bringt die Hunde zum Schweigen, und sie stehen ihrer Identität, ihrem Sprechvermögen und ihrem zukünftigen Gespräch mit Unsicherheit gegenüber. Die Reichen sind noch immer reich, die Anmaßenden anmaßend, und die Probleme der Armen und Geplagten werden noch immer nicht beachtet. Einzig an der Stelle, wo der unpersönliche Erzähler einschreitet und Campuzano aufwacht, bemerkt der Leser, daß der Akt des Vorlesens der Geschichte die Hunde befreit hat von ihrer Einsamkeit und Entfremdung, und daß er an ihrer Befreiung teilgenommen hat.¹⁷

Sowohl für Berganza als auch für Campuzano ist das Hospital der Anfang und der Beginn. Campuzano setzt sich mit seiner wahren Identität auseinander, und Berganza akzeptiert seine Rolle zum ersten Mal als loyaler und ehrlicher Diener. Das Gespräch der beiden Hunde ist für Campuzano von entscheidender Bedeutung, denn es steht zum Teil in Verbindung mit seiner Entlassung und Heilung. Er selbst bezeichnet es als seine Erlösung. Umgekehrt sind die Hunde abhängig vom Fähnrich, denn nur durch ihn werden ihre Worte mitgeteilt und gehört. Beide Geschichten stehen daher miteinander in Verbindung und reflektieren sich gegenseitig; und selbst wenn man die Geschichte Campuzanos nur als seinen Traum interpretierte, würde auch hier wieder das wirkliche Leben den Traum erzeugen, und der Traum wiederum in das wirkliche Leben eingreifen. Obwohl Berganza und Campuzano glauben, sie hätten ihre Erlösung unabhängig voneinander erreicht, so geschah dies doch nur gemeinsam.¹⁸ Wäre nämlich Campuzano nicht erniedrigt worden, hätte Berganza niemals gesprochen, und der Fähnrich hätte seine Geschichte nicht aufzeichnen können.

1.3 Berganzas und Cipions Verhältnis zueinander

Die Abenteuer Berganzas, die uns dieser im Verlauf der vorliegenden Novelle erzählt, werden einzig und allein durch die Bemerkungen und Kommentare seines Freundes Cipion unterbrochen. Gleich zu Beginn legen sie - im Grunde bestimmt sie Cipion - die Regeln für das folgende Gespräch fest. Berganza soll diese Nacht seine Geschichte erzählen, und in der nächsten, sofern sie noch der Sprache mächtig sind, wird Cipion mit der seinen fortsetzen. Cipion verspricht seinen Freund nur dann zu unterbrechen, wenn es absolut notwendig sei; ein

¹⁷ Vgl. Ruth El Saffar: Cervantes. *El casamiento engañoso* and *El coloquio de los perros*, S. 83.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 84f.

Hinweis, der seinen Kommentaren umso mehr Gewicht verleiht und sie scheinbar unentbehrlich macht.

Cipion ist derjenige, der den Dialog leitet, der Berganza Ratschläge gibt und der ihn ermahnt, nicht zu lästern, nicht zu sehr auszuschweifen und in seiner Erzählung fortzufahren. Durch seine Unterbrechungen wird der Dialog überhaupt erst dynamisch und in Bewegung gehalten. Cipion trägt also wesentlich zum Fortgang des Gesprächs bei und versucht außerdem, der Stagnation des Dialogs zuvorzukommen, welche die ständigen Lästerungen und Abschweifungen Berganzas hervorrufen könnten. Ihm ist bewußt, daß ihre Zeit beschränkt ist, und er beschleunigt aus diesem Grund immer wieder das Gespräch.

Gelegentlich antwortet Cipion auch ausführlicher auf die Kritik Berganzas, doch sind seine Kommentare im allgemeinen kurz und direkt, denn: “no quiero que parezcamos predicadores”¹⁹. Die längste Stellungnahme, die sich Cipion erlaubt, findet sich unmittelbar nach der Hexenepisode, und es mutet zunächst komisch an, daß Cipion Berganza gerade an dieser Stelle unterbricht. Doch möchte er, bevor Berganza seine Erzählung fortsetzt, unbedingt noch überprüfen, ob das, was Cañizares über ihre Herkunft erzählt hat, überhaupt der Wahrheit entsprechen kann. Cipions Kommentar betrifft somit die zentrale Aussage der Novelle und wirft

die Frage auf, ob nicht Camachas Worte beziehungsweise die ihrer Schülerin nicht anders verstanden werden oder überhaupt erlogen sein könnten.²⁰

Andere Unterbrechungen dienen Cipion dazu, Berganza seine Anerkennung und sein Lob auszusprechen, vor allem für die Haltung, die jener beweist, als er aus Respekt vor der Schönheit der Frau das Fleisch nicht entreißt und sich aus Ekel weigert, Cañizares zu küssen; oder sie betreffen Fragen der Ästhetik, wie zum Beispiel die Bemerkung über die Kunst des Erzählens:

y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; quiero decir que algunos hay que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que menester vestirlos de palabras, y

¹⁹ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 311: ich will nicht, daß wir Predigern gleichen.

²⁰ Vgl. ebd., S. 346f.

con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos; y no se te olvide este advertimiento, para aprovecharte dél en lo que te queda por decir.²¹

Nach Cipion sollte man Satiren und Kritiken, die jemanden verletzen oder Schaden zufügen könnten, überhaupt unterlassen. Die Erzählung muß "limpia"²², lehrreich und unterhaltend zugleich sein und darf nicht lasterhaft, verderblich oder unmoralisch sein. Lästerungen und Predigten gelte es demnach zu vermeiden. Die Erzählung soll vielmehr direkt sein, von keiner falschen Gelehrsamkeit wie die "romancistas"²³, die bei jeder Gelegenheit glauben, ihre Lateinkenntnisse unter Beweis stellen zu müssen:

[...] hay algunos tan imprudentes que hablando con un zapatero o con un sastre arrojan latines como agua.²⁴

Berganza zeigt im Verlauf des Gesprächs immer mehr Respekt und Bewunderung für seinen Kameraden und versichert, Cipion habe recht, und er werde seine Ratschläge künftig befolgen. Cipion bestimmt, wie die Unterhaltung verläuft, er hält den Dialog in Bewegung und beendet ihn auch. Er hält das Gespräch an, um zu interpretieren, die Kritik zu mildern, seine Verachtung für Berganzas Ansichten oder Verhalten auszudrücken oder um Lob zu äußern; und er ist es auch, der die Prophezeiung Camachas neu interpretiert: er erinnert Berganza daran, daß er letztlich ein Hund ist – wenn jener dies zu vergessen scheint – und holt ihn auf den Boden der Realität zurück. Cipions Fähigkeit zu reflektieren, zu analysieren, zu urteilen, stellt ihn auf eine höhere Ebene als Berganza, von der aus er befiehlt, seinen Freund lobt oder ihm die Richtung weist.

²¹ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 304: es gibt Geschichten, die ihre Anmut in sich selber eingeschlossen tragen; bei anderen liegt sie in der Art, wie sie erzählt werden; ich will damit sagen, daß es einige gibt, die, obwohl sie ohne Einleitung und ohne Wortschmuck erzählt werden, erfreuen; und es gibt andere, bei denen es nötig ist, sie erst mit Worten, mit der Mimik, der Gestik und mit dem Wechsel der Stimme zu bekleiden, um aus dem Nichts etwas zu machen, und um die schwachen und kraftlosen (Geschichten) in anmutige und geschmackvolle zu verwandeln.

²² Ebd., S. 318: rein.

²³ Ebd., S. 319.

²⁴ Ebd., S. 318: es gibt einige, die sind so unverschämt, daß sie, wenn sie mit einem Schuster oder mit einem Schneider sprechen, soviel Latein vergießen als wäre es Wasser.

II. Die editorische Situation

2.1 Deutsche Ausgaben der *Novelas ejemplares* zur Zeit Hoffmanns

Soltaus Übersetzung ist nicht die einzige, die zu Hoffmanns Zeit in Deutschland greifbar ist. 1753 erscheint die erste vollständige Ausgabe der *Novelas ejemplares* in deutscher Sprache: *Satyrische und lehrreiche Erzählungen des Michel de Cervantes Saavedra, Verfasser der Geschichte des Don Quischotts, nebst dem Leben dieses berühmten Schriftstellers in das Teutsche übersetzt*. Sie stammt von J.C. Conradi und beruht, wie Conradi selbst angibt, auf mehreren französischen Vorlagen. Die Besonderheit dieser Übersetzung liegt in der zusätzlichen Verstärkung des lehrhaft-moralischen Aspektes der Novellen.

Wenig später erscheint eine Ausgabe der *Novelas*, die zum ersten Mal auf einer spanischen Vorlage beruht. Übersetzt wird sie von Friedrich Julius Heinrich von Soden, unter der Leitung des Weimarer Verlegers Justin Bertuch, und sie wird 1779 in Leipzig veröffentlicht. Ihr Titel lautet: *Moralische Erzählungen des Miguel de Cervantes, Verfasser des Don Quixote*.

Nur zwei Jahre später, 1801, publiziert Dietrich Wilhelm Soltau seine Übersetzung. Die *Lehrreichen Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra* erscheinen in Königsberg und gehen ebenfalls auf das spanische Original zurück. Soltau ist zur Zeit Hoffmanns ein bekannter Mann, nicht zuletzt durch seine Übertragung des *Don Quijote*, die lange Zeit mit der Tiecks konkurriert. Hoffmann greift als Vorlage für seine Erzählung auf diese Ausgabe zurück, weil sie wohl die einzige ist, die in Bamberg damals greifbar ist und in der Bibliothek C.F. Kunz', seines Verlegers in den Bamberger Jahren, zum Verleih steht.

III. Hoffmanns Cervantes-Ausgabe, das *Kolloquium der beiden Hunde* von D.W. Soltau, im Vergleich mit dem Original

3.1 Die Übersetzungsproblematik

3.1.1 Auffälligkeiten und Eigenheiten der Übersetzung Soltaus

Auf den ersten Blick scheint Soltau den Inhalt und den Aufbau von Cervantes zu übernehmen. In beiden Texten setzt der Dialog zwischen Cipion und Berganza direkt ein, das heißt ohne erzählerische Einleitung. Hier wie dort wird mit jedem Sprecher eine neue Zeile begonnen, und das Gespräch selbst wird ein wenig eingerückt. In beiden Texten endet die Unterhaltung im Morgengrauen mit einer abschließenden Bemerkung Cipions, und die Rahmenerzählung, das *Casamiento engañoso*, anschließend fortgesetzt mit einem Kommentar Peraltas über das von ihm soeben gelesene Manuskript: *El coloquio de los perros*.

Betrachtet man die Übersetzung jedoch genauer, so fällt auf, daß sich Soltaus Text insbesondere durch eine andere Zeichensetzung auszeichnet, die er verwendet, um gewisse Sprechabsichten zu unterstreichen:

Genug, Berganza! Laß uns nicht wieder auf die alte Leier kommen. Frisch vorwärts!
Die Nacht vergeht [...].²⁵

Im Spanischen klingen die Worte Cipions nicht so mahrend:

No más, Berganza; no volvamos a lo pasado; sigue, que se va la noche [...].²⁶

Satzzeichen bewirken aber auch eine Veränderung des Erzählrhythmus. Cervantes' Sätze sind in der Regel sehr lang und werden oftmals beordnend aneinandergesetzt. Dadurch erscheinen sie noch länger und bewirken gleichzeitig – durch die schnelle Abfolge – ein höheres Erzähltempo. Nicht selten erstrecken sie sich über mehrere Zeilen und stehen am Beginn eines Dialogs. Soltau bevorzugt dagegen die Kürze und ersetzt die Sätze Cervantes' deshalb gerne durch mehrere Aussagesätze, vor allem am Dialogbeginn, aber auch mitten im Gespräch:

Mein Herr erschrak. Der Eigentümer des Pferdes ward laut. Man forderte Beweise, und der Eigentümer zeigte sie so bündig auf, daß das Urteil zu seinen Gunsten ausfiel und daß mein Herr um sein Pferd kam.²⁷

²⁵ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 482.

²⁶ Miguel de Cervantes Saavedra: *El coloquio de los perros*, S. 333: Genug, Berganza; laß uns nicht wieder zum Alten zurückkehren; fahre fort, denn die Nacht vergeht [...].

²⁷ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 479.

Im Original wirkt diese Stelle viel schneller, geschmeidiger und erhält dadurch eine gewisse Eigendynamik:

Pasmóse mi amo, querellóse el dueño, hubo pruebas, y fueron las que hizo el dueño tan buenas, que salió la sentencia en su favor y mi amo fue desposeído del caballo.²⁸

Betont wird das Nacheinander, die schnelle Abfolge und der Zusammenhang der Ereignisse. Bei Soltau hingegen wirken die ersten beiden Sätze plump, schwer, abgehackt und sie stehen jeder für sich.

Zur Veränderung des Erzähltempos trägt neben den Satzzeichen auch die Satzstellung bei, und zwar insofern, als Soltau die Angewohnheit hat, Satzglieder (vor allem Substantive und Adjektive) zu vertauschen. Beschreibt Cervantes einen Sachverhalt mit zwei oder mehreren Substantiven, so kann mit einiger Sicherheit davon ausgegangen werden, daß Soltau sie in umgekehrter Reihenfolge wiedergibt - und das ohne ersichtlichen Grund. Heißt es im *Coloquio*, um nur ein Beispiel von unzähligen zu nennen, die Hexenkünste der Camacha seien - nach Cipion - "embelecós, mentiras o apariencias del demonio"²⁹, so stellt Soltau das Substantiv "Lügen"³⁰ an die erste Stelle oder er stellt gleich Satzglieder oder -teile um. Wenn Cañizares aufzählt, was sie wegen ihres Alters alles nicht mehr tun könne, um Gott ergeben zu dienen, betont Cervantes zunächst das Was und nennt dann erst die Gründe:

[...] no puedo ayunar, por la edad; ni rezar, por los vaguidos; ni andar romerías, por la flaqueza de mis piernas; ni dar limosna, porque soy pobre; ni pensar en bien, porque soy amiga de murmurar [...].³¹

²⁸ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 331: Mein Herr staunte, der Eigentümer beschwerte sich, man führte Beweise an, und die, die der Eigentümer anführte, waren so gut, daß der Urteilsspruch zu seinen Gunsten ausfiel, und mein Herr das Pferd abtreten mußte.

²⁹ Ebd., S. 346: Betrügereien, Lügen und Trugbilder des Teufels.

³⁰ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 496.

³¹ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 343: ich kann nicht fasten wegen meines Alters; nicht mehr beten wegen des Schwindels; nicht wallfahrten wegen der Schwäche meiner Füße; keine Almosen geben, weil ich arm bin.

Der Blick des Lesers wird zuerst auf die Handlung gerichtet, auf den Willen der Hexe etwas zu tun, zu ihrer Läuterung etwas beizutragen, erst dann erfährt er die Gründe, warum sie es doch nicht tun könne. Bei der deutschen Übersetzung werden die Gründe hingegen vorweggenommen und erhalten dadurch zusätzliches Gewicht:

Wegen meines Alters kann ich nicht fasten, wegen meines Schwindels nicht beten, wegen meiner schwachen Füße nicht wallfahrten und wegen meiner Armut keine Almosen geben. An das Gute kann ich nicht denken, weil ich eine Freundin vom Afterreden bin [...].³²

Um ganze Satzteile miteinander vertauschen und umstellen zu können, ersetzt Soltau diese teilweise durch Substantive und erreicht damit eine gleichzeitige Verkürzung der Sätze. Im spanischsprachigen Text heißt es:

[...] arremetí con mi propio amo, y sin que pudiese valerse, di con él en el suelo; y si no me lo quitaran, yo hiciera a más de cuatro vengados; quitáronme con mucha pesadumbre de entrambos.³³

Bei Soltau heißt es hingegen:

Mich hatten die Schelmstücke meines Herrn schon dermaßen gegen ihn aufgebracht, daß ich den Befehl des Gouverneurs pünktlich befolgte, über meinen eigenen Herrn herfiel, ihn trotz seinem Widerstande zu Boden riß und gewiß für manche Rache an ihm würde geübt haben, wenn man uns nicht zu unserm beiderseitigen Schmerz auseinander gebracht hätte.³⁴

An dieser Stelle läßt sich sehr schön zeigen, wie die andersartige Zeichensetzung, die Substantivierung, die Umstellung der Satzglieder und die Verkürzung eines Satzes dazu führen können, nicht nur den Rhythmus oder die Gewichtung, sondern sogar den Sinn des Erzählten zu verändern. Im Original reißt Berganza den Häscherhauptmann zu Boden, ohne daß sich dieser wehren kann (in der deutschen Version reißt er ihn trotz seines Widerstandes zu Boden); bei Cervantes wird der Kampf dadurch beendet, daß Berganza von seinem Gegner weggerissen wird, das heißt die beiden werden nicht, wie bei Soltau, zu ihrem "beiderseitigen Schmerz auseinander gebracht"; und schließlich hätte Berganza - wäre er nicht weggerissen worden - nicht manche Rache an ihm genommen, sondern sich für mehr als vier an ihm gerächt. Es ist schon klar, daß sich die Bedeutung des Gesagten hier nicht grundlegend ändert,

³² Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 493.

³³ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 331: [...] ohne daß er sich wehren konnte, riß ich ihn zu Boden; und wenn man mich nicht von ihm weggerissen hätte, so hätte ich mehr als vier an ihm gerächt; schließlich machte man mich zu unserem beiderseitigen Schmerz von ihm los.

³⁴ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 480.

und der Sinn der Geschichte kein anderer wird, aber es sind nun einmal Klein- und Feinheiten, die dazu beitragen, der Geschichte eine andere Färbung zu geben.

Offensichtlicher werden die Eingriffe Soltaus an den Stellen, wo Cañizares Berganza sein zukünftiges Schicksal prophezeit:

Volverán en su forma verdadera
cuando vieren con presta diligencia
derribar los soberbios levantados,
y alzar a los humildes abatidos
por poderosa mano para hacello.³⁵

Dazu die deutsche Übersetzung:

Dann sieht man sie in voriger Gestalt,
wenn wider den, der stolz sich brüstet,
sich die gebeugte Demut rüstet
und raubt ihm die erschlichene Gewalt.³⁶

Der Unterschied ist evident. Soltau verkürzt die Prophezeiung Camachas um einen Vers - es ist der zweite bei Cervantes - auf insgesamt vier Verse und ersetzt das freie Reimschema durch den umarmenden Reim A-B-B-A. Inhaltlich fehlt dadurch der Hinweis, daß Berganza und Cipion den Fall der Stolzen und die Erhebung der Demütigen selbst bemerken müssen, nur Cañizares erwähnt es zuvor beiläufig. In der deutschen Übersetzung ist der Sachverhalt also folgender: Die Demütigen müssen sich gegen die Stolzen auflehnen und ihnen die zu unrecht erworbene Macht entreißen. Cervantes legt sich dagegen nicht so fest. Er sagt lediglich, daß der Umschwung durch jemanden herbeigeführt werden muß, der dies zu wenden vermag.

Wenige Seiten später finden sich die Verse nochmals, und zwar, wenn Cipion darüber nachdenkt, ob die Prophezeiung nicht allegorisch zu verstehen sei.³⁷ Interessanterweise druckt Soltau im Gegensatz zu Cervantes das Gedicht hier nicht mehr identisch mit dem vorherigen ab, sondern ändert es leicht.

In der ersten Zeile wird das Personalpronomen "sie" durch "euch" ersetzt. Wieso? Beim ersten Mal gibt Cañizares die Worte der Hexe wieder und spricht daher von den Hunden in

³⁵ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 338:

Sie werden zurückkehren in ihre vorige Gestalt
wenn sie bemerken, wie mit regem Eifer
die Stolzen stürzen, die da stehen
und die Demütigen, die zu Boden gedrückt, sich erheben
durch eine Hand, die dies zu wenden vermag.

³⁶ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 488.

³⁷ Vgl. ebd., S. 496

der dritten Person. Nun aber wiederholt sie Cipion, der sich vielleicht nicht mehr an den genauen Wortlaut erinnern kann oder, da er sich mit den Angesprochenen nicht so recht identifizieren will, Distanz schaffen möchte und statt dem “uns” lieber das distanziertere “euch” wählt. Könnte die plötzlich und unerwartete Gabe der Sprache ein Schritt in Richtung Wiedererlangung der menschlichen Gestalt sein? Ist das unverhoffte Sprechvermögen ein Zeichen dafür, daß nun der Augenblick gekommen ist, die Hochmütigen, die sich “jetzt” brüsten, zu stürzen? Sollte das “jetzt” im zweiten Vers darauf hindeuten wollen? Cipion kann in diesen Worten weder einen allegorischen noch einen buchstäblichen Sinn erkennen. Für ihn ist Cañizares nichts anderes als eine “lügenhafte Possenreißerin”³⁸. Die Verse scheinen ihm auf das Kegelspiel zu deuten, “wo man mit schneller Geschäftigkeit die Stehenden umstürzt und die Gefallenen aufrichtet”³⁹. Cervantes konkretisiert an dieser Stelle schon mehr. Nicht “man” stürzt die Hochmütigen, sondern “por la mano de quien lo puede hacer”⁴⁰. Soltau läßt diesen Teil in seiner Übersetzung einfach weg.

Die beiden oben angeführten Beispiele sollten deutlich machen, daß es oft nur Kleinigkeiten sind, wie das Weglassen eines Nebensatzes, das Zusammenziehen von Satzgliedern oder Ungenauigkeiten, welche die Bedeutung einer Textstelle verändern können. Soltau tendiert eher dazu, das eine oder andere Wort wegzulassen, als Textstellen auszuschnücken. Einzig Füllwörter verwendet er gerne, um die Aussagekraft eines Satzes zu verstärken oder zu relativieren.

3.1.2 Die Übersetzung von Namen und Zahlen

Bei den Namen scheint Soltau nicht recht gewußt zu haben, ob er sie eindeutschen soll oder nicht. Er geht hier ziemlich willkürlich vor und übersetzt einmal die Beinamen, beim nächsten Mal aber wieder nicht. In diesem Sinne überträgt er den Namen des Schlächters, “Nicolás el Romo”⁴¹, aus der ersten Episode mit “Nicolás mit der Stumpfnase”⁴², beim Theaterdirektor im zweiten Teil der Novelle entscheidet er sich aber gegen eine Übersetzung: “Angulo el

³⁸ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 498.

³⁹ Ebd., S. 498.

⁴⁰ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 347: durch eine Hand, die dies zu wenden vermag.

⁴¹ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 302.

⁴² Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 450.

Malo”⁴³ bleibt “Angulo el Malo”⁴⁴. Das Pferd “Piedehierro”⁴⁵, durch dessen Kauf der Häscherhauptmann öffentlich bloßgestellt wird, wird zu “Pferd Eisenfuß”⁴⁶, Berganzas Vorgänger bei den Schäfern, “Leoncillo”⁴⁷ (kleiner Löwe) bleibt indes wieder unübersetzt. Ähnlich verhält es sich bei Straßen- und Städtenamen. Gleich zu Beginn der Novelle, wenn Berganza aufzählt, was der König in Sevilla noch alles zu erobern habe, nennt Soltau die “Straße de la Caza”⁴⁸, anstatt sie einfach mit “Jagdstraße” zu übersetzen. Natürlich ist nichts dagegen einzuwenden, wenn Soltau sich der Authentizität halber für die spanische Bezeichnung entscheidet, doch dann wiederum ist es unverständlich, warum er an einer anderen Stelle den Eigennamen “Sauceda” mit “Weidenbusch” übersetzt und dadurch beim Leser Verwirrung stiftet:

Mit einem Worte, ich und alle, die ihm zusahen, hielten ihn für einen neuen Radamonte [!], weil er seine Gegner vom Jereztor bis an das Kollegium des Professors Rodrigo trieb, [...] wo er sie einschließen ließ, und zurückging, seine Siegeszeichen einzusammeln, [...] die er den Augenblick zum Gouverneur trug, welcher - wenn ich nicht irre - damals der Lizentiat Sarmiento de Valladares war, der sich durch die Ausrottung des Weidenbusches auszeichnete.⁴⁹

Beim spanischen Text versteht man hingegen sofort, was gemeint ist:

Finalmente, él quedó en mi opinión y en la de todos cuantos la pendencia miraron y supieron por un nuevo Rodamonte, habiendo llevado a sus enemigos desde la Puerta de Jerez hasta los mármoles del Colegio de Mase Rodrigo [...]. Dejólos encerrados, y volvió a coger los trofeos de la batalla, [...] y luego se las fue a mostrar al Asistente, que, si mal no me acuerdo, lo era entonces el licenciado Sarmiento de Valladares, famoso por la destrucción de la Sauceda.⁵⁰

Soltau ist sich demnach nicht sicher, ob er spanische Namen eindeutschen soll oder nicht, und entscheidet sich von Fall zu Fall verschieden. Als Beleg dafür können auch die folgenden

⁴³ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 353.

⁴⁴ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 505.

⁴⁵ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 331.

⁴⁶ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 479.

⁴⁷ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 306, Soltau, S. 453.

⁴⁸ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 451.

⁴⁹ Ebd., S. 476f.

⁵⁰ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 328: Kurz, ich und alle anderen, die dem Handgemenge zusahen, hielten ihn für einen neuen Rodamonte, weil er seine Feinde vom Jereztor bis zum Portal des Kollegiums Meister Rodrigos trieb [...]. Dort ließ er sie einsperren und kam zurück, um die Trophäen des Kampfes einzusammeln [...], mit denen er zum Assistenten ging, um sie ihm zu zeigen, der, wenn ich mich nicht schlecht erinnere, damals der Lizentiat Sarmiento de Vallardares war, berühmt durch die Zerstörung der Sauceda.

Textproben herangezogen werden, wo Soltau ein und den selben Namen, “Fílida”⁵¹ einmal mit “Filidens”⁵² berühmten Schäfer übersetzt, beim zweiten Mal hingegen mit “Phyllis”⁵³.

Noch weniger Wert auf Genauigkeit legt Soltau bei Zahlen. Bis auf ein paar Ausnahmen scheint es für ihn die Regel zu sein, sich nicht an die Werte des spanischen Originals zu halten. Bei Mengenangaben weicht er gerne von der Vorlage ab. Wenn bei Cervantes beispielsweise steht, das Pferd “[v]alía [...] tanto y medio más de lo que dieron por él”⁵⁴, steht bei Soltau, es sei “weit mehr”⁵⁵ wert; liest man an anderer Stelle im Original, die Schulkinder hätten, um Berganzas Schleckereien zu finanzieren, “más de dos *Antonios*”⁵⁶ versetzt, so ist es in der deutschen Fassung nur mehr “mancher Antonio”⁵⁷; und erzählt Berganza von sich, er sei mit drei oder vier Knüppel gleichzeitig geschlagen worden⁵⁸, sind es bei Soltau gleich ein halbes Dutzend⁵⁹ und so weiter.

Mit der gleichen Ungenauigkeit geht Soltau bei der Übersetzung von Zeitangaben vor, die für ihn anscheinend keine so große Aussagekraft besitzen, als daß er sie nicht für seine eigenen Zwecke ändern könnte. Von keiner inhaltlichen Auswirkung sind zunächst jene Beispiele betroffen, bei denen Soltau der deutschen Sprache entgegenkommt und aus “menos de quince días”⁶⁰ “weniger als vierzehn Tage[]”⁶¹ macht oder anstelle von “veinte días”⁶² von “drei Wochen”⁶³ spricht. Anders verhält es sich jedoch bei den folgenden, bei denen sich Soltau ganz bewußt nicht an die

⁵¹ Miguel de Cervantes Saavedra: *El coloquio de los perros*, S. 307.

⁵² *Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra*. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 454.

⁵³ Ebd., S.455.

⁵⁴ Miguel de Cervantes Saavedra: *El coloquio de los perros*, S. 330f.: das Pferd sei anderthalbmal soviel wert gewesen, als der Häscherhauptmann dafür hergab.

⁵⁵ *Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra*. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 479.

⁵⁶ Miguel de Cervantes Saavedra: *El coloquio de los perros*, S. 316f.: mehr als zwei Antonios. Bei dieser Übersetzung ist außerdem zu bezweifeln, ob die deutschen Leser verstehen konnten, daß es sich bei den “Antonios” um die *Arte de gramática* von Antonio Nebrija handelt.

⁵⁷ *Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra*. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 464.

⁵⁸ Vgl. Miguel de Cervantes Saavedra: *El coloquio de los perros*, S. 345.

⁵⁹ *Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra*. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 496.

⁶⁰ Miguel de Cervantes Saavedra: *El coloquio de los perros*, S. 333: weniger als fünfzehn Tagen.

⁶¹ *Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra*. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 481.

⁶² Miguel de Cervantes Saavedra: *El coloquio de los perros*, S. 349: zwanzig Tagen.

⁶³ *Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra*. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 500.

Angaben des spanischen Originals hält. In der fünften Episode zieht Berganza mit dem Trommler und seinen Gaunergesellen umher, die durch seine Kunststücke viel Geld verdienen. Berganza findet für jene Leute keine guten Worte und bedauert, daß man mit Müßiggang und Wohlleben so leicht zu so viel Geld kommen kann:

[...] hay tantos titereros en España, [...] que todo su caudal, aunque le vendiesen todo, no llega a poderse sustentar un día; y con esto los unos y los otros no salen de los bodegones y tabernas en todo el año;⁶⁴

Soltau hält sich an dieser Stelle ziemlich genau an seine Vorlage, mit Ausnahme eines winzigen Details: anstelle von “todo el ano” findet sich bei ihm “jahraus jahrein”⁶⁵. Warum weicht er genau hier vom Original ab? Was für einen Zweck verfolgt er damit oder handelt es sich hier nur um einen versehentlichen Fehler? Will Soltau mit dieser Abweichung die Kritik an den herumfahrenden Leuten verstärken, indem er die Aufmerksamkeit des Lesers noch stärker auf die zeitliche Dimension des Satzes lenkt?

Wenige Seiten später erzählt Cañizares von den außergewöhnlichen Hexenkünsten Camachas und berichtet, bei dieser blühten im Dezember Rosen “y por enero segaba trigo”⁶⁶. In der deutschen Übersetzung wird der gleiche Sachverhalt folgendermaßen dargestellt:

Im Dezember fand man Rosen in ihrem Garten, und mitten im Jänner schnitt sie noch Weizen auf ihren Äckern.⁶⁷

Cervantes läßt die Worte der Cañizares ruhig und sachlich klingen, als seien die Zaubereien Camachas überhaupt nichts Besonderes und tatsächlich sind sie ja für Cañizares ganz normal. Soltau betont die Abnormalität der Hexenmeisterin hingegen sehr wohl: Er bestimmt den Zeitpunkt der Ernte genauer, indem er das Wort “noch” hinzufügt, und bewirkt beim Leser das Gefühl, es gehe hier nicht mit rechten Dingen zu. Einmal mehr unterstreicht er hier den Zeitpunkt der Handlung.

⁶⁴ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 333: [...] gibt es so viele Puppenspieler in Spanien, so viele, [...] die, auch wenn sie ihren ganzen Besitz verkaufen würden, sich nicht einen Tag lang erhalten könnten; und doch verlassen diese Leute die Schenken und Kneipen das ganze Jahr nicht hindurch.

⁶⁵ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 482.

⁶⁶ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 337: und um den Jänner herum schnitt sie Weizen.

⁶⁷ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 486.

Beispiele solcher Art finden sich bei Soltau noch mehrere. Die Vermutung, es handle sich hier lediglich um eine Nachlässigkeit des Übersetzers, kann daher mit einiger Sicherheit ausgeschlossen werden.

3.1.2.1 Die Übersetzung von Geldbeträgen

Geldbeträge übersetzt Soltau auf ähnliche Weise wie Namen, das heißt genauso widersprüchlich. Normalerweise wird bei Übersetzungen die ursprüngliche Währung beibehalten, Soltau kann sich offensichtlich aber weder für noch gegen diese Vorgehensweise entscheiden: einmal übernimmt er die spanische Währung, dann wieder nicht. Einerseits macht er aus fünfzig Eskudi fünfzig Goldgulden (unabhängig davon, wieviel Gulden diesem Betrag entsprechen), andererseits bleibt ein “Real” ein “Real”. Am allerseltsamsten ist aber, daß Soltau die spanischen Eskudis auf drei verschiedene Arten ins Deutsche überträgt: einmal als Taler, ein anderes Mal als Goldgulden und zuletzt als Dukaten, wobei sich die ersten beiden Varianten knapp hintereinander finden. In der vierten Episode, als der “überführte” Bretone nach seinen Hosen verlangt, um dem Häscherhauptmann und seinen Komplizen das geforderte Schmiergeld zu bezahlen, “*bramaba [el bretón] por sus cincuenta eskuti*”⁶⁸ beziehungsweise bei Soltau “nach seinen fünfzig Talern”⁶⁹. Doch bereits auf der nächsten Seite wird in der deutschen Übersetzung vom Bretonen gesagt, er habe seine “fünfzig Goldgulden”⁷⁰ verschmerzen müssen, denn die Hose, die Berganza wegen des Specks auf die Straße gezerrt hatte, wurde nicht mehr gefunden. Und nur wenige Seiten später, als die Dorfbewohner den Häscherhauptmann zu seinem so günstig ersteigerten Pferd

⁶⁸ Miguel de Cervantes Saavedra: *El coloquio de los perros*, S. 326: brüllte [der Bretone] nach seinen fünfzig Eskudi.

⁶⁹ *Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra*. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 474.

⁷⁰ *Ebd.*, S. 475.

gratulieren, findet sich die dritte Variante für die Eskudi-Übersetzung: “Ein jeder wünschte ihm Glück zu seinem wohlfeilen Kauf und versicherte ihm, das Pferd wäre seine hundertfünfzig Dukaten wert wie die Wecke den Pfennig;”⁷¹ Wie zuvor wird auch hier der Betrag zahlenmäßig übernommen: “ciento y cincuenta”⁷² Eskudi bleiben hundertfünfzig Dukaten.

3.1.3 Landesspezifische Ausdrücke und Sprichwörter

Neben den Geldbeträgen gibt es noch eine Reihe anderer landesspezifischer Ausdrücke, wie zum Beispiel der “siesta”, die Soltau ins Deutsche überträgt. Die “siesta”⁷³, ein für uns gängiges Vokabel, das die spanische Mittagsruhe zwischen 13 und 15 Uhr bezeichnet, dürfte damals allerdings noch kein Begriff gewesen sein, weswegen es in der deutschen Ausgabe auch durch “Nachmittag”⁷⁴ ersetzt wird.

Doch an wen richtet sich Soltau mit seinem Text überhaupt? Wer sind seine Leser? Was für Ansprüche stellen diese? Mitte des 18. Jahrhunderts beginnt sich die Lesekultur in Deutschland allmählich zu verändern. In allen größeren und vielen kleineren Städten bilden sich Lesegesellschaften, Lesekabinette und Leihbüchereien heraus, die dem Bedürfnis nach einem billigeren Zugang zu Büchern und Zeitschriften für den weniger wohlhabenden Mittelstand nachkommen. Doch bis ins 19. Jahrhundert bilden auch diese Leser noch eine unbedeutende Minderheit. Erst im 19. Jahrhundert manifestiert sich das, was sich zuvor als anbahnende Leserevolution angekündigt hat, als allgegenwärtiger Zustand: die bürgerliche Lesegesellschaft, die sich mit dem Buch unterhalten und bilden will.⁷⁵ Soltaus Lesepublikum ist daher ein gänzlich anderes als das Cervantes’. Soltau richtet sich an einen größeren Lesekreis, der erstens nicht so gebildet ist wie die Adligen und Gelehrten des Mittelalters, und der zweitens nie in Spanien gewesen ist beziehungsweise noch wenig von der südlichen Lebensweise gehört hat.

⁷¹ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 479.

⁷² Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 331.

⁷³ Ebd., S. 355.

⁷⁴ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 507.

⁷⁵ Vgl. Jochen Greven: Grundzüge einer Sozialgeschichte des Lesers und der Lesekultur (1973).-In: Literatur. Reader zum Funkkolleg. Hrsg. v. Helmut Brackert, Eberhard Lämmer u. Jörn Stückrath. Bd.1. Frankfurt a.M. 1976, S. 44-62.

Cervantes beschreibt sein eigenes Land, und seine spanischen Zeitgenossen sind seine Leser. Soltau dagegen muß die zwischen seiner Übersetzung und dem Original liegende Zeitspanne von 200 Jahren überbrücken und zudem noch die kulturellen Unterschiede berücksichtigen. Dieser Umstand macht es notwendig, gewisse nicht landesübliche Ausdrücke und - wie wir später noch erfahren werden - Sprichwörter ins Deutsche sinngemäß zu übertragen.

Statt "sepulturas de alabastro"⁷⁶ wörtlich mit "Grabstätten aus Alabaster" zu übersetzen, bevorzugt Soltau, diese Stelle mit "marmornen Grabmälern"⁷⁷ wiederzugeben, wahrscheinlich, weil das in Deutschland damals übliche Material für Grabsteine der Marmor war. Anstelle der in Sevilla damals typischen "molletes y mantequillas"⁷⁸ findet sich bei Soltau "Fladen und Butterwecken"⁷⁹, und für die spanische Volksvertretung, den "Cortes"⁸⁰, wählt er den französischen Ausdruck "Conseil"⁸¹, mit dem sein Publikum sichtlich mehr anzufangen wußte, da Deutschland bekanntlich bis Ende des 18. Jahrhunderts unter der kulturellen Vorherrschaft Frankreichs stand, und seine Leser mit dem französischen Rechtssystem daher vertrauter waren als mit dem spanischen.

In der zweiten Episode, nachdem Berganza aus Angst vor der Rache des Schlächters aus Sevilla geflohen ist, hält er sich bei den Schäfern auf und lernt dort deren Lebensweise und Bräuche kennen. Berganza ist enttäuscht und desillusioniert, denn es ist alles ganz anders, als er dies in den Büchern beschrieben vorfand. Er kommt unter anderem auf die Lieder der Schäfer zu sprechen und stellt fest, diese würden gar nicht von "chirumbelas, rabeles o gaitas"⁸² begleitet, "sino al que hacía el dar un cayado con otro o al de algunas tejuelas puestas entre los dedos"⁸³. In der deutschen Übersetzung werden die Instrumente allerdings mit "Zimbeln, Lauten und Zithern"⁸⁴ wiedergegeben. Warum diese Abweichungen (denn auch an anderer Stelle finden sich

⁷⁶ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 300.

⁷⁷ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 447.

⁷⁸ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 316: molletes und mantequillas sind ein typisches Gebäck von Sevilla.

⁷⁹ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 464.

⁸⁰ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 357.

⁸¹ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 510.

⁸² Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 309: Schalmeien, Geigen und Flöten.

⁸³ Ebd., S. 309: sondern zu dem Ton, den ein Schäferstab gab, den man gegen einen anderen schlug oder von einigen Scherben, die sie zwischen ihre Hände nahmen.

⁸⁴ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 455.

in Soltaus Text “Lauten” und “Zimbeln”, wo Cervantes von “gaitas, zampoñas, rabeles y chirumbelas”⁸⁵ spricht)? Wußte Soltau diese Instrumente nicht zu übersetzen oder hat er sich absichtlich für andere Instrumente entschieden?

Auch an anderer Stelle scheint Soltau Schwierigkeiten mit der Übersetzung eines spanischen Begriffes gehabt zu haben, und zwar, als die Sprache auf eine Wissenschaft kommt, die sich “tropolía” nennt:

[...] si ya no es que esto se hace con aquella ciencia que llamen *tropolía*, que hace parecer una cosa por otra.⁸⁶

Darum läßt Soltau in seiner Übersetzung dieses Wort einfach weg:

[...] wenn dies nicht etwa durch ein Blendwerk geschieht, welches einem eine Sache statt einer andern vorspiegelt.⁸⁷

Jedes Land hat aber auch seine eigenen Sprichwörter, deren Übersetzung in eine andere Sprache einige Schwierigkeiten mit sich bringen kann. Nur wenige kann Soltau direkt übernehmen, die im Deutschen und Spanischen gleich sind, wie zum Beispiel: “Man muß die Perlen nicht vor die Säue werfen.”⁸⁸ Für alle anderen muß er Sprichwörter finden, die denen im Original inhaltlich entsprechen. “[H]áceme la barba y hacerte he el copete”⁸⁹ übersetzt er beispielsweise mit “Brätst du mir die Wurst, so lösche ich dir den Durst”⁹⁰, und für “Quien necio es en su villa, necio es en Castilla”⁹¹ findet Soltau folgende Entsprechung: “Schicke die Gans übers Meer, der Gackgack kommt doch wieder her”⁹². Für uns mögen diese Redewendungen heute lustig klingen, und wir würden wahrscheinlich andere bevorzugen wie “Eine Hand wäscht die andere” oder “Wie man in

⁸⁵ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 307: Flöten, Schalmeyen und Geigen (als Übersetzung für zampoña wird im Wörterbuch von Slabý/Grossmann wiederum “Schalmey” und “Hirtenflöte” angegeben). Vgl. Rudolf J. Slabý; Rudolf Grossmann: Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache. 3. Aufl. völlig neu bearbeitet und erweitert von José Manuel Banzo und Sáenz de Miera.- Wiesbaden 1975.

⁸⁶ Ebd., S. 337. Wenn dies nicht durch jene Wissenschaft geschieht, die man tropelía nennt, die ein Ding als ein anderes erscheinen läßt.

⁸⁷ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 486.

⁸⁸ Ebd., S. 506.

⁸⁹ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 327: Rasier mir den Bart, und ich rasier dir den deinen.

⁹⁰ Ebd., S. 476.

⁹¹ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 332: Wer dumm ist in seinem Haus, ist es auch in Kastilien.

⁹² Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 480.

den Wald hineinruft, so kommt es auch wieder heraus“, in Deutschland waren diese Sprichwörter aber damals weit verbreitet.⁹³ Inhaltlich stimmen sie mit den spanischen genau überein und sind damit Ausdruck dafür, daß Soltau die spanische Sprache tatsächlich beherrschte und mit ihr umzugehen wußte.

Was für Auswirkungen ergeben sich indes aus der Eindeutschung spezifisch spanischer Bezeichnungen und Sprichwörter beziehungsweise aus der Übersetzung der spanischen Währung in die eigene? Der Handlungsschauplatz Spanien geht teilweise verloren, und das Spanienbild wird verfälscht durch die Einführung deutscher Elemente. Bei Hoffmann liegt der Fall anders, denn er versetzt die Handlung bewußt ins Deutschland des 19. Jahrhunderts. In der deutschen Übersetzung weiß der Leser demnach nicht mehr so recht, wo sich die Handlung eigentlich abspielt. In Deutschland mit spanischen Protagonisten oder in Spanien mit deutschen Sprichwörtern und deutschem Geld?

Darüber hinaus darf aber nicht vergessen werden, daß die Übersetzungspraxis im 19. Jahrhundert eine andere war als heutzutage, und die Übersetzer geringere Kenntnisse von der Sprache und der Beschaffenheit eines fremden Landes hatten. Lessing übersetzte beispielsweise - wie auch viele andere seiner Zeit - aus dem Spanischen, ohne jemals selbst dort gewesen zu sein, und da ist es nur verständlich, wenn auf diesem Wege mehr oder weniger wichtige Details verlorengelassen, falls eine wortgetreue Übersetzung überhaupt Ziel der Unternehmung gewesen war. Damals war es nämlich auch keine Seltenheit, daß Übersetzer absichtlich größere, mitunter auch inhaltliche Eingriffe in den Text vornahmen, um dem Leser ihre eigene Lesart des Textes mitzuteilen. Dies kann bei Soltau aber ausgeschlossen werden. Er hält sich im großen und ganzen sehr genau an den Textlaut und an die Handlung.

3.1.4 Das Fehlen der christlichen Thematik

⁹³ Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 4.-München 1984, 1264 und vgl. ebd. Bd.

Aufgrund der großen Zeitspanne, die zwischen beiden Texten liegt, und der veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse, sieht sich Soltau offenbar nicht mehr veranlaßt, die Thematik des Christentums und des Adels in seine Übersetzung zu übernehmen. Kein einziges Mal findet sich bei ihm die Charakterisierung einer Person als (braver) Christ. Bei Cervantes dagegen schon: Mahudes wird als “buen cristiano”⁹⁴ bezeichnet, der Marquis von Priego aus dem Hause Aguilar und Montilla ebenso⁹⁵, und auch vom Corregidor spricht Berganza als einem “gran caballero y muy gran cristiano”⁹⁶.

Das Christentum gehört im 17. Jahrhundert neben der guten Erziehung, dem höflichen Benehmen und der strengen Bildung zu den Tugenden des Adels- und Ritterstandes und bildet das gesellschaftliche Ideal der damaligen Zeit. Daher werden vorzugsweise diejenigen als Christen bezeichnet, die diesem Vorbild der Ritterlichkeit entsprechen: der Markgraf, der Corregidor und der Hauptmann. Bei Soltau ist der Hauptmann hingegen “ein guter Kavalier und sehr leutselig”⁹⁷, der Corregidor wird als “brave[r], fromme[r] Kavalier”⁹⁸ und der Markgraf als “berühmte[r] und brave[r] Marquis de Priego”⁹⁹ bezeichnet. An Kritik am Adel mangelt es bei Soltau trotz alledem nicht. Auch in seiner Übersetzung wird die Ausforschung nach der Herkunft und der Kauf von Adelstiteln von Berganza kritisiert, sie fehlt nur im Zusammenhang mit dem höfischen Ideal und dem Christentum.

Ein “Edelmann” zu sein, ist in den Augen Cervantes’ vor allem eine Tugend und nicht so sehr Ausdruck einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht: man ist es oder man ist es nicht, und jeder Versuch, sich den Titel zu erkaufen, wie dies der Kaufmann aus Episode drei anstrebt, wird im *Coloquio* verurteilt. Cervantes kritisiert das damals dominierende Gesetz des “reinen Geschlechts” und läßt dies Berganza mit folgenden Worten ausdrücken:

30, 2302.

⁹⁴ Miguel de Cervantes Saavedra: *El coloquio de los perros*, S. 355: guter Christ.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 334.

⁹⁶ Ebd., S. 358: edlen Ritter und großen Christen.

⁹⁷ *Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra*. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 481.

⁹⁸ Ebd., S. 510.

⁹⁹ Ebd., S. 482.

aquéllos, para recibir un criado, primero le espulgan el linaje, examinan la habilidad, le marcan la apostura, y aun quieren saber los vestidos que tiene; pero para entrar a servir a Dios, el más pobre es más rico; el más humilde, de mejor linaje;¹⁰⁰

3.1.5 Übersetzungsfehler

Obwohl Soltau über ziemlich große Spanischkenntnisse verfügt und sich sehr genau an das spanische Original hält, passieren ihm doch hier und da kleinere Ungereimtheiten und Fehler: So übersetzt er “patio”¹⁰¹ beispielsweise mit “Halle”¹⁰², “la cabeza, que tenía sin toca”¹⁰³ mit “Glatze”¹⁰⁴; “[p]úseme de espacio a mirarla”¹⁰⁵ wird mit “[i]ch setzte mich still nieder”¹⁰⁶ ins Deutsche übertragen, und ein “aro de cedazo, que parecía de cuba”¹⁰⁷ wird zum “Reif eines Siebs oder Fasses”¹⁰⁸. Wenn Berganza beschreibt, wie die jungen Hunde “en compañía de alanos viejos”¹⁰⁹ die Stiere anfallen, findet sich bei Soltau, sie sollten diese “nach dem Beispiel der alten Bullenbeißer”¹¹⁰ angreifen; oder liest man im spanischen Original, der Häscherhauptmann trommelt die Leute zusammen, um Berganza bei seinen Kunststücken zuzusehen, “y no habíamos llegado al alojamiento”¹¹¹, so werden diese in der deutschen Fassung erst “sobald wir in ein Standquartier eingerückt waren”¹¹² zusammengetrommelt (das zeitliche Verhältnis ist also beide Male ein anderes); beziehungsweise tut Cipion im Original die Prophezeiungen der Cañizares als “palabras de consejas o cuentos de viejas, como

¹⁰⁰ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 311: Jene, wenn sie einen Diener annehmen wollen, forschen erst sein ganzes Geschlechtsregister durch, erkundigen sich nach seinen Fähigkeiten, beobachten seinen Anstand und wollen auch wohl gar noch wissen, wie reich er an Kleidern ist. Hingegen, um beim lieben Gott in Dienst zu kommen, ist der ärmste Mann reich genug, und Demütige sind ihm lieber als der von besserem Geschlecht.

¹⁰¹ Ebd., S. 315: Hof.

¹⁰² Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 463.

¹⁰³ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 343: ein unbedeckter Kopf.

¹⁰⁴ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 493.

¹⁰⁵ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 344. Ich setzte mich in einiger Entfernung hin, um sie zu betrachten.

¹⁰⁶ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 494.

¹⁰⁷ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 334: ein Siebring, der wie ein Faß aussah.

¹⁰⁸ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 483.

¹⁰⁹ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 302: gemeinsam mit den alten Bullenbeißern die Stiere anfallen sollten.

¹¹⁰ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 450.

¹¹¹ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 333: noch bevor wir ins Quartier gelangten.

¹¹² Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 481.

aquellos del caballo sin cabeza y de la varilla de virtudes”¹¹³ ab, mit denen sie sich an langen Winternächten am Feuer unterhalten, so vergleicht er diese in der deutschen Fassung mit den Märchen, wie jene “vom Reiter ohne Kopf, vom wilden Jäger und dergleichen”¹¹⁴.

Falsch verstanden hat Soltau offensichtlich auch folgende Stelle: Im vierten Abenteuer erzählt Berganza von der Korruptheit des Häscherhauptmannes und seines Freundes, dem Notar, und sagt von deren Freundinnen, “que tenían algo de buenas caras”¹¹⁵, daß sie aber umso frecher und verschmitzter seien. In der deutschen Übersetzung sagt Berganza hingegen: “Häßlich waren sie zwar nicht, aber desto abgefeimter und unverschämter”¹¹⁶, was schließlich nicht dasselbe bedeutet wie die besagte Stelle bei Cervantes.

Zum Abschluß noch eine andere Auffälligkeit Soltaus. An einigen Stellen im Text negiert er die Adjektive Cervantes’ und gibt dadurch den Sätzen eine andere Nuance. Cañizares spricht von der Hexerei als einem Laster “dificultósísimo de dejar”¹¹⁷. In der deutschen Fassung sagt Cañizares, man komme “nicht leicht”¹¹⁸ wieder davon los. Inwiefern unterscheiden sich nun die beiden Textstellen? Bei Cervantes hat man das Gefühl, es ist fast unmöglich, der Hexerei zu entsagen. Es ist unvorstellbar, zu schwierig. Bei Soltau hingegen klingt das Ganze positiver: Es ist zwar nicht leicht, davon wegzukommen, aber mit der guten Absicht und einem starken Willen ist es denkbar.

¹¹³ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 346: Märchen oder Geschichten alter Frauen, wie jene vom Pferd ohne Kopf und von der Wünschelrute, mit denen sie sich an langen Winternächten am Feuer unterhalten.

¹¹⁴ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 497.

¹¹⁵ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 324: sie hätten irgendwie ein anständiges Äußeres.

¹¹⁶ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 472.

¹¹⁷ Ebd., S. 338: das äußerst schwierig zu unterlassen ist.

¹¹⁸ Ebd., S. 487.

3.2 Die Sprache Soltaus

3.2.1 Soltaus “moralische” Ambitionen und ihre Auswirkungen auf die Sprache

Zwischen der Fertigstellung der *Novelas ejemplares* und dem Erscheinen der Übersetzung liegen fast 200 Jahre, eine beachtliche Zeitspanne. Während dieser Zeit wandelt sich - wie bereits vorher kurz skizziert¹¹⁹ - grundlegend die Einstellung zum Lesen, was sich neben den Sprichwörtern auch an der Sprache zeigt: an den umgangssprachlich gefärbten Endungen von Adjektiven und Verben, an der Wortwahl und an der Aufgabe von Wortspielen zugunsten einer mehr bildhaft-metaphorischen Sprache:

Ich hätt' ihr den Raub wohl wieder abjagen können; allein ich tat es nicht, weil ich mit meinem schmutzigen, blutigen Metzgerhaken ihre saubern weißen Händchen nicht besudeln wollte.¹²⁰

Im Original fehlen diese umgangssprachlichen Endungen und Ausdrücke:

Bien pudiera yo volver a quitar lo que me quitó; pero no quise, por no poner mi boca jifera y sucia en aquellas manos limpias y blancas.¹²¹

Soltau schreibt für die breite Masse: Zunächst fallen die umgangssprachlichen Endungen beim Verb (“ich hätt’”) und beim Adjektiv (“saubern”) auf; dann die im Vergleich zum Spanischen unelegant und sehr kolloquial wirkenden Verben “abjagen” und “besudeln”; und zuletzt die Verstärkung des Ekelhaften der Szene, indem der Kontrast zwischen den “saubren weißen Händen” und dem Rachen des Hundes hervorgehoben wird, der nicht nur “schmutzig”, sondern auch “blutig” ist.

Zum Zweck der Verstärkung setzt Soltau unter anderem auch den Kursivdruck ein, der ihm dazu dient, einzelne Wörter und Sprichwörter und damit die moralische Dimension der Unterhaltung hervorzuheben:

[...] und wer Gutes *tun* will, der muß erst *daran denken* [...].¹²²

¹¹⁹ Siehe dazu das Kapitel *Landesspezifische Ausdrücke und Sprichwörter*, S. 30.

¹²⁰ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 452.

¹²¹ Miguel de Cervantes Saavedra: *El coloquio de los perros*, S. 305: Ich hätte ihr wohl wegnehmen können, was sie mir weggenommen hatte, aber ich wollte es nicht, um nicht mit meiner schmutzigen Fleischerschнауze ihre sauberen und weißen Hände zu beschmutzen.

¹²² Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 493.

An anderer Stelle setzt er ihn noch stärker ein:

*Gut gegessen, macht manchen Schmerz vergessen. Wer es vermag, genieße den guten Tag. Besser ist's, zu lachen, als sich Sorgen zu machen.*¹²³

Der Kursivdruck weist also auf die Wichtigkeit der Aussage hin. Durch das unterschiedliche Druckbild wird der Leser in seinem Lesefluß unterbrochen und gezwungen, einen Moment lang bei der besagten Textstelle zu verweilen. Seine Aufmerksamkeit wird geschärft, und der Text fortsetzend wieder bewußter gelesen.

Soltau betont das Lehrhafte und das Exemplarische der Novelle von Anfang an viel stärker als Cervantes. Gleich zu Beginn, als Cipion die Regeln für die Abfolge des Gesprächs festlegt, liest man bei ihm:

Und weil wir es hier auf diesen Matten so gut haben und nicht wissen können, wie lange unser Glück währt, so laß uns wenigstens zeigen, daß wir wissen, es zu gebrauchen, und laß uns die ganze Nacht zusammen verplaudern [...].¹²⁴

Bei Cervantes steht lediglich:

[...] y pues la tenemos tan buena en estas esteras y no sabemos cuánto durará esta nuestra ventura, sepamos aprovecharnos della y hablemos toda esta noche [...].¹²⁵

Der Unterschied zwischen den beiden Beispielen ist offensichtlich. Cervantes stellt klar und nüchtern fest, die beiden Hunde wüßten nicht, wie lange ihr Sprechvermögen noch andauert. Soltau hingegen verstärkt das Nicht-Wissen-Können, das Ausgeliefertsein der beiden an ihr Schicksal, auf das sie keinen Einfluß haben. Den Worten Cipions unterliegt unterschwellig die Aufforderung, mit dem plötzlichen Sprechvermögen etwas anfangen zu müssen, etwas zu beweisen, sich der unverhofften Gabe würdig zu zeigen. Bei Cervantes fehlt dieser Aspekt vollkommen. Cipion möchte lediglich sein Glück ausnützen. Der lehrhafte und moralische Anspruch wird also nicht nur durch die kursiv gedruckten Passagen allein bewirkt, sondern durchzieht sprachlich und inhaltlich die ganze Novelle. Nur wenige Zeilen später findet sich wieder eine solche Stelle:

Weißt du, wie wir's machen wollen, Berganza? Diese Nacht sollst du mir deine Lebensgeschichte erzählen [...]. Und wenn wir morgen abend noch die Gabe der Sprache besitzen, so will ich dir die meinigen [Schicksale] erzählen; denn man bringt

¹²³ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 493.

¹²⁴ Ebd., S. 448.

¹²⁵ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 301: [...] und weil wir es auf diesen Matten so gut haben und nicht wissen, wie lange unser Glück währt, so wollen wir es ausnützen und die ganze Nacht miteinander verplaudern.

die Zeit besser zu, indem man sein eigenes Leben mustert, als wenn man sich um fremder Leute Wandel bekümmert.¹²⁶

Bei Cervantes steht nur:

Sea ésta la manera, Berganza amigo: que esta noche me cuentes tu vida [...] y si mañana en la noche estuviéremos con habla, yo te contaré la mía; porque mejor será gastar el tiempo en contar las propias que en procurar saber las ajenas vidas.¹²⁷

Die angeführten Beispiele zeigen, wie Soltau in den Text eingreift, um die Novelle lehrhafter zu gestalten, als dies schon im *Coloquio* der Fall ist. Cervantes spricht eigentlich nur selten von "Moral" und möchte die Bemerkungen Cipions und Berganzas eher philosophisch verstanden wissen:

Cipión hermano, así el cielo te conceda el bien que deseas, que, sin que te enfades, me dejes ahora filosofar un poco;¹²⁸

Dazu die deutsche Übersetzung:

Ich bitte dich, Freund Cipion, um alles willen, was du dir Liebes und Gutes vom Himmel wünschst, werde nicht verdrießlich, wenn ich bei dieser Gelegenheit ein wenig moralisiere.¹²⁹

Cipion antwortet darauf, Berganza solle sich in Acht nehmen vor dieser Sucht zu philosophieren:

Denn die Schmähsucht kennt keinen besseren Deckmantel, um ihre zügellose Bosheit zu bemänteln und zu verbergen, als wenn der Lästlerer vorgibt, alles, was er sage, sei aus Liebe zur Philosophie und Moral, er afterrede nur, um zu bessern, und er decke die Fehler seines Nächsten aus dienstfertigem Eifer auf.¹³⁰

Bei Cervantes fehlt hier abermals der Hinweis auf die Moral:

¹²⁶ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 449.

¹²⁷ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 301: So machen wir es, Berganza, mein Freund: diese Nacht erzählst du mir dein Leben [...], und wenn wir morgen abend noch die Gabe der Sprache besitzen, dann erzähle ich dir das meine; denn es ist besser, man verwendet die Zeit dazu, sein eigenes Leben zu erzählen, als danach zu trachten, ein fremdes kennenzulernen.

¹²⁸ Ebd., S. 318: Ich bitte dich, Cipion, mein Bruder, der Himmel möge dir gewähren, was du dir wünschst, aber werde nicht verdrießlich und laß mich ein wenig philosophieren.

¹²⁹ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 465.

¹³⁰ Ebd., S. 465.

porque no tiene la murmuración mejor velo para paliar y encubrir su maldad disoluta que darse a entender el murmurador que todo cuanto dice son sentencias de filósofos y que el decir mal es reprehensión y el descubrir los defetos ajenos buen celo.¹³¹

Nicht nur in bezug auf das bisher Erwähnte ist die Sprache Cervantes' viel subtiler, weniger direkt, weniger belehrend. Soltau kommt es mehr darauf an, was gesagt wird, als auf welche Art und Weise etwas gesagt wird. Im Gegensatz zu Cervantes spricht er alles aus, läßt nichts im Unbestimmten und verzichtet auf Wortspiele.

In der fünften Episode befindet sich Berganza in Gesellschaft des Trommlers und führt seine eben gelernten Kunststücke den Bewohnern von Montilla vor. Der erste Befehl an Berganza, den der Trommler "Gavilán" nennt, hat im Original folgenden Wortlaut:

Ea, Gavilán amigo, salta por aquel viejo verde que tú conoces que se escabecha las barbas;¹³²

In der deutschen Fassung wird die Aufforderung folgendermaßen formuliert:

Komm her, Gavilan, spring einmal für den Alten, den du wohl kennst, der sich den Bart färbt, weil er immer noch jung sein will.¹³³

In der deutschen Übersetzung wird auf das, was Cervantes mit dem "grünen Alten" zum Ausdruck bringt, in einem Nebensatz näher eingegangen. Das Adjektiv "grün" wird ersetzt durch "weil er immer noch jung sein will", obwohl eigentlich klar ist, was Cervantes damit meint. Für Soltau scheint die Sprache von Cervantes zu wenig direkt zu sein, er meint, den Sachverhalt genauer beschreiben zu müssen, und der Satz wird dadurch langatmig und schwerfällig. Alles wird bis aufs letzte erklärt.

Im folgenden Beispiel geht Soltau ähnlich vor. Im Anschluß an Berganzas Kritik an den Gebildeten, die bei jeder Gelegenheit ihre Lateinkenntnisse unter Beweis stellen, wird er von Cipion der Lästerung bezichtigt. Das, was Berganza hervorbringe, habe nichts mit Philosophie zu

¹³¹ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 318: denn die Lästerung hat keinen besseren Schein, um ihre zügellose Bosheit zu verbergen und zu verschleiern, als wenn der Lästere vorgibt, alles, was er sage, seien philosophische Sprüche, das Lästern sei Tadel und das Aufdecken von Mängeln anderer löblicher Eifer.

¹³² Ebd., S. 334: Auf, Gavilán, spring einmal für den grünen Alten, den du kennst, der sich den Bart färbt.

¹³³ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 483.

tun, er solle seine Geschichte nicht dauernd unterbrechen, damit sie nicht einem Polypen gleiche, “según la [historia] vas añadiendo colas.”¹³⁴ Berganza darauf:

Habla con propiedad: que no llaman colas las del pulpo.¹³⁵

Soltau aber macht daraus:

Drücke dich richtig aus! Der Polyp hat keine Schwänze, sondern Arme.¹³⁶

Hier belehrt Soltau den Leser ein weiteres Mal. Der Hinweis, es hieße beim Polypen nicht Schwänze sondern Arme, hat hier einen rein informativen Charakter, ist aber für den Kontext vollkommen irrelevant.

Ein weiteres Merkmal der Übersetzung ist der Verzicht auf eine Reihe von Wortspielen und Rückverweisen, die Cervantes in seinen Text einfließen läßt. So knüpft Soltau wenig später nicht mehr an die Metapher des Polypen an:

Also nur weiter, und dehne deine Geschichte nicht zu sehr aus.¹³⁷

Cervantes schließt dagegen sehr wohl wieder an dieses Bild an:

y adelante y no hagas sogá, por no decir cola, de tu historia.¹³⁸

3.2.2 Der Metaphernreichtum von Soltaus Sprache

Bisher ist schon einiges über die Sprache Soltaus gesagt worden (und damit auch über die Cervantes'). Was jetzt noch fehlt, ist auf den Metaphernreichtum der beiden Texte einzugehen.

Obwohl sich schon im spanischen Original zahlreiche Metaphern und metaphorische Vergleiche finden, wie zum Beispiel der vom Polypen oder vom grünen Alten, bemüht sich Soltau um eine noch bildhaftere Sprache. Anstatt wie Cervantes zu sagen, “menguaba el

¹³⁴ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 319: indem du Schwänze an sie (die Geschichte) anhängst.

¹³⁵ Ebd., S. 319: Drücke dich richtig aus: es heißt nicht Schwänze beim Polypen.

¹³⁶ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 467.

¹³⁷ Ebd., S. 468.

¹³⁸ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 320: Also, nur weiter, und häng kein Seil, um nicht zu sagen, Schwanz an deine Geschichte.

rebaño”¹³⁹, “schmilzt” bei Soltau die Herde “zusammen”¹⁴⁰; “afligióse el bretón”¹⁴¹, übersetzt er mit “der Bretagner ließ die Ohren hängen”¹⁴²; aus “[c]on esto suspendió el auditorio”¹⁴³ macht er, die Zuschauer “sperrten [...] Augen und Ohren auf”¹⁴⁴ beziehungsweise “por acabarme de una vez”¹⁴⁵ überträgt er mit “[u]m mich aber gänzlich aus dem Wege zu räumen”¹⁴⁶ ins Deutsche. Es sind also vorzugsweise Prädikate, die Soltau durch bildhafte Verben ersetzt.

Bei den folgenden Textstellen verwendet Soltau noch komplexere Bilder: “si no fuera porque la

autoridad del autor [...] se puso de por medio, sin duda le mantearan”¹⁴⁷ wird zu “so würden sie ihn gewiß auf einem gespannten Tuch hochgeworfen haben”¹⁴⁸; oder spricht die Wirtin in Gegenwart des Häscherhauptmannes davon, es gebe wohl kein Geschlecht in der Welt, “por bueno que sea, que no tenga algún dime y direte”¹⁴⁹, umschreibt dies Soltau mit dem Bild des Stammbaumes, der wohl auch immer ein welches Blatt habe¹⁵⁰; und wenn der Mathematiker seine Marter mit der des Tantalus vergleicht, “que está cerca del fruto y muere de hambre, y pronico al agua, y perece de sed”¹⁵¹, “schwebt” dem Tantalus die Frucht “vor dem Maule”, und das Wasser steigt ihm “bis an die Lippen”.¹⁵²

Selbst Cervantes’ Metaphern ersetzt Soltau teilweise durch andere. Nach dem Kampf mit Berganza sieht der Körper der Negerin nicht aus, “como si la hubiera cargado como manta”¹⁵³, sondern “als wenn sie mit Weberdisteln gekardet wäre”¹⁵⁴. Am besten sieht man Soltaus Vorgehensweise aber am folgenden Beispiel, wenn sich seine Metapherngruppen auch nicht grundlegend von denen Cervantes’ unterscheiden. Jener wählt, um die

¹³⁹ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 311: verminderte sich die Herde.

¹⁴⁰ Vgl. Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 458.

¹⁴¹ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 324: der Bretone grämte sich.

¹⁴² Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 473.

¹⁴³ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 335: damit verblüffte er die Zuschauer.

¹⁴⁴ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 484.

¹⁴⁵ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 323: um aber ein für allemal mit mir fertig zu werden.

¹⁴⁶ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 471.

¹⁴⁷ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 354: und wenn die Autorität des Direktors nicht gewesen wäre und sich in die Mitte gestellt hätte, so hätten sie (die Schauspieler) ihn ohne Zweifel geprellt.

¹⁴⁸ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 505.

¹⁴⁹ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 327: so gut es auch sein mag, dem nicht etwas nachgesagt oder angehängt wird.

¹⁵⁰ Vgl. Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 475.

¹⁵¹ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 356: welcher der Frucht ganz nahe ist und trotzdem an Hunger stirbt, und dem Wasser nahe und dennoch vor Durst zugrundegeht.

¹⁵² Vgl. Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 509.

¹⁵³ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 322f.: als wenn sie wie eine Decke ausgeklopft worden wäre.

¹⁵⁴ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 471.

Machtlosigkeit der Armen gegenüber den Reichen zu beschreiben, die Metaphern “Dunkelheit”, “Schatten” und “Wolken”:

La sabiduría en el pobre está asombrada; que la necesidad y miseria son las sombras y nubes que la oscurecen, y si acaso se descubre, la juzgan por tontedad y la tratan con menosprecio.¹⁵⁵

Soltau verwendet hingegen die Metaphern “Schleier” und “Decke”:

Die Weisheit der Armen liegt unter einem dichten Schleier verborgen. Not und Armut sind die Decke, die sie verhüllen, und wenn sie von ungefähr durchschimmert, wird sie für Torheit gehalten und mit Verachtung verworfen.¹⁵⁶

Manchmal löst Soltau die Metapher der spanischen Vorlage aber auch auf:

[...] a fuerza de meriendas y tragos sustentaba la fama de ser valiente, y todo cuanto con su oficio y con sus inteligencias granjeaba se le iba y desaguaba por la canal de la valentía.¹⁵⁷

Soltau übernimmt das Bild des Kanals nicht. Er verzichtet auf diese Metapher und macht daraus:

[...]dem [Monipodio] es manches Frühstück und manche Flasche Wein kostete, seine Tapferkeit geltend zu machen, so daß alles, was er in seinem Dienste und durch sein Spionieren gewann, zum Behuf seiner Tapferkeit wieder aufging.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 358: Die Weisheit der Armen liegt im Dunkeln; denn die Not und Armut sind Schatten und Wolken, die sie verdunkeln, und wenn sie sich zufällig enthüllen, urteilt man sie als Dummheit ab und behandelt sie mit Geringschätzung.

¹⁵⁶ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 511.

¹⁵⁷ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 330: durch viele Gastmähler und Trinkgelage erhielt er seinen Ruf als Held aufrecht, so daß alles, was er [der Häscherhauptmann Monipodio] mit seinem Dienst und seinen geheimen Verbindungen erwarb, durch den Kanal der Tapferkeit wieder schwand und abfloß.

¹⁵⁸ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 478.

3.2.3 Wertungen im Text

3.2.3.1 Verallgemeinerung und Verstärkung

Im letzten Abschnitt des Vergleichs zwischen dem *Coloquio de los perros* und der deutschen Übersetzung sollen nunmehr die wertenden Eingriffe Soltaus besprochen werden. Dazu zählen sowohl Verallgemeinerungen und Verstärkungen in Form von Superlativen als auch die Abschwächung und Zurücknahme von Äußerungen.

Eine Form der Verstärkung, der sich Soltau bedient, ist der Superlativ. Mit seiner Hilfe kann er einen bestimmten Aspekt des Sachverhaltes hervorheben und die Brisanz des Gesagten zusätzlich verstärken. Wo Cervantes lediglich von den “cobardes y de poco ánimo”¹⁵⁹ spricht, steht in der Übersetzung:

Dies Hündchen erinnert mich, daß die feigste Memme verwegen und unverschämt wird, sobald sie Schutz und Beistand findet, und daß sie sich vermißt, denjenigen zu beleidigen, der besser ist als sie.¹⁶⁰

Dieser Ausspruch Berganzas ist das Resultat seiner Begegnung mit einem Schoßhund, der ihn in Gegenwart seiner vornehmen Herrin anspringt und sogar ins Bein beißt. Ohne den Beistand jener Frau, so Berganza, hätte er ihn zermalmen können, so aber sei er machtlos gewesen. Der Grund für die Verwendung des Superlativs ist offensichtlich: er soll die Ungeheuerlichkeit der Aussage, die Anmaßung der Schwachen unter dem Schutz eines Mächtigen, möglichst noch verstärken. Dazu dient Soltau einerseits der Superlativ als die höchste Steigerungsform, andererseits aber auch das konnotativ negativ behaftete Substantiv “Memme”.

Ein anderes Mittel, die Wirkung des Gesagten zu erhöhen, sind Verallgemeinerungen. Nach seinem vierten Abenteuer, wo er den Prügeln des Häschers gerade noch entkommen kann, macht Berganza auf der Flucht die Bekanntschaft mit seinem zukünftigen Herren, einem Trommler. Eine der ersten Bemerkungen, die er zu Cipion über diesen macht, ist, dieser sei ein großer Possenreißer, “como lo suelen ser los más atambores”¹⁶¹.

Berganza spricht von den Trommlern als einem Kollektiv und hält sie für eine Bande von Schurken, zumindest die meisten von ihnen. Er verallgemeinert und konstruiert ein Klischee, doch gleichzeitig räumt er ein, daß es auch Ausnahmen gebe. Nicht so bei Soltau. Für ihn sind alle Trommler Possenreißer – ausnahmslos:

¹⁵⁹ Miguel de Cervantes Saavedra: *El coloquio de los perros*, S. 358: die Feigen und Mutlosen.

¹⁶⁰ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 512.

¹⁶¹ Miguel de Cervantes Saavedra: *El coloquio de los perros*, S. 332: wie die meisten Trommler zu sein pflegen.

[...] unter diesen war ein Trommelschläger, der einst unter den Häschern gedient hatte und ein großer Possenreißer war, wie alle Trommelschläger sind.¹⁶²

Es ist also oftmals nur eine grammatikalische Form wie der Superlativ oder ein einziges Wort, das die Bedeutung einer Aussage verstärken, relativieren oder sogar ändern kann. Letzteres wird besonders anhand der nächsten Textstelle deutlich, in der Berganza darüber nachdenkt, ob er wohl schon einmal einen Herren gefunden hätte, bei dem er geblieben wäre, hätte es sein Schicksal nicht anders bestimmt:

y tal vez hallé amo que éste fuera el día que yo estuviera en su casa, si la contraria suerte no me hubiera perseguido.¹⁶³

Berganza ist sich demnach nicht sicher, ob er in seinem bisherigen Leben einem solch perfekten Herren bereits begegnet ist. Bei Soltau ist er allerdings überzeugt davon, daß er schon mehrmals einem solchen gegenübergestanden ist:

Oft hatt' ich auch wirklich solche Herren, daß ich noch diesen Tag bei ihnen sein würde, wenn mich nicht mein widerwärtiges Schicksal verfolgt hätte.¹⁶⁴

Dieses eine Adverb "oft" wirft eine ganz andere Sicht auf den Sachverhalt. Während Berganza im Original der Suchende bleibt, der keine Ahnung davon hat, wie sein Leben ohne sein Schicksal verlaufen wäre, scheint der Berganza der deutschen Übersetzung mehr zu wissen. Er ist überzeugt davon, schon einige Male in seinem Hundedasein Harmonie und Zufriedenheit gefunden zu haben, hätte sein Schicksal nicht dazwischengefunkt.

3.2.3.2 Wertung durch Wortwahl

Wie oben bereits angesprochen, kann auch die Wahl eines Wortes dazu beitragen, dem Leser einen Sachverhalt auf andere Art und Weise zu vermitteln. Es macht einen Unterschied, ob Soltau von der "Sucht, zu philosophieren"¹⁶⁵ oder wie Cervantes von der "gana"¹⁶⁶ spricht.

¹⁶² Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 480.

¹⁶³ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 312: und vielleicht fand ich einen Herren, bei dem ich noch heute wäre, hätte mich mein widriges Schicksal nicht verfolgt.

¹⁶⁴ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 459.

¹⁶⁵ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 465.

Sucht hat eine stark negative Bedeutung. Sie hat etwas mit Krankheit zu tun, mit Sich-Nicht-Beherrschen-Können, mit Unkontrolliertheit. Lust, vom sexuellen Kontext einmal abgesehen, hat mit Neigung zu tun, etwas gerne zu machen, und ist im Vergleich dazu ein positives Gefühl.

Am eindringlichsten ist jedoch folgende Stelle. Gegen Ende der Erzählung spricht Berganza von der “perdición tan notoria de las mozas vagabundas”¹⁶⁷, die ein so ausschweifendes Leben führen würden, daß die Spitäler mit Patienten überfüllt seien, die sich auf ihre liederliche Lebensweise eingelassen und sich Syphilis geholt hätten. Berganza nennt sie eine “plaga intolerable”¹⁶⁸. Im Deutschen findet Soltau einen noch viel härteren Ausdruck dafür. Die Mädchen werden zur “schädlichen Pest”¹⁶⁹. Dazu braucht nicht viel gesagt zu werden. Die Konnotation von “Pest” und die Auswirkung dieses Wortes auf den Inhalt sprechen für sich.

Wertende Wörter solcher Art finden sich bei Soltau noch unzählige mehr: statt “vieja”¹⁷⁰ verwendet er mehrmals den Ausdruck “alte Vettel”¹⁷¹, statt “en poder de aquellos perdidos”¹⁷² wählt er “in den Klauen ihrer Würger”¹⁷³, und das Böse wächst nicht “de natural cosecha”¹⁷⁴, sondern wie “Wucherkraut”¹⁷⁵.

Die Aussage eines Satzes kann also durch ein einziges Wort verändert beziehungsweise verstärkt werden. Es sind dies allesamt Ausdrücke, die eine starke konnotative Bedeutung besitzen und den Sachverhalt noch schlimmer und drastischer erscheinen lassen, als dies bei Cervantes der Fall ist. Es findet sich kein einziges Beispiel einer Verstärkung im positiven Sinn, daß etwa eine

¹⁶⁶ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 318: Lust.

¹⁶⁷ Ebd., S. 358: der allgemein bekannten Verderbnis der liederlichen Mädchen.

¹⁶⁸ Ebd., S. 358: unerträgliche Plage.

¹⁶⁹ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 511.

¹⁷⁰ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 336: alter Frau.

¹⁷¹ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 485.

¹⁷² Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 312: in der Gewalt jener Verdorbenen.

¹⁷³ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 460.

¹⁷⁴ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 302: von selbst.

¹⁷⁵ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 450.

Handlung oder eine Eigenschaft positiv hervorgehoben werden würde, sondern die Superlative, die Verallgemeinerungen, die wertenden Wörter und, wie aus den letzten Beispielen sichtbar wurde, auch die Metaphern dienen Soltau der Abschreckung des Lesers vor den Greueln und Übeln der Welt.

3.2.3.3 Zurücknahme und Abschwächung von Äußerungen

Im Gegensatz zu den Verstärkungen nimmt Soltau auch Abschwächungen vor, um die positiven Hervorhebungen Cervantes' gelegentlich zu mildern. In diesem Sinn wird der "el más gracioso [representante] que entonces tuvieron y ahora tienen las comedias"¹⁷⁶, zum "einer von den besten"¹⁷⁷, "su felicísima comedia"¹⁷⁸ wird zum "herrliche[n] Schauspiel"¹⁷⁹ degradiert, und die "celadores prudentísimos"¹⁸⁰ des Staates werden zu "weise[n] und eifrige[n] Männern"¹⁸¹. Am deutlichsten ist die Vorgehensweise Soltaus, das heißt die Abschwächung durch die Zurücknahme des Superlativs, beim folgenden Beispiel: Berganza und Cipion unterhalten sich darüber, wie schwer es sei, einen guten Herren zu finden, der nicht nur nach der Herkunft und dem Äußeren einer Person gehe. Zum Unterschied zu den Menschen lege Gott darauf keinen Wert. Wer ihn als Herren haben möchte, muß anderen Kriterien entsprechen:

pero para entrar a servir a Dios, el más pobre es más rico; el más humilde, de mejor linaje;¹⁸²

Soltau aber macht daraus:

Hingegen, um bei dem lieben Gott in Dienst zu kommen, ist der ärmste Mann reich genug, und der Demütige ist ihm lieber als der Vornehme [...].¹⁸³

¹⁷⁶ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 353: anmutigste [Schauspieler], den das Theater damals und heute gehabt hat.

¹⁷⁷ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 505.

¹⁷⁸ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 352: gelungenste Schauspiel.

¹⁷⁹ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 504.

¹⁸⁰ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 350: klügsten Aufseher.

¹⁸¹ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 502.

¹⁸² Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 311: Doch um bei dem lieben Gott in Dienst zu treten, ist der ärmste Mann reich genug, und der Demütige ist ihm lieber als der von besserem Geschlecht.

¹⁸³ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 458.

In der deutschen Übersetzung wird der Sachverhalt relativiert: Während bei Cervantes der Ärmste reicher ist, und der Demütigste von besserem Geschlecht, ist bei Soltau der Ärmste gerade einmal reich genug und der Demütige ist ihm lieber als der Vornehme, was ihn noch lange nicht zum besseren Geschlecht erhebt. Soltaus "Arme" sind vor Gott demnach nicht so privilegiert wie bei Cervantes', sie können aber immerhin als Diener aufgenommen werden.

Eine andere Form der Zurücknahme ist die Verwendung von Diminutiven, die jedoch - wie jetzt gezeigt werden soll - aus ganz unterschiedlichen Motiven eingesetzt werden können.

Ohne große inhaltliche Auswirkung ist das Anhängen der Diminutivform, wenn Soltau den spanischen Satz "Colgó la Cañizares el candil de la pared [...]"¹⁸⁴, mit "Die Alte hing ihr Lämpchen an die Wand [...]"¹⁸⁵ übersetzt. "Lampe" oder "Lämpchen", in diesem Fall wirkt sich die Änderung kaum auf den Inhalt aus.

Die Stelle, an der Soltau jedoch statt den "Kunststücken" Berganzas von "Stückchen" spricht, ist hingegen schon etwas bedeutungsvoller:

[...] si yo no tuviera cuenta en no adelantarme a mostrarlas, pusiera en duda si era algún demonio en figura de perro el que las hacía.¹⁸⁶

Dazu die deutsche Übersetzung:

[...] so daß die Leute geglaubt hätten, ein Hund, welcher solche Stückchen machte, wäre der leibhaftige Teufel, wenn ich mich nicht in acht genommen hätte, meine Sache nicht zu künstlich zu machen.¹⁸⁷

Es macht einen Unterschied, ob von "Kunststücken" oder von "Stückchen" die Rede ist. Die Diminutivform "chen" hat an dieser Stelle eine leicht abwertende und ironische Funktion, so, als ob die Kunststücke Berganzas nicht für voll zu nehmen wären, als ob es sich bei ihnen um Kindereien oder primitive Tricks handeln würde.

Einen ironischen Unterton besitzt auch das folgende Beispiel, wiewohl hier mit der Verkleinerungsform genau der gegenteilige Effekt erzielt werden soll, nämlich die Ungeheuerlichkeit des Sachverhaltes noch zu verstärken. Im Anschluß an die Schilderung über die Korruption des Häscherhauptmannes wendet Cipion ein, nicht alle Häscher seien so "niederträchtig wie diejenigen, welche in den Gasthöfen die Degen der Fremden nachmessen und die Besitzer unglücklich machen, wenn sie sie ein Härchen zu lang finden"¹⁸⁸. Im

¹⁸⁴ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 343: Cañizares hängt die Lampe an die Wand.

¹⁸⁵ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 493.

¹⁸⁶ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 333: [...] wenn ich mich nicht in acht genommen hätte, sie nicht zu weit zu treiben, so hätte der Verdacht aufkommen können, ob ich nicht irgendein Teufel in Hundegestalt sei, der die Kunststücke vorführte.

¹⁸⁷ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 481.

¹⁸⁸ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 476.

Original findet sich dagegen das Wort “pelo”¹⁸⁹. In beiden Fällen wird zwar die Pedanterie und die Kleinlichkeit der Justiz zum Ausdruck gebracht, doch Soltau legt noch ein Schäufelchen bei. Er läßt die Häscher noch um einen Grad komischer und lächerlicher wirken, als dies schon bei Cervantes der Fall ist.

Ähnlich verhält es sich auch beim folgenden Textbeispiel, bei dem Soltau noch stärker als Cervantes die Machtlosigkeit des Teufels gegenüber Gott hervorstreicht. Cañizares erzählt:

[...] que rogándole yo una vez que destruyese una viña de un mi enemigo, me respondió que ni aun tocar a una hoja della no podía, porque Dios no quería;¹⁹⁰

Bei Soltau hingegen kann der Teufel ohne die Zustimmung Gottes nicht einmal ein “Blättchen” von diesem anrühren:

[...] ich selbst bat ihn einst, einem meiner Feinde seinen Weinberg zu verderben, und er gab mir zur Antwort, er könnte kein Blättchen darin versehren [...].¹⁹¹

Wie im vorigen Beispiel bewirkt auch hier das Diminutiv einen ironischen Unterton und verstärkt zugleich die Machtlosigkeit des Teufels vor Gott.

Oben wurde bereits festgestellt, daß Soltau grundsätzlich derjenige ist, der sich einer kraftvolleren Sprache bedient und die stärkere Ausdrucksweise beansprucht. Es gibt aber ein Wort, vor dessen wörtlicher Übersetzung er zurückschreckt, und zwar bei dem Ausdruck “Hure”. Dazu muß aber gesagt werden, daß “puta” (Hure) im Spanischen ein sehr gebräuchliches Schimpfwort ist und relativ häufig verwendet wird. Eine wörtliche Übersetzung würde daher viel zu heftig sein. Aus eben diesem Grund scheint Soltau die Übertragung ins Deutsche vermieden zu haben:

¹⁸⁹ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 328: Haar.

¹⁹⁰ Ebd., S. 341: [...] als ich ihn einmal bat, einem meiner Feinde einen Weinberg zu zerstören, antwortete er mir, er könnte nicht einmal ein einziges Blatt von diesem anrühren, wenn Gott es nicht wollte.

¹⁹¹ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 491.

Vése claro en que apenas ha sacado el niño el brazo de las fajas cuando levanta la mano con muestras de querer vengarse de quien, a su parecer, le ofende; y casi la primera palabra articulada que habla es llamar puta a su ama o a su madre.¹⁹²

Im Deutschen dagegen fehlt dieses Schimpfwort:

Man sieht es ja, kaum kann der Knabe sein Händchen aus den Windeln hervorstrecken, so hebt er schon die Hand auf gegen den, der ihn seiner Meinung nach beleidigt, und das erste Lallen seiner Zunge ist ein Scheltwort gegen seine Amme oder seine Mutter.¹⁹³

Es finden sich aber noch einige andere Zurücknahmen bei Soltau: beispielsweise, wenn er “muchos vicios”¹⁹⁴ durch “manches Laster”¹⁹⁵ ersetzt oder wenn Berganza die Sarabande und die Chacone nicht “mejor que su inventora misma”¹⁹⁶, sondern “wie ihr Erfinder”¹⁹⁷ tanzt.

3.2.3.4 Wertung durch Füllwörter

Weitere Wertungen nimmt Soltau durch das Einfügen von Füllwörtern vor, vorzugsweise von Adjektiven und Adverbien. Es macht einen Unterschied, ob von einem Soldaten oder von einem ehrlichen Kriegshelden die Rede ist¹⁹⁸, ob die Weissagung der Camacha “presto y prósperamente”¹⁹⁹ in Erfüllung gehen oder “vielleicht bald und glücklich erfüllt”²⁰⁰ wird. Folgende Textstelle zeigt Soltaus Vorgehensweise sehr gut:

Es wäre wirklich ein Wunder, wenn man unter der Menge Morisken auch nur einen einzigen fände, der den wahren, reinen christlichen Glauben hätte.²⁰¹

Im Original steht dagegen nur:

¹⁹² Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 315: Man sieht deutlich, kaum kann der Knabe seine Hand aus den Windeln hervorstrecken, so hebt er die Hand und macht Anzeichen, sich an dem zu rächen, der ihn seiner Meinung nach beleidigt hat; und beinahe das erste artikulierte Wort, das er von sich gibt, ist seine Amme oder Mutter Hure zu nennen.

¹⁹³ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 462.

¹⁹⁴ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 338: viele Laster.

¹⁹⁵ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 487.

¹⁹⁶ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 335: besser als ihre Erfinderin.

¹⁹⁷ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 483.

¹⁹⁸ Vgl. Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 302, Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 449.

¹⁹⁹ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 339: bald und glücklich.

²⁰⁰ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 488.

²⁰¹ Ebd., S. 501.

Por maravilla se hallará entre tantos uno que crea derechamente en la sagrada ley cristiana;²⁰²

Der Unterschied zwischen beiden Textproben ist offensichtlich. Cervantes' Sprache ist neutraler und sachlicher. Durch die Füllwörter klingt die Übersetzung viel subjektiver, persönlicher. Die Morisken scheinen für Berganza bei Soltau eine größere Plage zu sein als bei Cervantes.

²⁰² Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 349: Es wäre ein Wunder, wenn man unter so vielen Morisken einen fände, der den wahren, christlichen Glauben hätte.

3.3 Zusammenfassung

Schon in den vorangegangenen Abschnitten wurde immer wieder deutlich, daß es sich bei der vorliegenden deutschen Übersetzung um eine sehr wortgetreue, um Genauigkeit bemühte Ausgabe der *Novelas ejemplares* handelt. Zweifelsohne hatte Soltau vor Augen, das Werk Cervantes' möglichst ohne größere inhaltliche Eingriffe seinen Lesern zu übermitteln. Auf den ersten Blick nicht so ohne weiteres erkennbar, tritt die Handschrift Soltaus dennoch an mehreren Stellen zutage, und diese ausfindig zu machen, sollte der Ausgangspunkt der zuvor dargelegten Untersuchung sein.

Die signifikantesten Abweichungen zwischen beiden Texten sind mit Sicherheit auf die unterschiedliche Konzeption zurückzuführen, die den Ausgaben zugrunde liegt. Zwischen der Abfassung der *Novelas* und den *Exemplarischen Novellen* liegt ein Zeitraum von 200 Jahren, während dem sich die gesellschaftlichen Verhältnisse ganz grundlegend verändert haben. Nicht nur, daß Soltau für ein deutsches Leserpublikum schreibt und Cervantes für seine eigenen Zeitgenossen, nein, auch die politischen und gesellschaftlichen Lebensformen haben sich in der Zwischenzeit entscheidend gewandelt. Die gebildete und privilegierte Oberschicht bildet nicht mehr die alleinige oder bestimmende Leserschicht, sondern muß dem sich immer mehr Rechte einfordernden Bürgertum zusehends weichen. Seit dem 18. Jahrhundert ist es vorzugsweise der wohlhabende Mittelstand, der die Bücher für sich entdeckt, und allmählich kommen auch die unteren Schichten auf den Geschmack der Lektüre. Diese veränderten gesellschaftlichen Voraussetzungen spiegeln sich klarerweise auch in der Übersetzung fremdsprachlicher Texte wider und macht es notwendig, gewisse nicht landesübliche Ausdrücke oder Sprichwörter sinngemäß in die deutsche Sprache zu übertragen. Dies führt aber unweigerlich dazu, daß die Eigenart eines Textes teilweise verloren geht, denn spanische Eigennamen, Geldbeträge und Sprichwörter durch deutsche zu übersetzen, geht auf Kosten der Authentizität des Originals, darüber sollte man sich stets im klaren sein.

Einer von Soltaus grundlegenden Eingriffen betrifft die Verstärkung des moralischen und lehrhaften Anspruchs der Novellen. Im Gegensatz zu Cervantes legt Soltau mehr Wert darauf, was gesagt wird, als wie etwas gesagt wird. Er bevorzugt die direkte unmißverständliche Ausdrucksweise (eine vorzugsweise sehr bildhafte Sprache), und sein Hang zu allem Eindeutigen und Klaren geht teilweise auf Kosten der subtilen Wortspiele und wörtlichen Verweise, die Cervantes gerne in seinen Text einstreut. Der Kursivdruck und die Wahl der Zeichensetzung ist eine Form, den lehrhaften Aspekt einer Aussage zu unterstreichen, eine andere von Soltau gern praktizierte Vorgehensweise ist der vermehrte Einsatz des Superlativs. Mit seiner Hilfe hebt Soltau vor allem das böse und lasterhafte Verhalten der Figuren hervor, läßt den Sachverhalt schlimmer und drastischer

erscheinen, um so die Leser von den Greueln und Übeln der Welt ein für allemal abzuschrecken. Zu diesem Zweck entscheidet er sich an vereinzelt Stellen für die Aufnahme von Wörtern, deren Konnotation stark negativ behaftet ist und seine Mißbilligung für ein bestimmtes Verhalten eindringlich zur Schau stellen. Positive Leistungen oder Eigenschaften werden dagegen nicht ausdrücklich hervorgehoben. Zuviel Lob scheint Soltau für schlecht erachtet zu haben, weswegen er an solchen Stellen die Leistung oftmals abschwächt oder sie durch das Anhängen der Diminutivform ins Ironische hebt.

Der Rücksicht auf die Interessen seiner Leser ist offensichtlich auch das Fehlen der Christenthematik zuzuschreiben. Christlichkeit als Tugend hat am Beginn des 19. Jahrhunderts weitgehend seine Aktualität und Gültigkeit verloren, zumindest in dem Ausmaß, wie ihr dies noch im 17. Jahrhundert, zur Zeit Cervantes', zugestanden wurde. Aus diesem Grund scheint Soltau auf die Aufnahme dieser Thematik in seiner Ausgabe des *Kolloquiums der beiden Hunde* verzichtet zu haben.

Soltaus Übersetzungspraxis ist weitgehend durch Widersprüchlichkeit gekennzeichnet. Wie bereits zuvor ausführlich dargelegt wurde, scheint er bei der Übersetzung von Namen und Zahlen nicht entschlossen gewesen zu sein, ob er sich für eine Eindeutschung oder gegen eine solche entscheiden sollte. Spanische Eigen-, Städte- und Straßennamen werden von ihm einmal ins Deutsche übersetzt, dann wieder nicht. Ein Muster, wann er sich für welche Möglichkeit entscheidet, scheint ihm keines vorgelegen zu sein.

Bei den Zahlen geht er ähnlich vor. Auch bei Geldbeträgen geht er in der Übersetzung widersprüchlich vor: einmal ersetzt er die spanische Währung durch eine deutsche, beim nächsten Mal entscheidet er sich indes wieder für die Beibehaltung der spanischen.

Widersprüchlichkeit geht hier einher mit Ungenauigkeit, die Soltau auch bei Mengen- und Zeitangaben gerne an den Tag legt. Das Festhalten an den vorgegebenen Werten und Maßen scheint für Soltau von keiner großen Bedeutung gewesen zu sein. Bei Zeitangaben zeigt sich diese Tendenz ebenso, doch führt hier die Abweichung von der Vorlage gelegentlich zu einer geringfügigen Sinnveränderung. Hier scheinen seine Eingriffe - zumindest teilweise - durchaus beabsichtigt gewesen zu sein.

Trotz aller Ungenauigkeit und kleineren Ungereimtheiten und Übersetzungsfehler sind Soltaus Spanischkenntnisse durchaus beachtlich, insbesondere wenn man sich die Übersetzungspraxis der damaligen Zeit vor Augen hält. Der Zugriff auf Wörterbücher und Grammatiken war damals noch keine Selbstverständlichkeit, und schon gar nicht eine Reise ins Ausland. Den Großteil der Informationen bezogen die Übersetzer aus Zeitschriften oder Reiseberichten, die bis zum 19. Jahrhundert vorwiegend auf französischen Vorlagen beruhten. Erst wenn diese Voraussetzungen in die Untersuchung mit einbezogen werden, ist eine gerechte Einschätzung von Soltaus Leistung möglich.

B. Hauptteil

IV. Hoffmanns Bearbeitung des *Kolloquiums der beiden Hunde*

4.1 Der biographische Hintergrund

4.1.1 Die Entstehung des *Berganza*

“Ich werde Ihnen ein vortreffliches Buch schreiben, ein ganz vortreffliches, - die Welt wird erstaunen und damit zufrieden sein!”²⁰³ Diesen Ausspruch soll Hoffmann gegenüber seinem Freund und Verleger Carl Friedrich Kunz getätigt haben, als er über seine Pläne sprach, ein Buch über seine Reminiszenzen in Bamberg zu schreiben. Ursprünglich als eigenes Buch konzipiert, erscheinen *Die neuesten Schicksale des Hundes Berganza* zusammen mit anderen Erzählungen in dem Sammelband *Fantasiestücke in Callots Manier*, der 1814 veröffentlicht wird, nachdem Hoffmann Bamberg bereits verlassen hat. Vorangestellt ist den Erzählungen ein Aufsatz über *Jaques Callot*, in dem der Autor anhand eines Kupferstiches des französischen Malers erläutert, was er meinte, als er in Callots Manier zu dichten vorgab. Diese Abhandlung zählt neben den *Serapions-Brüdern* und der *Verteidigungsschrift des Meister Floh* zu den ganz wenigen und damit umso wichtigeren Äußerungen des Autors über seine eigene Poetik.²⁰⁴

Die erste Eintragung über die Niederschrift des *Berganza* findet sich in Hoffmanns Tagebuch im Februar 1813 und hält seine “exaltirte St[immung]”²⁰⁵ bei der Abfassung der Hexenszene fest. Die Erwähnung dieser Szene sowie andere Eintragungen im Tagebuch legen nahe, daß Hoffmann die Niederschrift bereits länger geplant und begonnen haben muß und seine Arbeit am *Berganza* in den folgenden beiden Monaten konsequent fortgesetzt hat.

Im März fügt er das *Sonett an Cäzilia*²⁰⁶ hinzu, das er ursprünglich vom 17. auf den 18. März 1811 zu Julia Marks Geburtstag geschrieben hat, und überreicht das Manuskript erstmals Ende des Monats seinem Verleger zur Durchsicht. Kunz notiert in seinen *Erinnerungen* darüber:

²⁰³ Z. Funck [=Carl Friedrich Kunz]: *Erinnerungen aus meinem Leben in biographischen Denksteinen und anderen Mittheilungen*. Bd.1: *Aus dem Leben zweier Dichter: Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann's und Friedrich Gottlob Wetzel's*.-Leipzig 1836, S. 94.

²⁰⁴ Vgl. Gerhard R. Kaiser: *E.T.A. Hoffmann*.-Stuttgart 1988, S. 33f. u. S. 132.

²⁰⁵ E.T.A. Hoffmann. *Tagebücher*. Nach der Ausgabe von Hans v. Müllers mit Erläuterungen hrsg. von Friedrich Schnapp.-München: Winkler-Verlag 1971: 17.2.1813, S. 194.

Wie erstaunte ich aber, als ich fand, daß er noch Pfeffer auf das Salz gestreut, das heißt die auf Bamberg und seine Bewohner bezüglichen Stellen gewürzt hatte.²⁰⁷

Nur unwillig macht sich Hoffmann an die Umarbeitung des Manuskripts, die er wahrscheinlich noch im April beginnt und die bis Juli andauert, und erklärt danach auf das Entschiedenste, der *Berganza* müsse nun genauso bleiben, wie er sei.²⁰⁸ Die erste Fassung, von der Kunz schreibt, sie habe ihm vorgelegen, er habe sie aber aus Bedenken vor den Reaktionen der Bamberger Gesellschaft nicht publiziert, ist nicht erhalten und muß daher als verloren gelten.

Die Entstehung des *Berganza* schildert Kunz ausführlich in seinen *Erinnerungen*: Nach diesen habe man Hoffmann oft in Begleitung eines Hundes gesehen, welcher der Besitzerin des Bamberger *Gasthauses zur Rose* gehörte (in dem Hoffmann beinahe täglich verkehrte), und von dem er gesagt haben soll, er schaue mit überaus klugen Augen und verhalte sich vorzüglich gegenüber gebildeten Menschen.²⁰⁹ Hoffmann habe ihn fast täglich auf seinen Spaziergängen nach Bug mitgenommen, viertelstündige Monologe an ihn gerichtet und ihn stets mit allerlei Leckerbissen verwöhnt. Eines Tages aber habe er den Hund auf seinem Spaziergang vermißt. Er sei deswegen den ganzen Tag schlecht gelaunt gewesen “und verließ eben so Abends, nach Aufgang des Mondes, den Ort, in sich gekehrt, langsam durch den Park wandelnd. - Er war schon ein paar Schritte vor dem Standbilde des heiligen Nepomuk vorüber, als er mehrmals hinter sich stöhnen und winseln hörte. Hinzutretend fand er seinen Pollux zusammengekrümmt am Fuße der Statue. Er glaubte wirklich, der Hund würde verschwinden; doch gelang es ihm nach und nach durch Liebkosungen, daß Pollux alle seine Kräfte zusammennahm und ihm bis zu seiner Herrin folgte”²¹⁰. Auf dieses Erlebnis hin soll Hoffmann am nächsten Tag zu Kunz gekommen sein und ihm mitgeteilt haben, er wüßte nun, in welche Form und Einkleidung er die Szenen aus dem Bamberger Leben bringen wolle. Er erinnerte sich an das Gespräch der beiden Hunde Szipio und Berganza in Cervantes’ Erzählung, las sie schnell noch einmal und beschloß, seine Geschichte in Dialogform zu gestalten. So überliefert zumindest Kunz die Entstehung des *Berganza*. Wieviel davon wahr ist, bleibt wegen der bekannten Unzuverlässigkeit des Verlegers allerdings ungewiß.²¹¹

²⁰⁶ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza.-In: Fantasiestücke in Callot’s Manier. Werke 1814. Hrsg. v. Hartmut Steinecke unter der Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht.-Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993, S. 143.

²⁰⁷ Carl Friedrich Kunz: Erinnerungen aus meinem Leben in biographischen Denksteinen und anderen Mittheilungen, S. 98.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 98.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 95f.

²¹⁰ Ebd., S. 96f.

²¹¹ Vgl. den Kommentar zur *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*.- In: Fantasiestücke in Callot’s Manier, S. 692.

4.1.2 Hoffmanns Quellen

Gleich am Beginn der Erzählung gibt Hoffmann in einer Fußnote seine wichtigste Quelle an, “das Gespräch der beiden Hunde, Scipio und Berganza, in *Cervantes* Erzählungen, übersetzt v. Soltau. 3r Teil, pag. 208”²¹². Die Geschichte selbst weist eine solche Fülle von übernommenen Themen und motivischen Bezügen auf, daß Jean Paul, der sich selbst gerne auf andere Schriften bezieht, die Preisgabe der Vorlage sogar für einen Fehler hielt.²¹³ Die Angabe der Quelle wie der benutzten Ausgabe ist aber insofern von Vorteil, als Hoffmann den interessierten Leser nicht nur auf ein literarisch wichtiges Werk hinweist, sondern jenem überdies die Möglichkeit gibt, nachzuvollziehen, was genau ihm an dieser Novelle gefallen und vor allem was er anschließend daraus gemacht hat. Der Vergleich mit dem Original intensiviert die Lektüre, macht Gemeinsamkeiten und Unterschiede deutlich, und gibt zugleich einen guten Einblick in das literarische Schaffen des Autors. Deshalb ist das *Coloquio* nicht so sehr als Quelle, sondern vielmehr als Bezugstext zu verstehen, den Hoffmann verwendet, um seine eigene Geschichte zu erzählen.

Ein anderes Werk von entscheidender Bedeutung ist für Hoffmann Diderots *Le neveu de Rameau*, das zu seinen Lieblingsbüchern zählt und aus dem er im *Berganza* zweimal zitiert. Hier wie dort trifft ein ironisierter Ich-Erzähler auf eine Außenseiterfigur, die ihm etwas von der Schattenseite der zeitgenössischen Gesellschaft erzählt. In beiden Texten spielen die dargestellten Ereignisse zum überwiegenden Teil im Umfeld eines bestimmten gesellschaftlichen Zirkels, einem Salon; es gibt eine erzählerische Einleitung, erzählerische Zwischenspiele und einen erzählerischen Schluß, die das Gespräch zwischen einem Ich und einem Er ausschmücken, und es gibt Gespräche innerhalb des Gesprächs (drucktechnische Probleme, die sich dabei ergeben, werden allerdings nur von Hoffmann behandelt). Bei beiden Autoren laufen die Ansichten der Gesprächspartner gegen Ende zusammen, obwohl ihre Charaktere unterschiedlich bleiben, und außerdem wird in beiden Texten auf den Platz der Kunst verwiesen, besonders auf die Musik in der sozialen Ordnung. Der Musiker wird als ein Künstler dargestellt, der in Kontakt mit der Salongesellschaft und –literatur kommt und der gezwungen wird, sich als Pianolehrer oder als Singlehrer für reiche Kinder durchzuschlagen.²¹⁴

²¹² E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 101.

²¹³ Vgl. Siegbert S. Praver: "Ein poetischer Hund": E.T.A. Hoffmann's Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza and its Antecedents in European Literature.-In: Aspekte der Goethezeit. Hrsg. v. Stanley Corngold u.a.-Göttingen 1977, S. 278.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 281f.

In der Forschungsliteratur ist der Erzählung *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* bislang wenig Beachtung geschenkt worden. Der Text taucht zwar immer wieder im Zusammenhang mit der autobiographischen Dichtung Hoffmanns auf und gilt als Fundus für Fragen der Ästhetik, der Literatur und des Theaters, doch auf seine literarischen Mittel hin wurde er bisher kaum untersucht. Deshalb wird in der Folge auf diese näher einzugehen sein. Zuvor soll aber der autobiographische Hintergrund der Erzählung erläutert werden, weil er wie die literarischen Mittel die Beziehung zwischen Cervantes' und Hoffmanns *Berganza* deutlich macht und überdies wichtige Aufschlüsse darüber gibt, welche Auffassung der Autor vom Verhältnis von Dichtung zum Leben vertritt.

4.1.3 Das Verhältnis von Dichtung und Leben

In den *Berganza* sind auch persönliche Erfahrungen und Begegnungen eingegangen, die Hoffmann während seines Aufenthaltes in Bamberg gemacht hat. Seine romantisch inspirierte und platonische Beziehung zu Julia Mark, seiner Musikschülerin, wird ebenso dargestellt wie sein Verhältnis zum Bamberger Theater, doch muß vor einer allzu strengen autobiographischen Deutung ausdrücklich gewarnt werden. Auch wenn Berganzas Auffassung über Kunst und Theater, über allgemeine ästhetische Probleme, und seine Kritik an der bürgerlichen Welt sich weitgehend mit der des Autors decken, so darf der Text dennoch nicht als unmittelbarer Ausdruck von Hoffmanns Erfahrungen betrachtet werden. Dagegen spricht zum einen, daß Hoffmann seine Person in mehrere Figuren einfließen läßt, in *Berganza*, den Professor der Philosophie, den Musiker, den unentschiedenen Charakter und den Ich-Erzähler, und zum anderen, daß die Literarisierung seiner persönlichen Erlebnisse, insbesondere was sein problematisches Verhältnis zu Julia Mark betrifft, bereits wesentlich früher, in den Tagebüchern, einsetzt, worauf nicht zuletzt die zahlreichen Zitate und die Vergleiche Julias mit Kleists *Käthchen von Heilbronn* (mit der Chiffre "Ktch"²¹⁵) und der *Julia Shakespeares* hinweisen.²¹⁶

²¹⁵ E.T.A. Hoffmann: Tagebücher: 15. 2. 1811, S. 119: Hoffmann variiert die Abkürzungen. Es finden sich beispielsweise auch die Chiffren "Kth", "Kthch" et cetera, vor allem im Zeitraum zwischen 1811 und 1812.

²¹⁶ Vgl. Wulf Segebrecht: *Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns.*-Stuttgart, S. 107.

Die Tagebücher, die Briefe und sein dichterisches Werk sind für Hoffmann wichtige Mittel der Erkenntnis, die ihm ermöglichen, Distanz zu sich selbst zu gewinnen, Zusammenhänge zu erschließen und persönliche Erlebnisse zu verarbeiten. Erst wenn er Abstand gefunden hat, kann er sich auch selbst in seinen Figuren ironisieren, wie er dies in seinen Werken immer wieder getan hat. Das Verbindende zwischen den Tagebüchern und seiner Dichtung ist somit das Autobiographische. Berganza selbst meint zum Verhältnis von Dichtung und Leben:

Niemals werde ich mich davon überzeugen, daß der, dessen ganzes Leben die Poesie nicht über das Gemeine, über die kleinlichen Erbärmlichkeiten der konventionellen Welt erhebt, [...] ein wahrhafter aus innerem Beruf, aus der tiefsten Anregung des Gemüts hervorgegangener Dichter sei.²¹⁷

Nach Ansicht Berganzas muß das Leben des wahrhaftigen Künstlers ident sein mit seiner Kunst, und sich die Wahrheit dieser beiden Bereiche gerade in ihrer Untrennbarkeit und Verbundenheit erweisen. Bevor ihre Identität aber überhaupt behauptet oder dargestellt werden kann, muß eine solche erkannt werden. Diese Aufgabe fällt der Kunst zu: entweder sie besitzt Erkenntnisfunktion oder sie zeigt den Weg auf, wie man dorthin gelangt.²¹⁸

4.1.4 Hoffmanns Arbeit als Musikdirektor und seine Stellung in den bürgerlichen Kreisen

Von großem Einfluß auf sein Werk ist zweifellos Hoffmanns Arbeit am Bamberger Theater, die für ihn mit "höchst unerfreulichen Ereignissen"²¹⁹ verbunden ist. Nach seinem Eintreffen in Bamberg 1809 findet er ganz andere Verhältnisse vor als erwartet. Nicht der Graf von Soden sondern Heinrich Cuno, ein "unwissender eingebildeter Windbeutel"²²⁰, ein Ausdruck, den Hoffmann später wörtlich in seinen *Berganza* übernehmen wird, führt Regie, und das Theater befindet sich nahe der Auflösung. Trotz dieser miserablen Umstände bleibt Hoffmann aber weiterhin am Theater tätig. Er ist Direktionsgehilfe, Regisseur, Dramaturg, Bühnenarchitekt und Dekorateur in einem und verhilft der Bühne ganz wesentlich zu ihrem Aufschwung. Als einer der ersten hat er die Stücke Calderóns (*Der standhafte Prinz*, *Die*

²¹⁷ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 175.

²¹⁸ Vgl. Wulf Segebrecht: Autobiographie und Dichtung, S. 142f.

²¹⁹ E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel. Gesammelt und erläutert von Hans von Müller und Friedrich Schnapp. Hrsg. v. Friedrich Schnapp. 1. Bd. Königsberg bis Leipzig 1794-1814.-München: Winkler-Verlag 1967: 1.1.1809 an Hitzig, S. 255.

²²⁰ E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel: 1.1.1809 an Hitzig, S. 255.

Andacht zum Kreuz, Die Brücke von Mantible) für die Bühne entdeckt und die Bedeutung Kleists erkannt.²²¹ Seine dort gesammelten Erfahrungen haben Hoffmanns Auffassung vom Theater, dem Publikum und der Poesie entscheidend geprägt und sind zweifellos in Berganzas kritischen Anmerkungen und allgemeinen Überlegungen über den Zustand des Theaters mit eingeflossen.

Kaum chiffriert hat Hoffmann in seiner Erzählung den literarisch-poetischen Zirkel um die vornehme Dame, in der die Konsulin Mark wiederzuerkennen ist, die Mutter Julias. Die Bamberger Bürger sind für Hoffmann vor allem Anlaß für Spott und Kritik, und es ist hier, wo sich sein Philisterhaß endgültig zu festigen scheint. Als Künstler in einer bürgerlichen Welt erfährt er den existentiellen Konflikt zwischen einer Kunst, die zwar einerseits für den Bürger da sein will, die sich aber andererseits in Gefahr sieht, vom Bürger vereinnahmt und mißbraucht zu werden.²²² Als Kompensation dazu schafft er sich ein Ideal, das für ihn zum Inbegriff der reinen Kunstauffassung wird und in Julia Mark seine irdischen Formen annimmt. Sie ist die unerreichbare Geliebte, von der so viele Romantiker träumen, die dem platten Philister entgegengesetzt wird und die nicht in das Profane dieser Welt hinabgezogen werden darf. Daher muß es ihn auch zutiefst treffen, als er erfährt, daß die Verkörperung seiner romantischen Sehnsucht doch in Berührung mit dem Prosaischen kommen und wegen finanzieller Sorgen mit dem Hamburger Kaufmann Gerhard Graepel verheiratet werden soll, der im *Berganza* unschwer als Georg zu erkennen ist. Seinen Schmerz darüber verleiht er in seinem Tagebuch Ausdruck:

Der Schlag ist geschehen! – Die Dame ist Braut dieses verdammten Esels von einem Kaufmann geworden und es scheint mir daß mein ganzes musikalisches und poetisches Leben ausgelöscht ist – es gilt einen Entschluß zu fassen, würdig eines Mannes wie ich zu sein glaube – das war ein teuflischer Tag -²²³

Auf der Verlobungsfeier in Pommersfelden kommt es zum unausweichlichen Zusammenstoß mit Graepel, der die Konsulin dazu veranlaßt, Hoffmann den weiteren Zutritt in ihr Haus zu verbieten. Der Kontakt zu Julia findet ein jähes Ende, doch ihre Gestalt lebt weiter in seinen Dichtungen. Noch Jahre später schreibt Hoffmann an Speyer, einen Bamberger Arzt:

²²¹ Vgl. Klaus Günzel: E.T.A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten.- Berlin 1976, S. 180.

²²² Vgl. Wulf Segebrecht: Autobiographie und Dichtung, S. 53.

²²³ E.T.A. Hoffmann: Tagebücher: 10.8.1812, S. S. 384: Hoffmann selbst hat diesen Ausspruch auf italienisch verfaßt. Siehe dazu S. 169.

[...] darf man das nemlich nur Andenken nennen, wovon das Innere erfüllt ist, was im geheimnißvollen Regen des höheren Geistes uns die schönen Träume bringt von dem Entzücken, dem Glück, das keine Aarme von Fleisch und Bein zu erfassen, festzuhalten vermögen – Sagen Sie ihr, daß das Engelsbild aller Herzensgüte, aller Himmelsanmuth wahrhaft weiblichen Sinns, kindlicher Tugend, das mir aufstralte in jener Unglückszeit acherontischer Finsterniß, mich nicht verlassen kan beim lezten Hauch des Lebens, ja daß dann erst die entfesselte Psyche jenes Wesen das ihre Sehnsucht war, ihre Hoffnung und ihr Trost, recht erschauen wird, im wahrhaftigen Seyn!---²²⁴

4.2 Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten und Anschlüsse an Cervantes' *Coloquio*

Hoffmanns Erzähler befindet sich gerade auf dem Nachhauseweg von der Taverne, als er nahe der Statue des Heiligen Nepomuk ein leises Stöhnen und Winseln vernimmt. Angelockt von den Geräuschen, nähert er sich der Statue und trifft dort zu seiner Überraschung auf einen sprechenden Bullenbeißer, den er aber zunächst nicht als Berganza erkennt (obwohl sich dieser in menschlicher Sprache über sein verhängnisvolles Schicksal ausläßt, das ihn in regelmäßigen Abständen heimsucht und gefährlich nahe an die menschliche Existenz kommen läßt).

Nachdem Berganza vom Erzähler mit Wasser versorgt wurde und sich einigermaßen von seiner Krise erholt hat, lädt er diesen ein, mit ihm die Nacht zu verplaudern. Die Einladung zum gemeinsamen Gespräch erfolgt im gleichen Wortlaut wie bei Cervantes²²⁵, mit dem Unterschied allerdings, daß diesmal Berganza derjenige ist, der zum Gespräch auffordert (bei Cervantes ist es Cipion) und in der Einladung nicht mehr inbegriffen ist, daß auch der Erzähler seine Geschichte erzählen soll. Dieser wird erst gar nicht danach gefragt (schon hier wird deutlich, zu welchen Gunsten sich das Kräfteverhältnis zwischen den beiden verschoben hat).

²²⁴ E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel: 1.5.1820 an Speyer, S. 249.

²²⁵ Bei Hoffmann heißt es : "Willst du, so laß uns die Nacht verplaudern"; und bei Cervantes: "laß uns die ganze Nacht zusammen verplaudern". E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 104 u. Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 448.

Die Zeit, in der Berganza das himmlische Geschenk der Sprache zuteil wird und in der er seine Geschichte erzählt, ist in beiden Texten die Nacht. Der Schauplatz hat sich allerdings inzwischen geändert. Nicht mehr im geschützten Raum des Hospitals, in dem es sich die beiden Hunde einst so gemütlich gemacht haben, findet nun das Gespräch statt, sondern im Freien, in der vergleichsweise schaurig wirkenden Atmosphäre eines nächtlichen Parks.

Seit der Erzähler weiß, mit wem er es zu tun hat, ist er ganz begierig darauf zu wissen, wie es Berganza seit Spanien ergangen ist und wie er “endlich von Valladolid bis hierher kam[.]”,²²⁶. Die Erzählperspektive ist demnach in beiden Texten eine rückblickende, denn hier wie dort erzählt der Held von seinen Aufenthalten bei verschiedenen Herren, nachdem er bereits Zuflucht gefunden hat und beruhigt auf seine Vergangenheit zurückschauen kann.

Worin sich die beiden Texte jedoch unterscheiden, ist ihre Strukturierung. Hoffmann stellt seinem Dialog eine erzählerische Einleitung voran, in der zuerst einmal der unheimliche Schauplatz des Parks beschrieben wird: der Fährmann, der den Erzähler über den Fluß setzt und ausdrücklich davor warnt, vom breiten Weg abzukommen, die Statue des Heiligen Nepomuk, die Moosbank, das Dickicht, hinter dem sich Berganza stöhnend und sich krümmend von seiner Krise erholt und so weiter. Die Einteilung in “Ich” und “Berganza” erfolgt erst, nachdem sich die beiden schon miteinander bekannt gemacht und die Regeln für das folgende Gespräch festgelegt haben. Aber selbst hier wird der Dialog stellenweise noch durch kürzere erzählerische Passagen unterbrochen, die einleitenden, verbindenden oder erläuternden Charakter haben und insgesamt zur Dynamisierung der Erzählstruktur beitragen (beschrieben wird in solchen Passagen beispielsweise, wie Berganza zum Fluß geht und trinkt oder vom Erzähler mit Streicheleinheiten verwöhnt wird).

Cervantes läßt die Novelle zwar direkt mit dem Gespräch zwischen Cipion und Berganza beginnen, doch verfügt auch sein Text über eine Einleitung, wenn man die vorangehende Erzählung, das *Casamiento*, als einen Teil des *Coloquio* betrachtet, wie das bereits im ersten Kapitel der Untersuchung geschehen ist. Geht man davon aus, so bildet das Gespräch Campuzanos, das dieser vor und nach der Lektüre des Manuskripts mit Peralta führt, gleichsam den Rahmen und somit die Einleitung und den Schluß der Novelle. Ungleich wichtiger ist jedoch, daß sich im Dialog selbst - im Unterschied zu Hoffmann - keine erzählerischen Einschübe finden. Hier wird die strenge Einteilung in “Cipion” und “Berganza” bis zum Schluß beibehalten.

²²⁶ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 105.

Insgesamt – geht man von der Zusammengehörigkeit der beiden Novellen aus – gibt es bei Cervantes drei Erzähler: Cañizares, Berganza und Campuzano, während es bei Hoffmann nur einen gibt. Der entscheidende Unterschied liegt aber nicht so sehr in der Reduzierung der Erzähler, sondern in der Konstellation des Gesprächs: Bei Cervantes stehen alle Erzähler einem gleichwertigen Partner gegenüber, das heißt Menschen sprechen nur mit Menschen, und Tiere nur mit Tieren. Die einzige Ausnahme betrifft Cañizares, die ihre Geschichte einem Hund erzählt, der ihr allerdings keine Antwort geben kann, weil er zu diesem Zeitpunkt der Sprache noch gar nicht mächtig ist. Berganza unterhält sich dagegen ausschließlich mit Cipion, und als er doch einmal – in der Meinung, sprechen zu können - mit einem Menschen (dem Corregidor) über die Wichtigkeit sozialer Reformen zu kommunizieren versucht, ertönt lediglich ein Bellen, und er wird dafür mit Prügeln bestraft. Aber auch der dritte und letzte Erzähler, Campuzano, spricht nur mit einem Wesensverwandten, in diesem Fall Peralta, dem er zuerst seine eigene Geschichte erzählt und anschließend das Manuskript mit dem *Coloquio* aushändigt, das er während seines Aufenthaltes im Hospital belauscht haben soll.

In Hoffmanns Geschichte unterhalten sich hingegen ein Tier und ein Mensch miteinander. Hier findet das entscheidende Gespräch zwischen einem Hund, der menschliche Verhaltensweisen an den Tag legt, und einem Menschen statt, der sich häufig als naiv erweist. Diese Konstellation ermöglicht Hoffmann einerseits, die literarische Tradition des Hundegesprächs zu parodieren, und andererseits, seine Kritik an der bürgerlichen Welt ausdrucksvoller, provokativer und ironischer zu gestalten.

Bis auf die kurzen erzählerischen Teile gestaltet Hoffmann seine Erzählung in Gesprächsform, die es erlaubt, verschiedene Stoffbereiche und Darstellungsformen zu vereinen. Sie bewirkt nicht nur Lebendigkeit und Unmittelbarkeit, sondern gestattet auch Abschweifungen, Sprünge und Assoziationen. Sein bevorzugtes Medium ist das dramatisch-szenische Erzählen, weil gerade im Erzählerischen das Geheimnisvolle und Unheimliche besonders nachdrücklich dargestellt werden kann. Die Begegnung mit Cañizares sowie die Erklärung seiner Sprachfähigkeit wird von Berganza somit direkt mitgeteilt, ohne das Irritationspotential, das sich aus der Schilderung des Alltäglich-Grotesken, des Phantastischen und Befremdlichen ergibt, entschärfen oder gar auflösen zu müssen.

Das Gespräch selbst endet wie bei Cervantes mit einem offenen Schluß. In beiden Texten unterbricht Berganza im Morgengrauen seine Rede, wenngleich es noch vieles zu erzählen gegeben hätte.²²⁷ Bei Cervantes verabreden sich die beiden Hunde für den nächsten Tag, im Ungewissen darüber, wie ihr weiteres Schicksal verlaufen wird. Bei Hoffmann endet die Erzählung mit einer umgekehrten Metamorphose: Berganza verliert die menschliche Sprache, obwohl sein Bellen, das man aus immer weiterer Ferne vernimmt, noch immer deutsche Wörter ahnen läßt. Mit allerletzter Kraft warnt er den Erzähler noch einmal vor den gesprenkelten Charakteren und fordert ihn auf zum Zuschlagen.

4.2.1 Der deutsche und der spanische Berganza

Der Held der Geschichte ist in beiden Texten Berganza, auch wenn sich seine Persönlichkeit seit seinen Abenteuern im südlichen Spanien maßgeblich gewandelt hat. Nicht zuletzt, weil auch die beiden Autoren ihre Geschichten unter ganz anderen Voraussetzungen verfaßt haben. Hoffmann ist Künstler, beeinflusst von der damals aufstrebenden Bewegung der Romantiker, und umfassend gebildet. Er ist Dichter, Musiker, Zeichner und Jurist, und auch wenn er sich zeitweise in argen finanziellen Nöten befindet, so ist seine bürgerliche Herkunft und Ausbildung dennoch nicht mit der Situation Cervantes' zu vergleichen, der bereits unter prekären Verhältnissen aufwächst und Zeit seines Lebens unter seiner mangelhaften Ausbildung (daher sein Haß auf die gelehrten Lateiner) und der Geringschätzung der Gesellschaft zu leiden hat. Beide kritisieren ihre Umwelt, doch beide unter verschiedenen Voraussetzungen, in einer anderen Umgebung und in einer anderen Zeit.

Zwischen der Abfassung des *Coloquio* und dem *Berganza* liegen rund 200 Jahre, und Berganzas Umwelt hat sich inzwischen entscheidend verändert. Seitdem er Spanien hinter sich gelassen hat, treibt er sein Unwesen in Deutschland, in der Hoffnung, vielleicht dort sein endgültiges Seelenheil zu finden, ohne dabei aber seine Herkunft zu vergessen. Noch immer glaubt er sich als Sohn eines Schlachthauhundes, der "unter dem südlichen Himmel [...] von niedern Eltern geboren"²²⁸ wurde, wiewohl er inzwischen erfahren hat, wer möglicherweise

²²⁷ Vgl. E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 106 u. Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 506ff.

²²⁸ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 120.

seine wirklichen Eltern sind. Anscheinend kann oder will er noch immer nicht ganz an seine menschliche Herkunft glauben.

Das Gespräch selbst verläuft über eine Vielzahl von Themen, aber es verläßt kaum das Gebiet der Kunst. Von den vielen Berufen, die Berganza bei Cervantes ausübt, hat er sich nur mehr einem einzigen Gebiet, der Kunst, nochmals zugewandt, alle anderen scheint er endgültig hinter sich gelassen zu haben. Berganza ist inzwischen kein "Esel"²²⁹ mehr in Sachen der Poesie. Mit dem Blick eines Künstlers beurteilt er seine Vergangenheit, die im Vergleich zur Gegenwart um einiges besser gewesen sein dürfte, da er seinen Zeitgenossen ein ganz und gar schlechtes Zeugnis ausstellt. Seit er sich in Deutschland aufhält, lebt er vorwiegend bei Künstlern: beim Musiker Johannes Kreisler, bei Cäzilia im Umfeld der Bourgeois und zuletzt, wie schon einmal bei Cervantes, findet er wieder beim Theater Unterkunft. Durch die Einschränkung auf eine kleinere Zahl von Herren und auf eine einzige Gesellschaftsklasse kann Hoffmann zwar nicht die breite Spanne an Themen zur Sprache bringen und Kritik an den einzelnen Ständen üben, wie das Cervantes im *Coloquio* tut, doch kann er dafür tiefer in einige wenige Probleme eintauchen, wie zum Beispiel in das der sozialen Stellung des Künstlers in der bürgerlichen Welt.

Berganza ist ein Außenseiter, eine Zwischenfigur sowohl in der Welt der Menschen als auch in der der Tiere. Als Hund mit menschlicher Sprache hat er sich weitgehend von seinem tierischen Dasein entfernt, ohne deshalb ganz in die Welt der Menschen zu gehören, denn seine Hundegestalt ist er noch immer nicht losgeworden. Gerade diese Position ermöglicht es ihm aber, sich besonders kritisch mit seinem sozialen, kulturellen und ästhetischen Umfeld auseinanderzusetzen.

In beiden Texten reflektiert Berganza über gesellschaftliche Zustände, die seine beiden Autoren als rückständig erkannten und deren Thematisierung unter den gegebenen Umständen nicht immer leicht war. Die Literatur ist in Spanien um das 17. Jahrhundert einer strengen Zensur ausgesetzt, und diese zu passieren verlangt schon einige Geschicklichkeit. Auf wie glattem Eis sich Cervantes teilweise bewegt, wird bereits im Prolog zu seinen *Exemplarischen Novellen* deutlich. Cervantes formuliert hier äußerst vorsichtig und betont insbesondere den moralischen Anspruch seiner Dichtung:

²²⁹ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 500.

Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí.²³⁰

Hoffmann kennt das Problem in dieser Form zwar nicht, doch ist auch ihm aus seiner Zeit in Warschau bekannt, welche unangenehmen Folgen es haben kann, sich mit den Mächtigen der Gesellschaft anzulegen (auf die Schwierigkeiten bei der Veröffentlichung des *Berganza* wurde bereits hingewiesen²³¹).²³² Beide Autoren scheinen also so tief in die sozialen Mißstände ihrer Zeit einzudringen und die menschlichen Schwächen zu entlarven, daß sie dazu Tiermasken oder Verrückte wie Don Quijote benötigen. Dennoch unterscheidet sich ihre Arbeit in einem Punkt: Hoffmanns *Berganza* ist Künstler und beurteilt als solcher seine Umwelt. Sozialkritisch äußert er sich eigentlich nur, wenn es die Kunst betrifft. Cervantes' *Berganza* bevorzugt hingegen keine bestimmte Gesellschaftsklasse, er betrachtet die soziale Wirklichkeit von einem vergleichsweise unvoreingenommenen Standpunkt aus. Für ihn sind alle Menschen gleichermaßen korrupt: die Schlächter wie die Schäfer, die Zigeuner wie die Mauren und die Kaufleute wie die Jesuiten. Er stellt niemanden einem anderen als Richter gegenüber, und seine Kritik ist sanfter im Vergleich zu Hoffmanns *Berganza*, der die Ansichten und Motive seiner Mitmenschen durchschaut und schamlos offenlegt:

Nun liege ich unbeachtet als Hund unter dem Ofen und Eure innerste Natur, ihr Menschlein! die ihr ohne Scham und Scheu vor mir entblößt, durchschaue ich mit dem Hohn, mit dem tiefen Spott, den Eure ekle leere Aufgedunsenheit verdient.²³³

²³⁰ Miguel de Cervantes Saavedra: Preliminar.-In: *Novelas ejemplares I*. Edición de Harry Sieber. 16. Aufl. Ediciones Cátedra 1994, S. 52: Ich habe sie exemplarisch genannt, denn, betrachtet man sie genau, so findet sich keine unter ihnen, aus der man nicht irgendein nützliches Beispiel entnehmen könnte; und wenn es jetzt nicht zu weit führen würde, vielleicht würde ich dir dann die schmackhaften und reinen Früchte zeigen, die man aus ihnen ziehen kann, aus ihrer Gesamtheit wie auch aus jeder einzelnen für sich.

²³¹ Siehe hierzu das Kapitel *Die Entstehung des Berganza*, S. 55ff.

²³² In Warschau sorgt Hoffmann mit einigen Karikaturen für Aufsehen, die er über angesehene und einflußreiche Persönlichkeiten anfertigt. Vgl. Gerhard R. Kaiser, S. 11.

²³³ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes *Berganza*, S. 130f.

4.2.2 Das Verhältnis zwischen Berganza und dem Ich-Erzähler

Die erste Begegnung zwischen Berganza und dem Erzähler findet im nächtlichen Park statt, wo Berganza die für den Erzähler zunächst unverständlichen Worte über sein grausames Verhängnis, Cañizares und die verruchte Montiela stammelt. Der Erzähler erkennt ihn allerdings nicht, und so ist es schließlich Berganza, der ihn über seine wahre Identität aufklärt:

So wisse dann, daß ich jener Hund Berganza bin, der vor länger als hundert Jahren in Valladolid im Hospital zur Auferstehung-²³⁴

Länger kann sich der Erzähler nicht halten. Mitten im Satz unterbricht er Berganza und erkennt ihn als den prächtigen, klugen, gescheiterten und gemütlichen Hund²³⁵, dessen "goldne Worte"²³⁶ der Fähnrich Campuzano zu Papier gebracht hatte und an den der Lizentiat Peralta nicht glauben wollte. Berganza kann also davon ausgehen, daß der Erzähler über seine Vergangenheit Bescheid weiß und erspart sich dadurch - zum Leidwesen derjenigen Leser, die das *Coloquio* nicht kennen - nähere Ausführungen. Denn nur wer Cervantes' Novelle bereits gelesen hat, kann mit seinen Hinweisen etwas anfangen. Für alle anderen bleiben seine Worte zunächst unverständlich, und ihre Bedeutung enthüllt sich ihnen erst, wenn Berganza einige Seiten später doch noch auf seine Vergangenheit zu sprechen kommt.

Wie bei Cervantes vertiefen Berganza und sein Gesprächspartner zunächst ihre Bekanntschaft und legen dann, bevor noch das eigentliche Gespräch beginnt, dessen Ablauf fest. Im Gegensatz zu Cipion (Hoffmann nennt ihn Szipio²³⁷) hat Berganza den Erzähler schon vor ihrem Zusammentreffen eingehend beobachtet und durchschaut. Deshalb urteilt er über ihn genauso schonungslos wie über andere. Er beschreibt ihn als einen, der seine Zeit vertrödelt, der manchmal einen lustigen, selten aber einen poetischen Einfall hat, der kein Geld in der Tasche hat, schlechte Verse, aber dafür gute Musik macht, der des öfteren ein Glas Wein zuviel im Kopf hat und den viele nicht mögen.²³⁸ Der Erzähler spricht von Berganza dagegen ausschließlich positiv: er lobt seinen Verstand, seinen philosophischen Geist und seine Treue, alle Eigenschaften, für die Cipion und Berganza schon bei Cervantes gerühmt wurden.

²³⁴ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 104.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 104.

²³⁶ Ebd., S. 105.

²³⁷ Der Einfachheit halber werde ich künftig – auch bei den übrigen Namen – die spanische Schreibweise beibehalten.

²³⁸ Vgl. E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 105.

Über das weitere Schicksal ihres Gesprächs kommen der Erzähler und Berganza überein, es solle, wie schon einmal, aufgeschrieben und gedruckt werden, diesmal allerdings mit dem Wissen Berganzas. Stärker als bei Cervantes werden jetzt erzähltheoretische Fragen erörtert, die der Praktizierung eigener Erzählformen dienen und zugleich Bestandteil des dichterischen Werkes sind:

[...] erlaube mir, daß ich um das ewige wiederkehrende: “antwortete er, sagte er”, zu vermeiden, gleich in der Gesprächsform erzähle.- Läßt du unsere jetzige Unterhaltung drucken, so muß das Gespräch im Gespräch gehörig eingerückt werden.²³⁹

Berganza ist seinem Gesprächspartner eindeutig überlegen. Er ist derjenige, der kommandiert und befiehlt (“so **muß** das Gespräch im Gespräch eingerückt werden”). Von ihm stammen die zum Teil sehr harten, entlarvenden und zynischen Urteile, und er ist es auch, der den Erzähler letztendlich immer von seiner Meinung überzeugt. Vor allem gegen Schluß tritt diese Tendenz immer deutlicher hervor. In vielen Fällen ist der Erzähler zuerst anderer Ansicht und fordert damit Berganza indirekt auf, seinen Standpunkt nochmals zu erläutern und – in den meisten Fällen – seine Kritik noch schärfer zu formulieren. Als Tier kann er sich das erlauben. Auf den Vorwurf des Erzählers, seine Worte seien doch manchmal allzu hart, versichert Berganza, seine Kritik sei durchaus berechtigt. Nur er könne schließlich wissen, was sich tatsächlich hinter den Kulissen abspiele, denn nur er genieße das Privileg, als stiller und unbemerkter Beobachter die Wirklichkeit so, wie sie wirklich sei, wahrzunehmen. Nur vor ihm würden die Menschen ihre Fehler schamlos offenlegen. Wenn ihm dann der Erzähler zustimmt, so haben Berganzas Worte entscheidend an Aussagekraft gewonnen, denn immerhin hat er sogar seinen bürgerlichen Freund von der Richtigkeit seiner Vorwürfe überzeugt. Im übrigen kann es der Erzähler selbst kaum glauben, daß sich “meine Ansichten nach der Überzeugung eines verständigen Hundes regeln würden”²⁴⁰.

Die Rolle des Ich-Erzählers beschränkt sich weitgehend auf die des naiven Fragers und Stichwortgebers, der Berganza gefügig sein muß und der sich nur ab und an einmal zu Wort melden darf:

²³⁹ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 136.

²⁴⁰ Ebd., S. 142.

[...] auch diese Erzählung wird so lang ausfallen, daß ich dich bitten muß, mich nicht viel zu unterbrechen. Nur wenige Worte, nur mitunter eine Reflektion erlaube ich dir, wenn sie gescheut ist;²⁴¹

Bei Cervantes stellt sich das Verhältnis zwischen Berganza und seinem Gesprächspartner noch ganz anders dar. Da ist es vor allem Cipion, der das Kommando übernimmt und Regie führt. Da ist Berganza eher derjenige, der vor der moralischen Instanz seines Gegenübers zurückweicht und dessen Ratschläge befolgt.²⁴² Das Kräfteverhältnis hat sich in der Zwischenzeit also eindeutig zugunsten Berganzas verschoben, wenngleich dieser noch immer nicht gelernt hat, seinen Abschweifungen und seinem “verdammte[n] Hang alles so hell und farbigt mit Worten auszumalen, wie es vor meines Geistes Augen steht”²⁴³ zu widerstehen. Immer wieder kommt er von seinem eigentlichen Thema ab, und immer wieder muß ihn der Erzähler auffordern, mit seiner Geschichte fortzufahren oder nicht so zu springen.²⁴⁴ Was das anbelangt, hat sich gar nichts geändert.

Im Laufe des Gesprächs bietet der Erzähler Berganza mehrmals seine Freundschaft an und möchte, daß dieser mit ihm kommt. Mit allen Mitteln versucht er ihn dazu zu überreden, sogar mit Berganzas großer Leidenschaft, dem Essen (auch die Negerin im Haus des Kaufmanns versucht Berganza mit Leckerbissen zu ködern²⁴⁵). Er versichert ihm, daß es ihm in seinem Haus an nichts fehlen werde, und daß er bei ihm endgültig vor Fußtritten und Prügeln sicher wäre. Mit diesem Versprechen spielt er zweifellos an Berganzas Vergangenheit an, in der es ihm nicht immer gut ergangen ist. Doch Berganza schlägt die Einladung aus, weil er mit ihm gesprochen hat:

Es ist überhaupt nicht ratsam, Jemandem *alle* Talente, die man besitzt zu enthüllen, weil dieser dann das wohl erworbene Recht zu haben glaubt, sie in Anspruch zu nehmen, wie er nur mag.²⁴⁶

Berganza fürchtet sich, der Erzähler könnte von ihm verlangen zu sprechen, auch wenn es ihm in diesem Moment ganz und gar unmöglich wäre. Dieser verspricht zwar, dies nie von ihm zu fordern, weil er wüßte, daß es nicht von Berganza abhängt, wann er sprechen könne und wann nicht, doch Berganza gibt sich damit nicht zufrieden und lehnt ab.

²⁴¹ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 106.

²⁴² Vgl. dazu das Kapitel *Das Verhältnis zwischen Berganza und Cipion*, 18ff.

²⁴³ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 130.

²⁴⁴ Vgl. ebd., S. 109, S. 171, S. 133 u. S. 134.

²⁴⁵ Vgl. Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 468.

²⁴⁶ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 172.

4.2.3 Hoffmanns Anschluß an die Hexenszene

Die neben der Figur des Berganza wahrscheinlich wichtigste Anlehnung an Cervantes betrifft die Hexenszene, in der Hoffmann Berganza und Cañizares noch einmal aufeinandertreffen läßt. Wenn hier von Anlehnung gesprochen wurde, so ist das nicht ganz richtig. Hoffmann übernimmt zwar eine Reihe von Motiven, und die Ähnlichkeit zwischen seiner und Cervantes' Cañizares ist unverkennbar, doch wird gerade in dieser Episode deutlich, wie verschieden die beiden Dichter trotz allem sind, und wie sich diese Verschiedenheit in ihren Dichtungen ausdrückt.

Bei Cervantes ist die Hexenepisode das umfassendste Abenteuer und bildet aufgrund der Erkenntnisse, die Berganza in dieser Szene macht, das Zentrum der Geschichte. In einem überaus ruhigen und betont sachlichen Ton wird beschrieben, wie Berganza zum ersten Mal auf Cañizares trifft und von dieser über seine wahre Identität aufgeklärt wird.

Cañizares sieht in Berganza Montiel, den Sohn ihrer Freundin Montiola, der gleich nach seiner Geburt von einer eifersüchtigen Zauberin (Camacha) gemeinsam mit seinem Bruder in einen Hund verwandelt worden ist. Kurz vor ihrem Tod hat Camacha ihre Tat gestanden und die Entzauberung der beiden Hunde prophezeit. Um Näheres über Berganzas künftiges Schicksal zu erfahren, bestreicht sich Cañizares mit einer speziellen Salbe, die ihrer Seele ermöglicht, an einer entfernten Hexenversammlung teilzunehmen, während ihr Körper bewußtlos zurückbleibt. Berganza, der den ekelhaften Anblick Cañizares' nicht mehr länger ertragen kann, zerrt sie schließlich in den Hof hinaus, wo sie die Anwesenden mit Nadelstichen wiederzubeleben versuchen. Um sieben Uhr früh erwacht Cañizares aus ihrem ohnmachtsähnlichen Zustand und sieht sich umringt von einer riesigen Menschenmasse. Sie glaubt sich von Berganza verraten und fällt über ihn her. Unter Prügeln verläßt Berganza daraufhin das Dorf.

Der Grund für die zentrale Stellung dieser Episode liegt auf der Hand. Zum ersten Mal erfährt der Leser hier etwas über Berganzas ursprünglich menschliche Herkunft, über seine Verzauberung durch Camacha und seine mögliche Entzauberung, und, was noch wichtiger ist, er bekommt eine Erklärung dafür, warum Cipion und Berganza sprechen und sich miteinander unterhalten können. Mag die Erklärung nun glaubwürdig sein oder nicht: die Hexenepisode ist Cervantes' Begründung für das Sprechvermögen seiner beiden Protagonisten.

Indem Hoffmann seine Erzählung explizit an die Cervantes' anschließt, und sein Berganza ausdrücklich erwähnt, er gehe davon aus, daß dem Erzähler "meine damaligen Begebenheiten [...] genau bekannt"²⁴⁷ sind, braucht Hoffmann weder die Herkunft noch die Sprache Berganzas zu rechtfertigen. Die einzige Frage, die es bei ihm zu beantworten gilt, ist die nach dem ewigen Leben des Hundes, das heißt wie es dieser geschafft hat, 200 Jahre lang nicht zu sterben. Gibt es eine einfachere Lösung dafür, als Berganza noch einmal mit Cañizares aufeinandertreffen zu lassen?

Bei Hoffmann ist die Hexenepisode das erste Abenteuer, das Berganza von seinen neuesten Schicksalen berichtet. Berganza befindet sich noch im Dienst des Mahudes, als er eines Nachts länger als gewöhnlich auf die Spende der wohlthätigen Dame warten muß. Gerade im Begriff umzukehren, wird er plötzlich von dürren Schlangearmen umklammert:

[...] ein langer Storchhals dehnte sich aus über meinen Nacken, eine spitzige eiskalte Geiernase berührte meine Schnauze – blaue – pestdampfende Lippen hauchten mich an mit todbringendem Höllenatem – die Leuchte entsank meinen Zähnen, ein Faustschlag zerstörte sie.²⁴⁸

Cañizares packt ihn, springt auf seinen Rücken und krallt sich so tief in sein Fell, daß Berganza noch in der Erinnerung daran der Atem stockt. Seine Abscheu, die er damals fühlte, beschreibt er folgendermaßen:

Ich fühlte den ekelhaften Leichnam, wie er sich in meine Rippen einnistete. – Die Brüste schlotterten gleich ledernen Beuteln am Halse herunter, indem die langen winddürren Beine nachschleppten, und das zerrissene Gewand sich um meine Pfoten schlang. – O des entsetzlichen unglückseligen Augenblicks! –²⁴⁹

Unverkennbar ist Cañizares noch die gleiche, mit der es Berganza schon einmal, nämlich bei Cervantes, aufgenommen hat, und anhand ihrer schlotternden Brüste, dem lederartigen Bauch und ihrer dürren Gestalt ist sie für den Leser sofort wiederzuerkennen. Im *Coloquio* heißt es von Cañizares:

Sie war mehr als sieben Fuß lang, ein wahres Knochengeripp, mit einem schmutzigen, rauhen, runzligen Fell überzogen. Ein lappiger bockslederner Bauch hing ihr bis über die Hälfte der Schenkel herab. Die Brüste waren wie zwei dürre zusammengeschrumpfte Ochsenblasen, ihre Lippen schwarzbraun, die Zähne lang und

²⁴⁷ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 107.

²⁴⁸ Ebd., S. 107.

²⁴⁹ Ebd., S. 108.

schmal, die Nase krumm und scharf, die Augen eingesunken, das Haar verwirrt und zerzaust, die Backen eingefallen, der Hals lang und dünn, die Brust platt, mit einem Worte, die ganze Figur hager und scheußlich.²⁵⁰

Genauso offensichtlich ist aber, daß Hoffmann die Ekelhaftigkeit dieser Figur wie die der Szene noch zu steigern versucht. Im Gegensatz zu Cervantes steht Cañizares nicht mehr für den Konflikt zwischen den Tag- und Nachtseiten des Lebens, das heißt zwischen ihrer Existenz als Spitalmutter und Hexe, sondern repräsentiert nunmehr ausschließlich das feindliche Prinzip, das Reich des Unheimlichen und Unaussprechlichen. In dieser Welt scheinen die Grenzen zwischen Mensch und Tier aufgehoben zu sein, denn in dem Maße, wie Hoffmann der Hexe tierische Attribute zuschreibt (ihr Hals wird mit einem Storch verglichen, ihre Nase mit einem Geier und ihre Arme mit Schlangen²⁵¹), verleiht er den Tieren menschliche Züge:

Da waren es seltsamliche [!] häßliche Tiere, Menschengesichter nachäffend, da waren es Menschen in gräßlicher Verzerrung mit der Tiergestalt kämpfend, die ineinander, durcheinander fuhren, und mit einander ringend sich verzehrten.²⁵²

Berganza wird diesmal tiefer in das höllische Wirken von Hexen und Teufeln hineingezogen. Er befindet sich nicht mehr in vertrauter und sicherer Umgebung, kann sich nicht mehr aus dem ihn anekelnden Zimmer der Cañizares ins Freie flüchten, sondern ist den feindlichen Mächten in einer Umgebung ausgeliefert, wo Eidechsen mit lachenden Menschengesichtern umherlaufen, eine Kröte aufrecht sitzend in einem Kessel umrührt und wo es nur so wimmelt von Hexen, die ihre Gestalt verändern.

In dieser Umgebung muß sich Berganza dem höllischen Treiben auch physisch stärker widersetzen. Der Kampf mit Cañizares allein reicht diesmal nicht mehr aus, um sich von dem grauenvollen Spuk zu befreien. Berganza muß sich gegen den Teufel selbst verteidigen, der sich ihm “in der Gestalt meines natürlichen Feindes darstellt[]”²⁵³. Berganza scheint zunächst die Oberhand zu behalten, doch nimmt das Geschehen eine plötzliche Wendung, als ein “graues Mütterlein”²⁵⁴ mit verglastem Auge auf dem Rücken einer Eule herannaht:

²⁵⁰ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 494.

²⁵¹ Vgl. E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 107.

²⁵² Ebd., S. 112.

²⁵³ Ebd., S. 110.

²⁵⁴ Ebd., S. 113.

Montiela! kreischen die Sieben [Hexen] – ein Schlag zuckt durch meine Nerven – ich lasse den Kater los – Ächzend und schreiend fährt er davon auf einem blutroten Lichtstrahl. Dicker Dampf umquillt mich – ich verliere Atem – Besinnung! – ich sinke hin – ²⁵⁵

In seinem wehrlosen Zustand wird Berganza von den Hexen gesalbt, was in ihm ein “unbeschreibliches Gefühl”²⁵⁶ hervorruft. Ihm ist dabei, als fahre er aus seinem eigenen Körper und könne beobachten, wie sein Doppelgänger mit dem am Boden liegenden Berganza kämpft und ihn unter Knurren und Bellen auffordert, sich den Hexenkünsten zu widersetzen. An dieser Stelle unterbricht ihn der Erzähler, denn er meint den Grund für Berganzas Salbung zu kennen:

So viel ich aus deinem frühern Leben, aus den Worten der Cannizares, aus den Umständen des Hexenkongresses abnehmen kann, war es auf nichts anders abgesehen als dir eine andere Gestalt zu geben.²⁵⁷

Die Salbe hat also noch denselben Effekt, wie ihn Cañizares damals beschrieben hat²⁵⁸, soll diesmal aber Berganzas Rückverwandlung in einen Menschen bewirken.

Das Motiv der Salbung kehrt bei Hoffmann also wieder, wenngleich leicht verändert und zusammen mit neuen Motiven. Bei Cervantes salbt sich Cañizares aus freien Stücken, um auf dem Hexensabbat nähere Einzelheiten über Berganzas Schicksal zu erfahren. Bei Hoffmann ist aber Berganza derjenige, der gesalbt wird, und der Sinn des Ganzen ist, ihm – gegen seinen Willen - seine menschliche Gestalt wiederzugeben. Neu ist das Motiv des Doppelgängers, der Berganza begegnet, während er gesalbt wird, und neu ist auch, daß das Hexenöl von dauerhafter Wirkung ist. Denn jedes Jahr spürt Berganza an dem verhängnisvollen Tag die Wirkung des Zaubers auf qualvolle Weise von neuem.

²⁵⁵ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 113.

²⁵⁶ Ebd., S. 114.

²⁵⁷ Ebd., S. 114.

²⁵⁸ Vgl. Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 492: Bei Cervantes sagt Cañizares über die Wirkung der Salbe: ”Bisweilen scheint es uns, sobald wir uns gesalbt haben, daß wir unsere Gestalt verändern und, in Eulen, Hähne oder Raben verwandelt, uns nach dem Orte begeben, wo unser Herr und Meister uns erwartet [...]”

4.2.3.1 Berganzas Begründung für seine Unsterblichkeit

An einem solchen Tag gelüstet es Berganza plötzlich nach Wein, obwohl er ansonsten nur Wasser zu sich nimmt, er verlangt nach Sardellensalat, wedelt Menschen an, die ihm eigentlich auf den Tod zuwider sind, zieht seinen Schwanz ein vor Hunden, die er sonst furchtlos bekämpft²⁵⁹, kurz, er sehnt sich danach, ein Mensch zu sein:

Da möchte ich aufrecht gehen, den Schwanz einklemmen, mich parfümieren, französisch sprechen und Gefrornes fressen, daß jeder mir die Pfote drücken sollte und sagen: mon cher Baron oder mon petit Comte! und nichts hündisches an mir spüren.²⁶⁰

Je näher er jedoch in einer vermeintlichen Bildung zum Menschen emporsteigt, desto ängstlicher wird er und desto mehr schämt er sich seines hündischen Naturells. Sogar die Natur beginnt er zu verachten, von der er sonst in den höchsten Tönen spricht: es macht ihm keinen Spaß mehr, mit Büschen zu plaudern, er erfreut sich auch nicht mehr am Mond, sondern sehnt sich einzig und allein danach, zur Gesellschaft zu gehören. Gleichzeitig bemächtigt sich seiner ein Gefühl von Stumpfheit und Dummheit, die immer steigend und steigend ihn zuletzt in eine Ohnmacht wirft, aus der er jedesmal gestärkt und verjüngt erwacht:

Dieser Kampf scheint mir aber [...] ein Leben bis in die Ewigkeit zu sichern; [...] und nun laufe ich [...] wie der ewige Jude, und meine Ruhestätte ist nirgends zu finden.²⁶¹

Somit wäre also geklärt, warum Berganza sich noch immer bester Gesundheit erfreut und auf der Suche nach Gerechtigkeit und Frieden ist. 200 Jahre lang wandelt er nun schon in der Welt umher, von einem Herren zum anderen, von einer Erfahrung zur nächsten. Er kennt die Freuden und Leiden des Lebens, hat die Mißstände verschiedenster sozialer Gruppen kennengelernt und hat sich letztendlich doch für das Künstlertum entschieden. War er in Spanien schon als “perro sabio”²⁶², als “weiser Hund” bekannt gewesen, so verdient er diesen

²⁵⁹ Die Verachtung gegenüber kleinen und schwachen Hunden findet sich schon bei Cervantes: Berganza beklagt dort die Unverschämtheit der Schwachen, wenn sie sich in Begleitung eines Stärkeren glauben. Vgl. Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 512.

²⁶⁰ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 118.

²⁶¹ Ebd., S. 118f.

²⁶² Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 333.

Titel jetzt erst recht.²⁶³ Mit einem solchen Erfahrungsschatz ist er allen anderen weit überlegen, und ist auch seine Verbitterung gegenüber den Menschen zu verstehen: zu oft schon ist er von ihnen enttäuscht und grausam behandelt worden, zu oft hat er schon in seinem Leben unverdientermaßen Prügel einstecken müssen (wie verständlich ist nun auch Berganzas Reaktion auf den Versuch der Hexen, ihn in einen Menschen zu verwandeln: just in die ihm am meisten verhaßte Gattung). Und schließlich ist seine Kritik vor allem auch deshalb gerechtfertigt, weil er aufgrund seines Status als Zwischenfigur als einziger beide Welten kennt und sie deshalb am ehesten noch beurteilen kann:

Hätt' ich denn mit meinem treuen Gemüt für alles Gute und Wahre, mit meiner tiefen Verachtung alles oberflächlichen allem Heiligen entarteten Weltsinnes, [...] all' die köstlichen Erfahrungen, einen Schatz sogenannter Lebensphilosophie sammeln können, träte ich auf in stattlicher Menschengestalt!²⁶⁴

Aus diesem Grund kehrt er auch jedesmal nach seiner Krise dankbar zu seinem Hundedasein zurück und verbirgt sich hinter seiner Hundemaske, die eigentlich als Strafe gedacht war, die ihm aber jetzt "zur Freude und zum Ergötzen dient"²⁶⁵.

4.2.3.2 Die Darstellung des Unheimlichen

Im Anschluß an die Hexenszene soll nun die Sprache Hoffmanns untersucht werden, weil in dieser Episode ihre Besonderheiten am deutlichsten zum Vorschein treten. Wie aus der Weltanschauung Hoffmanns nicht das Unheimliche wegzudenken ist, so ist es auch nicht aus seinen Werken. In vielen seiner Dichtungen geht er von der Dualität alles Seins aus und versucht, die gleichzeitige Anwesenheit des Realen und Irrealen, des Alltäglichen und Wunderbaren sowie des Sagbaren und des Unsagbaren²⁶⁶ sprachlich zu fassen.

Wie gelingt es ihm aber, das Irreale, Wunderbare und Unsagbare in Sprache zu bringen, ohne dabei unglaubwürdig zu wirken? Untersucht man Hoffmanns Werke auf diesen Aspekt hin, fällt auf, daß er solche Passagen streng perspektivisch erzählt und sämtliche Ereignisse aus

²⁶³ In diesem Sinn wird Berganza auch mehrmals im Gespräch als kluger Hund bezeichnet. Vgl. E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 128.

²⁶⁴ Ebd., S. 130.

²⁶⁵ Ebd., S. 130.

²⁶⁶ Vgl. Wulf Segebrecht: Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E.T.A. Hoffmanns.-Frankfurt a.M. 1996, S. 187.

der Sicht des Helden darstellt. Wichtig ist ihm dabei weniger, seine Leser von der Existenz dieser Phänomene restlos zu überzeugen, als sie vielmehr zu irritieren, sie mit dem Wunderbaren zu konfrontieren und so zu erreichen, daß sie ihre automatisierte Wahrnehmungsweise ablegen und zum wahren Schauen finden.²⁶⁷ Die Wirklichkeit soll zum Rätsel werden, und die starren Grenzen zwischen dem Realen und Irrealen sollen verschwimmen. Der Umstand, daß sich solche Szenen meist in der Nacht abspielen, trägt dazu wesentlich bei. Durch die distanzlose Erzählweise ist dem Leser die allwissende Instanz genommen, und es steht ihm kein Erzähler mehr zur Verfügung, der ihn darüber aufklären könnte, ob das Gespräch und die unheimliche Landschaft gleich zu Beginn der Erzählung tatsächlich wahr sind oder nicht doch auf die schwächliche Verfassung des Erzählers zurückzuführen sind. Sagt nicht Berganza selbst von diesem, er trinke wohl zuweilen ein Gläschen zuviel, und sein Blut fließe zu heiß durch seine Adern? Könnte nicht alles auch Einbildung sein? Gibt der Erzähler nicht selbst zu, er würde gerne einmal etwas ganz Besonderes erleben “in diesem ordinären hausbacknen Leben”²⁶⁸? Ist es nicht komisch, daß der Erzähler mit Berganzas Worten über Cañizares und Montiola am Beginn der Erzählung nichts anfangen kann, obwohl er anschließend bis ins kleinste Detail über seine Abenteuer Bescheid weiß? Und ist es nicht seltsam, daß es ihm dann nur “ein wenig wunderbar”²⁶⁹ vorkommt, daß der vermeintlich unbekannte Hund sprechen kann? Denn wie oft trifft man schon auf Tiere mit Sprechvermögen?

Die Frage nach der Verlässlichkeit des Erzählten ist nicht neu, sondern wird schon von Cervantes aufgeworfen. Auch dort wird der Leser vor die Entscheidung gestellt, ob er die Geschichte für wahr hält oder als eine Einbildung des schwächlichen Fähnrichs Campuzano abtut. Die Figuren entdecken die Wirklichkeit als Schein und werden selbst von dem getäuscht, was ihnen als sicher zu gelten schien. Hier wie dort finden die Gespräche in der Nacht statt, und hier wie dort ist die Verfassung der beiden Erzähler beeinträchtigt. Bei Hoffmann erfahren wir, daß der Erzähler schon im Wirtshaus geistig abwesend gewesen ist (war er vielleicht gar betrunken?), und bei Cervantes erholt sich Campuzano gerade von einer schweren Krankheit. Vielleicht hat Campuzano die Geschichte nur geträumt (schläft er nicht auch ein, als Peralta das Manuskript vorliest)? Ein Leitthema im *Coloquio* ist ja die Frage nach dem Zusammenspiel von Schein und Sein. Oder hat er sie nur erfunden, um sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen? Letztendlich sind das alles Fragen, die nicht beantwortet werden können, weil die Geschichte auf diese Mehrdeutigkeit hin angelegt ist.

²⁶⁷ Vgl. Gerhard R. Kaiser: E.T.A. Hoffmann, S. 134.

²⁶⁸ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 101.

²⁶⁹ Ebd., S. 102.

Es mag zunächst widersprüchlich erscheinen, daß Hoffmann die Vieldeutigkeit gerade durch die Einschränkung auf eine einzige Perspektive, nämlich auf die des Helden, erreicht. Aber der Leser bekommt dadurch ausschließlich die Sicht des Helden mitgeteilt, ohne eine mögliche Korrektur durch eine andere Figur oder einen Erzähler. Sprachlich zeigt sich die Perspektivierung an dem häufigen Gebrauch von Wörtern der Sinneswahrnehmung, die angeben, was Berganza beziehungsweise der Erzähler alles gesehen oder gehört haben. Sie beziehen den Leser in die Geschichte mit ein und erwecken in ihm das Gefühl, er erlebe die geschilderten Ereignisse selber:

Ich [...] ließ meinen Fang nicht fahren. - Ein Flattern - ein Brausen in der Luft -[...]
Montiela! kreischen die Sieben - ein Schlag zuckt durch meine Nerven - ich lasse den
Kater los - Ächzend und schreiend fährt er davon [...]. Dicker Dampf umquillt mich -
ich verliere den Atem - Besinnung! - ich sinke hin –²⁷⁰

An diesem Beispiel kommt deutlich zum Ausdruck, wie Hoffmann durch die schnelle Aufeinanderfolge der Ereignisse, durch die abgehackte und gebrochene Sprache und die Zeichensetzung (vor allem durch die Verwendung von Gedankenstrichen und Rufzeichen) erreicht, daß der Leser einen Moment lang auf das erzählende Medium vergißt und nach und nach in den Bann der Geschichte gezogen wird. Dem Leser ist dabei, als wäre er selbst in den Kampf mit den Hexen verwickelt, und als sei die Angst Berganzas seine eigene.

Im Gegensatz zu Cervantes versucht Hoffmann die Emotionen seiner Leser auf eine Spitze hin zu treiben, ohne dabei aber streng linear vorzugehen. Zwischen den Furcht einflößenden Passagen werden oftmals ruhigere und erzählrhythmisch langsamere, sprachlich komplexere Abschnitte eingefügt, welche die Nerven der Leser wieder beruhigen sollen, doch nur, um sie im nächsten Moment wieder aufs vollste zu strapazieren und der Geschichte mehr Dynamik zu verleihen.²⁷¹ In diesem Sinn wird auch die Hexenszene mehrmals durch Kommentare seitens des Erzählers unterbrochen, weil dieser in Berganzas Augen Tränen bemerkt oder ihm die Darstellung zu gräßlich wird. Die Variation des Erzähltempo spielt bei der Darstellung des Nicht-Alltäglichen also eine ganz entscheidende Rolle. Im oben angeführten Beispiel überstürzen sich geradezu die Ereignisse, und die Betonung liegt eindeutig auf dem Geschehen. Der Leser soll keine Zeit haben, darüber nachzudenken, was er von dem Geschilderten halten soll.

²⁷⁰ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 113.

²⁷¹ Vgl. Siegbert S. Praver: "Ein poetischer Hund", S. 279f.

Daneben finden sich aber selbst in den emotionsgeladenen Passagen vereinzelt Sätze, die das schnelle Erzähltempo kurzfristig zurücknehmen und anstelle der Handlung die Atmosphäre betonen, die Berganza so unheimlich und grauenvoll erscheint. Im folgenden Beispiel bedient er sich hierzu des Polysyndetons:

Nun schwoll die Kröte mehr und mehr auf, und plötzlich stürzte sie sich in den dampfenden Kessel, daß er überflutete in das Feuer, und nun gärte und zischte und knisterte und flackerte Feuer und Wasser in tausend abscheulichen Gebilden, die in Sinne beängstendem rastlosen Wechsel hervorblitzten und verschwanden.²⁷²

Die Begegnung mit dem Irrationalen und Wunderbaren ist für Hoffmanns Figuren meist mit einer existentiellen Erfahrung verbunden, die sie mit körperlicher Gewalt treffen und unter Schock setzen: Sprachlich realisiert Hoffmann diese Angriffe auf ihre Konstitution mit plastischen Schilderungen und Metaphern der Erstarrung, des schneidenden oder durchbohrenden Schmerzes, der Elektrizität oder des Eisstroms²⁷³:

Wie festgezaubert stand ich da; eine Eiskälte glitt über mich hin, und ich fühlte, daß meine Haare sich sträubten wie Borsten.²⁷⁴

Hoffmann bedient sich aber auch dann gerne einer plastischen und bildreichen Sprache, wenn es nicht darum geht, alltagsüberschreitende Phänomene eindringlich zu schildern oder sie seinen Lesern glaubhaft zu vermitteln. Farben, Gerüche sowie Metaphern und Vergleiche aus der Botanik gehören auch sonst zum festen Bestandteil seiner Sprache:

Wie mit glühendem Purpur umsäumt die Jugend alle Gestalten [...], und ein ewiger bunter Frühling schmückt selbst die Dornenhecken mit süßduftenden Blumen.²⁷⁵

Ein weiteres Charakteristikum von Hoffmanns Sprache ist die Onomatopoetik, welche die geheimnisvolle Akustik der fremden Welt in "Worte" zu fassen versucht. Bei der folgenden Stelle wird beispielsweise das Geräusch des kochenden und übergehenden Wassers sprachlich dargestellt:

²⁷² E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 111f.

²⁷³ Vgl. Gerhard R. Kaiser: E.T.A. Hoffmann, S. 149f.

²⁷⁴ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 110.

²⁷⁵ Ebd., S: 145: Berganza beschreibt hier den Anreiz junger Mädchen im Gegensatz zu den älteren Frauen (über dreißig!), die sich in ihren Garten zurückziehen und von dort aus den glänzenden Frühling betrachten müssen.

Eine ungeheure in häßlichen glänzenden Farben gesprenkelte Kröte saß aufrecht bei dem Kessel und rührte mit einem langen Löffel darin, daß schäumend, zischend und prasselnd der kochende Gischt übergärte in die Flammen hinein, aus denen blutrote Funken emporfuhren, die in garstigen Gebilden zur Erde fielen.²⁷⁶

Das oben angeführte Beispiel zeigt aber nicht nur, daß mit Hilfe der “s”- und “sch”-Laute das Prasseln des kochenden Wassers wiedergeben werden soll, sondern daß mit ihnen auch in ihrer Funktion als Konsonanten gespielt wird. In dieser Textprobe finden sich allein neun “s”- und “sch”-Laute.

Ähnlich verhält es sich mit den Vokalen. Auch hier fällt bei genauerer Betrachtung auf, daß Hoffmann bewußt Wörter auswählt und aneinanderreihet, die dieselben Vokale enthalten:

[...] und doch war es wieder keine, denn eine stets wechselnde Varietät in diesen verschrumpften Gesichtern mit den spitzigen Habichtsnasen, den grünfunkelnden Augen, den zahllosen Mäulern machte das bekannteste fremd, das fremdeste bekannt.²⁷⁷

Wenig später spricht er von den “rabenschwarzen Haare[n]”²⁷⁸ der Hexen, erwähnt ihre “gelbe ekelhafte Nacktheit”²⁷⁹, und beschreibt, wie der schwarze Kater “ganz nach Katzenart”²⁸⁰ prustet und niest und so weiter. Die Häufung so vieler gleichlautender Vokale ist kein Zufall, sondern dient der plastischen Schilderung der furchterregenden Erlebnisse Berganzas.

Auf der lexikalischen Ebene macht sich der eben angesprochene Gleichklang bei den Adjektiven bemerkbar, und zwar, wenn zwei sinnähnliche Adjektive zu einem Eigenschaftswort zusammengezogen werden: Die Iltisse, die Berganza in der Hexenszene begegnen, sind “spiegelglatt[]”²⁸¹, die Funken, die aus dem Kessel sprühen, sind “blutrot[]”²⁸², und der Erzähler betont selbst mehrmals im Gespräch, die Nacht, in der er Berganza begegnete, sei “mondhell[]”²⁸³ gewesen. All diese oben beschriebenen sprachlichen Mittel nützt Hoffmann letztlich dazu, das Unvereinbare und Gegensätzliche unserer Welt benennen und darstellen zu können.

²⁷⁶ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 110.

²⁷⁷ Ebd., S. 111: Hervorhebungen von mir.

²⁷⁸ Ebd., S. 111.

²⁷⁹ Ebd., S. 111.

²⁸⁰ Ebd., S. 111.

²⁸¹ Ebd., S. 110.

²⁸² Ebd., S. 110.

4.2.4 Bemerkungen zu Hoffmanns Sprache

4.2.4.1 Sprachliche Übernahmen und Verweise auf Cervantes

Hoffmanns Anlehnungen an Cervantes sind nicht nur inhaltlicher und motivischer Natur. Auch sprachlich hat er einiges von ihm beziehungsweise von Soltau übernommen. Wie im *Coloquio* finden sich zahlreiche Anspielungen auf Berganzas wichtigstes Abenteuer, das diesmal aber nicht die Begegnung mit Cañizares darstellt, die gleich zu Beginn ausführlich geschildert wird, sondern Berganzas Aufenthalt im literarisch-künstlerischen Salon der vornehmen Dame. Mit fast den gleichen Floskeln (“[w]ie ich dahin gekommen, davon später”²⁸⁴ oder “doch ich will nicht vorgreifen”²⁸⁵) wird auch diesmal die Spannung auf das zentrale Abenteuer erhöht und seine Wichtigkeit dadurch betont.

Es gibt aber auch Verweise, die indirekter und subtiler sind, die in der Vorwegnahme bestimmter Schlüsselworte bestehen und sich einem erst bei der wiederholten Lektüre zu erkennen geben. So berichtet der Erzähler beispielsweise, Berganza legt sich “in der Stellung der Sphinx”²⁸⁶ vor die Moosbank, bevor er schließlich von seinen Abenteuern zu erzählen beginnt. Unschwer erkennbar spielt Hoffmann hier auf die Tableau-Vivant-Szene an, in welcher sich der Professor den Streich erlaubt, Berganza als Sphinx verkleidet der Dame gegenüberzusetzen.²⁸⁷ Obwohl Berganza gerade noch verhindern kann, daß er aus dem Haus geworfen wird, darf er künftig nicht mehr an den mimischen Darstellungen teilnehmen, was er dem Professor ziemlich übel nimmt. Das erklärt auch, warum er im ersten Teil der Erzählung so oft auf diese Szene verweist, indem er immer wieder Flüche gegen die Sphinx und den Professor der Philosophie austößt.²⁸⁸ Der Erzähler versteht diese Hinweise natürlich nicht und wie Cipion bei der Prophezeiung der Camacha fragt er, ob diese Anspielungen allegorisch zu verstehen seien.²⁸⁹ Berganza klärt ihn daraufhin über den wahren Sachverhalt auf.

Eine andere sprachliche Anspielung betrifft die dauerhafte und verjüngende Wirkung des Hexenöls, und zwar als Berganza erzählt, er sei, nachdem er von den Hexen gesalbt worden und aus seiner Ohnmacht erwacht sei, mit “verjüngter Kraft”²⁹⁰ davongeeilt. Auch hier kann

²⁸³ Ebd., S. 102.

²⁸⁴ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 104.

²⁸⁵ Ebd., S. 110.

²⁸⁶ Ebd., S. 106.

²⁸⁷ Vgl. ebd., S. 140f.

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 135, S. 137 u. S. 138.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 138.

²⁹⁰ Ebd., S. 115.

der Erzähler die Andeutung noch nicht verstehen, weil Berganza ihn noch nicht darüber aufgeklärt hat, daß die Salbe tatsächlich verjüngt (und ebensowenig kann der Leser die Tragworte dieser Worte erfassen).

Kennt der Leser hingegen Cervantes' *Coloquio*, so kann er zumindest mit Berganzas Rückgriffen auf seine damaligen Erlebnisse etwas anfangen. Diese sind meist sehr knapp gehalten (zumal Berganza davon ausgeht, daß sie dem Erzähler bekannt sind) und überaus zahlreich.

Interessant ist aber, daß Hoffmann auch sprachlich an Cervantes anknüpft. Immer wieder finden sich Ausdrücke, die direkt der Übersetzung Soltaus entnommen zu sein scheinen beziehungsweise sich an diese anlehnen. Wie bei Soltau wird Berganza mehrmals für "toll"²⁹¹ gehalten oder die Unwissenden werden als "Esel"²⁹² bezeichnet, und ebenso kehren Ausdrücke wie "der Ausspruch [...] war ein Donnerschlag in meinen Ohren"²⁹³ oder jemandem die Zähne weisen²⁹⁴ bei Hoffmann fast wörtlich wieder.

Kurios ist allerdings die Beobachtung, daß sich in Hoffmanns Text ein Wort findet, das Soltau in seiner Übersetzung bewußt vermeidet, das aber von Cervantes überaus zahlreich gebraucht wird. Es handelt sich hier um den Ausdruck "Hurensohn"²⁹⁵, auf den schon im ersten Teil der Arbeit eingegangen wurde, da Soltau die wörtliche Übersetzung konsequent zu umgehen versucht. Und noch eines haben Cervantes und Hoffmann gemeinsam: sie verwenden beide gerne Wortspiele: Liest man bei Cervantes beispielsweise "[y] como ellos por maravilla atienden a otra cosa que a sus tratos y contratos, trátanse modestamente"²⁹⁶ oder "si alguno le reprehende por lo que ha dicho, responde que él no ha dicho nada, y que si ha dicho algo, no lo ha dicho por tanto, y que si pensara que alguno se había de agraviar, no lo dijera"²⁹⁷, so wird

²⁹¹ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 157 u. vgl. Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 496.

²⁹² E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 134 u. vgl. beispielsweise Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 500.

²⁹³ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 128 u. vgl. Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 475.

²⁹⁴ Vgl. E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 102 u. Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 460.

²⁹⁵ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 107 u. vgl. Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 315.

²⁹⁶ Miguel de Cervantes Saavedra: El coloquio de los perros, S. 314: In der Übersetzung geht das Wortspiel naturgemäß verloren: Und da sie sich nur durch ein Wunder dazu bringen lassen, an etwas anderes zu denken als an ihre Handelsgeschäfte und Verträge, so sind sie auch bescheiden in ihrem Benehmen.

²⁹⁷ Ebd., S. 314: An dieser Stelle läßt sich das Wortspiel schon eher ins Deutsche übertragen: und wenn ihn jemand zur Rede stellt über das, was er gesagt hat, so antwortete er, er habe nichts gesagt, und wenn er etwas gesagt hat, dann habe er es nicht böse gemeint, und hätte er denken können, daß jemand es übelnehme, so hätte er es nie gesagt.

im *Berganza* die korpulente Konstitution der Dame als “über das Üppige heraus verüppigt”²⁹⁸ beschrieben beziehungsweise die Arbeit der Regisseure und Schauspieldirektoren als “stupideste Stupidität”²⁹⁹ bezeichnet. Mit einiger Wahrscheinlichkeit handelt es sich hier um zufällige Übereinstimmungen, doch zeigen sie sehr schön, wie ähnlich sich die beiden Autoren manchmal sind.

Das letzte Beispiel steht überdies exemplarisch für die häufige Verwendung des Superlativs, der vor allem dann vermehrt zum Einsatz kommt, wenn sich Berganza kritisch gegenüber der kunstfeindlichen Gesellschaft äußert: dem Bräutigam von Julia werden die “niedrigsten”³⁰⁰ und “pöbelhaftesten Zoten”³⁰¹ zugeschrieben, und die Verheiratung der beiden als die “unglücklichste[] Convenienz”³⁰² bezeichnet. Der Superlativ findet sich aber auch, wenn das Ideal eines Künstlers vorgestellt wird. Im Zusammenhang mit Novalis erwähnt Berganza, jener wollte “das Höchste”³⁰³ und “das Heiligste”³⁰⁴, und nur er vermochte, “in die tiefsten Tiefen hinabzusteigen, und wie aus einem in Ewigkeit ergiebigen Schacht die wundervollen Kombinationen, womit die Natur alle Erscheinungen in ein Ganzes verknüpft, heraufzubergen, wozu denn freilich den Mehrsten es an innerer Kraft und an Mut mangelte”³⁰⁵.

Hoffmanns Sprache ist stark formel- und klischeehaft.³⁰⁶ Er lehnt sich nicht nur gerne an andere Texte (an den Soltaus beispielsweise) an, sondern verwendet auch in seinen eigenen Werken immer wieder dieselben Ausdrücke und Metaphern. Wie der gesprenkelte Charakter wird auch die Kröte in der Hexenszene als gesprenkelt beschrieben;³⁰⁷ wie die Hunde werden auch die verhaßten Mitglieder der literarischen Zirkel als “Möpfe”³⁰⁸ und “Bologneser”³⁰⁹ bezeichnet, aber auch die funkelnden und feurigen Augen finden sich mehrmals im Text³¹⁰. Andere Anlehnungen an die deutsche Vorlage betreffen den Kursivdruck und die Satzzeichen, die sich Hoffmann zu Nutzen macht, um die Aussagekraft gewisser Worte zu verstärken und ihre Wichtigkeit zu betonen.

4.2.4.2 Ironie und Humor in der Sprache und Poetik Hoffmanns

²⁹⁸ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 135.

²⁹⁹ Ebd., S. 164.

³⁰⁰ Ebd., S. 153.

³⁰¹ Ebd., S. 156.

³⁰² Ebd., S. 154.

³⁰³ Ebd., S. 173.

³⁰⁴ Ebd., S. 173

³⁰⁵ Ebd., S. 173.

³⁰⁶ Vgl. Gerhard R. Kaiser: E.T.A. Hoffmann, S. 153.

³⁰⁷ Vgl. E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 110 u. S. 175.

³⁰⁸ Ebd., S. 103 u. S.122.

³⁰⁹ Ebd., S. 103 u. S.122.

“Sind denn nicht die Hexenszenen so wie der Ritt im Hausplatz wahre *Callotiana*?”³¹¹ Mit dieser Frage rechtfertigt Hoffmann in einem Brief an Kunz den Titel seines Sammelbandes *Fantasiestücke in Callots Manier* und weist gleichzeitig auf die Gemeinsamkeiten zwischen Callot und seinen Tierfiguren hin. Unter Berufung auf den französischen Maler beschreibt er im Aufsatz über *Jaques Callot* die Groteske und die Ironie als zwei wesentliche Gestaltungsmerkmale in den *Fantasiestücken*:

Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffne groteske Gestalten [...] alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen.³¹²

Berganza als Helden der Geschichte zu wählen ist demnach von entscheidender Bedeutung. Erst aus der Distanz kann die duale Ordnung dieser Welt begriffen und in der Folge überwunden werden. Wo der Künstler den Dualismus nicht erfährt, bleibt ihm die Erkenntnis vor der letzten und höchsten Einheit aller Dinge verschlossen:³¹³

Schau ich deine überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen lange an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren [...], die, ohne den Blick zu verwirren, neben einander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet.³¹⁴

Die Ironie bedeutet demnach noch nicht die Bewältigung des Konflikts, sondern dient lediglich dessen Offenbarung. Um den Dualismus aber überwinden zu können und die heterogenen Teile zu vereinen, ist Humor nötig, ein weiterer zentraler und damit über der Ironie stehender Begriff in Hoffmanns Poetik. Ihm ist das vorbehalten, was der Ironie versagt bleibt. Erst aus der Distanz, die durch Ironie erreicht wird, kann Humor entstehen.³¹⁵

³¹⁰ Vgl. ebd. beispielsweise S. 106, S. 110 oder S. 111.

³¹¹ E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel: 8.9.1813 an Kunz, S. 413.

³¹² E.T.A. Hoffmann: Jaques Callot.-In: *Fantasiestücke in Callot's Manier*, S. 18.

³¹³ Vgl. Wulf Segebrecht: *Autobiographie und Dichtung*, S. 168.

³¹⁴ E.T.A. Hoffmann: *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, S. 17.

³¹⁵ Vgl. Segebrecht: *Autobiographie und Dichtung*, S. 184: Aus diesem Grund wählt Hoffmann als Helden seiner Geschichte überdies eine Figur, die weder ganz Mensch noch ganz Tier ist. Gerade Berganzas Status als Zwischenfigur schafft die nötige Distanz, die für die ironische und humorvolle Darstellung der bürgerlichen Gesellschaft von Nöten ist.

Humor spielt im *Berganza* eine entscheidende Rolle. Obwohl die Kritik zutiefst ernst gemeint ist, ist die Darstellung trotzdem humorvoll und witzig, zumal durch die Tiermaske die Verhöhnung zahlreicher menschlicher Eigenschaften lustig klingt. Ein Urteil wirkt nicht (so) hart, wenn es durch ein Tier erfolgt, vor allem wenn den menschlichen Schwächen seine eigenen tiertypischen Eigenschaften gegenübergestellt werden. Masken schaffen dazu die nötige Distanz. Der Leser lacht, wenn sich Berganza über die Gesichter der Menschen lustig macht und mit den verschiedenen Tierrassen vergleicht³¹⁶ oder wenn er deren Lachen für dumm hält. Sogar die Sprache der Menschen, für welche die beiden Hunde einst noch so lobende Worte fanden, empfindet Berganza nun unzureichend. Sie sei zwar geeignet, über die Freuden und Leiden seines Lebens zu berichten, “wiewohl was die innern Zustände der Seele [...] betrifft, es mir vorkommt, als sei [...] mein in tausend Nuancen modifiziertes Knurren, Brummen und Bellen eben so hinreichend, vielleicht noch hinreichender als Eure Worte”³¹⁷. Humoristische Effekte erzielt Hoffmann aber auch dadurch, daß er Gedanken, Gefühle und Verhaltensweisen, die üblicherweise den Menschen zugesprochen werden, in ein Tier hineinverlegt. Seine Begeisterung für die Musik zeigt Berganza beispielsweise, indem er seine Pfoten um die Schultern Kreislers legt.³¹⁸ Er verhält sich aber auch äußerst menschlich, wenn er mehrmals im Gespräch wie ein Mensch schnupft und niest³¹⁹ (worauf ihm der Erzähler eine Prise reicht und ihm sein Contentement ausspricht) oder dem Erzähler auf sehr menschliche Weise die Pfote reicht, nachdem sich jener bereit erklärt hat, auf seine Forderungen bezüglich des Gesprächsablaufes einzugehen:

Ich versprach das, ihm die rechte Hand hinreichend, in die er seine kräftige rechte Vorderpfote legte, die ich auf biedere deutsche Weise drückte und schüttelte. Eins der schönsten Freundschaftsbündnisse, die der Mond je beschienen, war geschlossen [...].³²⁰

Die direkte Gegenüberstellung von Tier und Mensch (insbesondere zwischen Berganza und Julias Bräutigam) illustriert die wahre Menschlichkeit beim Tier und das wahrhaft Tierische im Tun und Treiben der Menschen: ihren krassen Egoismus und ihr selbstsüchtiges Handeln. Daß selbstloses Handeln aber sehr wohl eine tierische Tugend ist, demonstriert Berganza anhand einer kurzen Begebenheit, die seinem Freund Cipion vor längerer Zeit zugestoßen ist.³²¹ Aus Hunger hat sich Cipion verbotenerweise über die Milch des Bauerns hergemacht,

³¹⁶ Vgl. E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 133.

³¹⁷ Ebd., S. 103f.

³¹⁸ Vgl. ebd., S. 124.

³¹⁹ Vgl. ebd., S. 106.

³²⁰ Ebd., S. 106.

³²¹ Bedeutet das, daß Cipion Berganza doch noch seine Geschichte erzählt hat? Hat demnach Campuzano nicht gelogen, als er Peralta versprach, ihm schon bald den zweiten Teil seines Manuskripts vorzulegen?

ein Vergehen, das ihm beinahe das Leben gekostet hätte, wäre er nicht im letzten Moment der Hacke des Bauern ausgewichen und auf und davon gerannt. Seine Flucht führt ihn an einem Teich vorbei, in dem der dreijährige Sohn des Bauern gerade zu ertrinken droht, und er rettet das Baby, ohne auch nur einen Moment zu überlegen. Anschließend setzt er seine Flucht weiter fort. Nach Ansicht Berganzas sei nur das ein echter Liebesbeweis, und er entschuldigt sich beim Erzähler, daß ihm ein ähnliches Beispiel von einem Menschen nicht sogleich einfallen will. Bei den Menschen drehe sich immer alles um Geben und Empfangen, um Kauf und Verkauf. Selbstlosigkeit gebe es einfach nicht.

4.3 Das Neue bei E.T.A. Hoffmann: die Kunstthematik

4.3.1 Berganzas Erfahrungen mit Künstlern

4.3.1.1 Berganzas Aufenthalt bei Kapellmeister Johannes Kreisler

Die Schilderung über seinen Aufenthalt bei Kapellmeister Kreisler nimmt in Berganzas Erzählung im Vergleich zu seinen anderen Erlebnissen relativ wenig Platz ein, obwohl seine Begegnung mit ihm von außerordentlicher Wichtigkeit ist. Dem Musiker verdankt er seine musikalischen Kenntnisse und durch ihn hat er auch erfahren, was ein wahrhafter Künstler überhaupt ist. Seine erste Begegnung mit Kreisler erinnert ein wenig an seine frühere mit dem Poeten, den er ganz in Gedanken vertieft im Garten des Mauren antrifft und ab und zu etwas in sein Heft notieren sieht. Den Musiker lernt er zwar in keinem Garten, doch auch im Freien, in einem Park kennen, wo dieser ebenfalls damit beschäftigt ist, seine musikalischen Ergüsse auf einem Notenblatt festzuhalten. Kreisler zählt für Berganza zu den ganz wenigen Künstlern, die den „wahren poetischen Sinn im Innern“³²² tragen und denen es gelingt, in „das innerste Heiligtum der geheimnisvollsten Kunst“³²³ vorzustoßen. Er ist Berganzas Vorbild für einen Künstler, und seine Worte über ihn sind voller Bewunderung und Anerkennung. Doch auch Kreisler weiß seinen neuen Freund zu schätzen. Auch er findet in Benfatto (Berganza erhält also wie bei Cervantes verschiedene Namen) endlich jemanden, der seiner Musik würdig ist:

[D]u hast mich verstanden! du treuer verständiger Hund; sollt' ich es denn nicht aufgeben, Jemandem anders vorzuspielen als dir?³²⁴

Kreisler ist nicht nur das Paradebeispiel eines Künstlers, sondern er steht darüber hinaus für dessen untergeordnete Rolle in der Gesellschaft. Die Möglichkeiten eines Künstlers, Unruhe und Verwirrung zu stiften, sind begrenzt, weil er erst gar nicht ernst genommen wird. Um sich seiner Wirkung zu entziehen, braucht man ihn ja nur wie Kreisler als wahnsinnig zu erklären:³²⁵

[D]en Johannes haben sie erschlagen und begraben wollen, und als er im Gefühl der göttlichen Übermacht, die ihm der Geist verliehen, sich frei regen und bewegen wollte, da mußte er wahnsinnig sein.³²⁶

³²² E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 123.

³²³ Ebd., S. 124.

³²⁴ Ebd., S. 124.

³²⁵ Vgl. Wulf Segebrecht: Heterogenität und Integration, S. 104.

³²⁶ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 124f.

Berganza erkennt die Ungerechtigkeit, die Kreisler widerfährt, und er setzt all seine "Stärke und Behendigkeit"³²⁷ ein, die er beim Trommler gelernt hat³²⁸, um seinen Freund zu verteidigen. Er begleitet Kreisler auf seinen Spaziergängen, bewacht sein Haus und seine Musikalien und attackiert all jene Leute, die sich dem Musiker ohne dessen Zustimmung zu nähern versuchen. Schließlich müssen aber beide erkennen, daß sie in dieser Welt zu den Schwachen und Rechtlosen gehören und eindeutig die Unterlegenen sind:³²⁹ Kreisler geht ins Irrenhaus, und Berganza flieht, wie schon so oft, um dem "schmachvolle[n] Tod durch des Büttels Hand"³³⁰ zu entgehen.

4.3.1.2 Der Künstler Berganza im Umkreis der Bourgeois

Obwohl sich Berganza bereits in Spanien vorübergehend am Theater aufhielt, scheint er erst bei Hoffmann, nicht zuletzt durch seine Erfahrungen bei Kreisler, zu seiner wahren Berufung als Künstler gefunden zu haben. Er kennt jetzt seinen Platz in - das heißt eigentlich außerhalb der Gesellschaft - und weiß, wer für deren Mißstände verantwortlich ist.

Noch auf der Flucht vor Kreislers Widersachern findet Berganza Unterschlupf in einem ansehnlichen Haus, das in allem "Reichtum und Geschmack"³³¹ verkündet. Auf die gleiche Art, mit der er schon beim Kaufmann aufgenommen wurde, nähert er sich auch jetzt seiner neuen Herrin: zunächst "krümmend und schwänzelnd in der demütigsten Stellung"³³², um sich anschließend mit Schmeicheleien und Dankesbezeugungen vom Stall in den Hausflur bis in die eleganten Zimmer der vornehmen Dame hinaufzuarbeiten (bei Cervantes liegt Berganza zunächst

³²⁷ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 125.

³²⁸ Vgl. Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 481 u. S. 484.

³²⁹ Auch bei Cervantes muß Berganza kapitulieren, als er die schwachen und hilflosen Schafe vor den mächtigen Schäfern zu beschützen versucht. Vgl. Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 452.

³³⁰ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 126.

³³¹ Ebd., S. 126.

³³² Ebd., S. 127.

an der Kette und arbeitet sich dann vom Hof ins Haus vor, bis er schließlich sogar die Söhne des Kaufmannes zum Unterricht begleiten darf³³³).

Es dauert nicht lange, da entdeckt die Dame Berganzas Vorzüge und insbesondere seine Liebe zur Musik. Obwohl sie ihm ganz und gar nicht wohlgesonnen ist, gelingt es ihm dennoch, sich Zutritt zu den literarischen Tees zu verschaffen, welche sie regelmäßig in ihrem Haus veranstaltet.

Literarisch-musikalische Teegesellschaften sind zur Zeit Hoffmanns in den vornehmen Häusern weit verbreitet und dienen der Unterhaltung und Ablenkung von den alltäglichen Pflichten. Kunst ist zwar Teil der bürgerlichen Erziehung, doch eine gesellschaftstragende Funktion kommt ihr keine zu. Bei den Künstlern, die sich meist aus finanzieller Not heraus veranlaßt sehen, an diesen Veranstaltungen teilzunehmen (Hoffmann ist einer von ihnen), stoßen diese Veranstaltungen jedoch überwiegend auf Ablehnung, weil sie sich nicht ernstgenommen, sondern bloß als geduldete Unterhalter einer mehr oder weniger desinteressierten Philisterwelt fühlen.³³⁴

Aus den eben genannten Gründen sind solche Veranstaltungen Berganza zutiefst verhaßt, der in dem Salon seiner Dame nichts anderes sieht als eine "litterarisch-künstlerische Börse, wo mit Kunsturteilen, mit Werken selbst, mitunter auch mit Künstlernamen allerlei Geschäfte"³³⁵ gemacht werden. Die bürgerliche Erziehung, die den Musikunterricht, das Deklamieren von Versen, die Malerei und die Schauspielerei mit einbezieht, unabhängig davon, ob jemand Begabung dafür zeigt oder nicht, sei die eigentliche Crux aller Künstler, denn:

[...] nachher glaubt ein jeder mitschwatzen und den Dichter, den Künstler in seinem innersten Tun und Treiben durchschauen, und nach seinem Maße messen zu können.³³⁶

Schlimmer sei nur noch das leere Geschwätz der "vielseitig gebildeten poetischen, künstlerischen Weiber"³³⁷, die mit ihren "eingelernten poetischen Floskeln"³³⁸ alle Welt überzeugen wollen, welche Opfer sie nicht für die Kunst erbrächten. Berganzas Dame ist eine von ihnen, und mit Freude identifiziert er sie mit der Altersgruppe, die eigentlich ins "ospitale degli incurabili"³³⁹ gehörte, weil sie die Fünfundzwanzig und damit ihren Wendepunkt schon überschritten habe. Doch damit noch nicht genug. Berganza unterstellt den Frauen, daß sie im

³³³ Vgl. Miguel de Cervantes Saavedra: *Novelas ejemplares* II, S. 459ff.

³³⁴ Vgl. Brigitte Feldges; Ulrich Stadler: *E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung*. Mit je einem Beitrag von Ernst Lichtenhahn und Wolfgang Nehring.-München 1986, S. 17.

³³⁵ E.T.A. Hoffmann: *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, S. 133.

³³⁶ Ebd., S. 120f.

³³⁷ Ebd., S. 121.

³³⁸ Ebd., S. 121.

³³⁹ Ebd., S. 145.

Grunde selbst fühlten, wann es für sie an der Zeit sei, sich “voller Scham [...] in den kleinen Garten [...], an dessen Ausgang die Zahl: *Dreißig* steht, vor der sie sich fürchten, wie vor dem Engel mit dem flammenden Schwert”³⁴⁰ zurückzuziehen, denn nur so ließe sich erklären, warum sie ihr Alter so hartnäckig verleugnen würden.

Solche Worte wären Berganza vor 100 Jahren sicher nicht über seine Lippen gekommen. Damals hat er sich zwar auch kritisch gegenüber seiner Umwelt geäußert, doch richtig verletzend oder ausfallend ist er nie geworden - mit Ausnahme von Cañizares: Vor deren Annäherungsversuchen hat ihn sehr wohl geekelt, vor allem, als diese ihn zu küssen versuchte (in diesem Punkt gibt ihm sogar Cipion recht: auch er spricht von der Qual, alte Frauen küssen zu müssen). Im Laufe der Jahre scheint Berganza seine Objektivität weitgehend verloren zu haben. Was jetzt aus ihm spricht, ist persönlicher Grimm und tiefe Verdrossenheit, die sogar so weit führen, daß Berganza “oft Wochen lang den schönsten Braten unberührt”³⁴¹ läßt - obwohl er doch so gerne ißt - und Lust nach körperlicher Gewalt verspürt³⁴².

Am stärksten kommt die Frauenkritik in der Sphinx-Szene zum Ausdruck, in welcher der Professor mit Berganzas Hilfe der Dame einen bösen Streich spielt. Die Madame, wie sie Berganza zuweilen spöttisch nennt, plant nämlich zur Unterhaltung ihrer Gäste und um den Nachweis eigener Bildung zu erbringen, ein *Tableau vivant*³⁴³ aufzuführen, für das sie aber hinsichtlich ihres furchigen Gesichtes und ihres “über das Üppige heraus verüppigt[en]”³⁴⁴ Körpers ein denkbar ungünstiges Sujet wählt, nämlich das der Sphinx. Der Professor ergreift die Gelegenheit, die sich ihm bietet, um der Dame eins auszuwischen, und macht sich sofort an die Arbeit: er lockt Berganza in ein Nebenzimmer und verkleidet ihn dort als Sphinx, was sich dieser gefallen läßt, weil er den Putz ohnedies “noch vom Theater her gewohnt”³⁴⁵ ist und mit allerlei Leckerbissen und Streicheleinheiten verwöhnt wird.

Die Art, wie sich der Professor Berganzas Mithilfe sichert, erinnert an eine Szene aus dem *Coloquio*, wo sich Berganza sein Stillschweigen ebenfalls etwas kosten läßt. Auch dort läßt er sich zunächst auf die Bestechungsversuche der Schwarzen ein, die sich heimlich in der Nacht mit ihrem Freund trifft und dazu Berganzas Verschwiegenheit benötigt, doch kann er jene im

³⁴⁰ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 146.

³⁴¹ Ebd., S. 122.

³⁴² Ebd., S. 122.

³⁴³ *Tableaux vivants* sind lebende Bilder, die vor einem Publikum vorgeführt werden und auf literarischen oder historischen Texten beruhen. Vgl. Brigitte Feldges; Ulrich Stadler: E.T.A. Hoffmann, S. 18.

³⁴⁴ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 135.

³⁴⁵ Ebd., S. 139: Berganza spielt hier auf seine Arbeit am Theater an, wo er als Zwischenspieler und Komödiant in stummen Rollen tätig war. Vgl. Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 506f.

Gegensatz zum Professor überhaupt nicht leiden und wehrt sich schließlich gegen die Erpressung.³⁴⁶

In der Aufmachung der Sphinx legt sich Berganza seinem Ebenbild dicht gegenüber, so daß sie sich unverwandt in die Augen blicken. Die Teegesellschaft bricht darüber in unbändiges Gelächter aus, und am folgenden Tag zirkuliert bereits ein Spottgedicht, das Berganzas Auftritt pointiert zusammenfaßt. Es endet mit:

Der Hund ist's und die Dame,
Vereint im mimischen Talent zur Wette;
[...]
Sie leben in der Kunst! Hund *er*, *sie* Dame;
Pagliasso *er* und *sie* – Arlekinette.-³⁴⁷

4.3.1.2.1 Cäzilia als Ideal der romantischen Liebe und Kunstauffassung

Die einzige, die von Berganzas abgrundtiefem Haß gegenüber dem weiblichen Geschlecht nicht nur verschont bleibt, sondern sogar zum Inbegriff der künstlerischen Imagination erhoben wird, ist Cäzilia, die Tochter der Dame, zu der es ihn gleich nach seinem Eintritt in das Haus mit “geheime[r] unwiderstehliche[r] Gewalt”³⁴⁸ hinzieht. Cäzilia ist jedoch zutiefst erschrocken über die Häßlichkeit und Größe des Hundes, so daß sie erst, als sich Berganza zu ihren Füßen legt und wehmütig winselt, Mitleid mit ihm bekommt und ihn mit ihrer “kleinen weißen Hand”³⁴⁹ streichelt.

Das Motiv der weißen Hände findet sich schon im *Coloquio*, gleich zu Beginn, als sich Berganza noch bei Nicolás el Romo im Schlachthaus zu Sevilla aufhält, und ihm dieser eines Tages den Auftrag gibt, seiner Freundin ein Stück Fleisch zu bringen. Berganza macht sich

³⁴⁶ Vgl. Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 467f.

³⁴⁷ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 140f.

³⁴⁸ Ebd., S. 126.

³⁴⁹ Ebd., S. 127.

damit auf den Weg, doch bevor er das Fleisch noch abliefern kann, wird es ihm von einer unbekanntem Frau wieder weggenommen. Seinem Freund Cipion erklärte er damals, es wäre ihm zwar ein leichtes gewesen, der Frau das Fleisch zu entreißen, „allein, ich tat es nicht, weil ich mit meinem schmutzigen, blutigen Metzgerhaken ihre sauberen weißen Händchen nicht besudeln wollte“³⁵⁰. Cipion lobt ihn für seine Haltung (und er tut dies wohlgerne nicht sehr oft), „denn es ist ein Vorrecht der Schönheit, daß man ihr immer mit Achtung begegnen muß“³⁵¹.

In beiden Texten verweisen die weißen Hände also auf die Schönheit einer Frau, der Berganza mit Bewunderung begegnet. Bei Cervantes kommt es zwischen ihm und der Frau nur zu einer kurzen Begegnung, deren Konsequenz immerhin ist, daß Berganza sein vermeintliches Geburtshaus, das Schlachthaus, verläßt und sich auf eine Abenteuerreise begibt. In keinem Verhältnis dazu stehen Berganzas Gefühle für Cäzilia, mit der er in einem Haus wohnt und die er abgöttisch verehrt. Cäzilia ist für ihn eine Heilige (Cäzilia ist übrigens die Namensheilige der Musik), und die Tatsache, daß er sie schließlich verlassen muß, trifft ihn ungleich schwerer als jene Begebenheit in Spanien. Während er es früher geschafft hat, Distanz zu bewahren und von seinen Herren in einem klaren und nüchternen Ton zu erzählen, gelingt ihm dies hier nicht mehr. Seine Verbitterung und Kränkung über die vorgefallenen Ereignisse treten überall zum Vorschein.

Die Kinder der Madame sind von ihrem närrischen Freund mit seinen „zierlichsten Sprünge[n]“³⁵² von Anfang an begeistert. Schon bald äußern sie den Wunsch, auf Berganza zu reiten, auf das dieser willig eingeht, zumal ihm dieses Spiel schon von den Kaufmannskindern und deren Schulfreunden her bekannt ist.³⁵³ Hier findet sich erneut ein Motiv, das in beiden Texten gestaltet wird. Bei Cervantes kommt es insgesamt zweimal vor: das erste Mal, als sich Berganza im Haus des Kaufmannes aufhält (siehe oben), und das zweite Mal, als Berganza die Kunststücke des Trommlers aufführt und wie ein neapolitanisches Pferd Courbetten schlägt beziehungsweise mit einer Puppe auf dem Rücken ein Ringrennen aufführt.³⁵⁴ Für Hoffmann steht das Reiten jedoch nicht mehr nur für die Liebenswürdigkeit und Geschicklichkeit Berganzas, sondern er gibt ihm zusätzlich eine erotische Konnotation. Zunächst beschreibt

³⁵⁰ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 452.

³⁵¹ Ebd., S. 452.

³⁵² E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 127.

³⁵³ Vgl. Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 464.

³⁵⁴ Ebd., S. 481f.

Berganza bloß den Jubel, das schallende Gelächter und das Jauchzen der Kinder, das ihnen das Reiten bereitet. Als er dann aber Cäzilia zum Aufsitzen einlädt, sagt er von dieser:

Eine leise Röte überflog Cäziliens Wangen, in dem blauen Auge brannte die Begier nach der kindischen Lust [...].³⁵⁵

Hier ist das Reiten zweifellos Ausdruck für Berganzas erotische Phantasien, nicht zuletzt durch sein Drängen, unbedingt von diesem einen Mädchen geritten zu werden. Als Kontrapunkt dazu steht die Vergewaltigung durch Cañizares in der Hexenszene, wo diese zu Berganzas Entsetzen auf seinen Rücken springt. Hat er damals Ekel und Abscheu empfunden, so geht er nun “stolz auf [s]eine holde Last, den Parnaß des Zelters, der die Königin zum Turnier trägt und indem vorwärts, rückwärts, seitwärts sich der versammelte Troß anreihete, ging es wie ein Triumphaufzug den langen Flur hinauf, hinab!”³⁵⁶

Cäzilia ist in den Augen Berganzas, des Musikers und des Dichters, die regelmäßig im Haus der Dame verkehren, eine Heilige, sowohl in bezug auf das Äußere als auch was das Innere betrifft. In dem einfachen weißen Kleide, ihren weißen Händen und ihren braunen Locken gleicht sie einem Engel voller Unschuld und Sanftmut und beeindruckt nicht zuletzt durch ihr außergewöhnliches Talent:

Das Mädchen sang so vortrefflich, daß ich es wohl merkte, wie der Kapellmeister Johannes Kreisler nur sie gemeint hatte, wenn er von der geheimnisvollen zauberischen Wirkung des Tons der Sängerin sprach, deren Gesang in seinen Werken lebe oder sie vielmehr dichte.³⁵⁷

Cäzilia ist das Ideal der höfischen Liebe, der im Geist der “Chevalerie”³⁵⁸ der Hof gemacht werden muß. Wie zwei Rivalen kämpfen der Musiker und der Dichter um ihre Gunst:

Ein freundliches Wort, ein holder Blick diesem zugeworfen, erregte oft bei dem andern eine komische Eifersucht, und es war höchst ergötzlich, wenn sie sich beide, wie die Troubadours der alten Zeit auf Lieder und Gesänge herausforderten, die Cäziliens Anmut und Holdseligkeit priesen.³⁵⁹

³⁵⁵ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 128.

³⁵⁶ Ebd., S. 128.

³⁵⁷ Ebd., S. 129.

³⁵⁸ Ebd., S. 143.

³⁵⁹ Ebd., S. 144: Vgl. dazu auch das vorletzte Zitat: auch bei seinem eigenen Werben bedient sich Berganza der mittelalterlichen Ausdrucksweise.

Die eindrucklichste Schilderung von Cäzílias Anmut findet sich allerdings in der Szene, in der sie sich nach inständigem Bitten bereit erklärt, sich in einer mimischen Darstellung zu versuchen: in der Rolle der heiligen Cäzilia auf Carlo Dolce's Gemälde. Berganza ist von der Darstellung verzückt. Er beschreibt, wie sie "ganz die Stellung der von dem Höchsten Heiligsten begeisterten Heiligen auf Dolce's Gemälde"³⁶⁰ annimmt und wie sie die Töne "körperlich"³⁶¹ sucht, die sie geistig umschweben:

Cäziliens gen Himmel gerichtete Augen erglänzten in heiliger Verzückung, und unwillkürlich sank der Philosoph mit emporgehobenen Händen auf die Knie, indem er tief aus dem Innersten heraus rief: Sancta Caecilia, ora pro nobis.³⁶²

4.3.1.2.2 Der Konflikt des Prosaischen und des Profanen

So wie sich Cervantes' Darstellung auf Berganzas Begegnung mit den höllischen Mächten zuspitzt, so gipfelt Hoffmanns Erzählung in der Entjungferung des romantischen Ideals durch den verhaßten Philistertypen Georg. Berganzas Unterlegenheit in der Nacht und Georgs Kampf mit Cäzilia symbolisieren letztendlich die Kunstfeindlichkeit der Gesellschaft und ihre Unmenschlichkeit gegenüber dem Künstler.³⁶³ In Anbetracht der untergeordneten Rolle des Künstlers wundert es auch nicht weiter, wenn Hoffmann beziehungsweise Berganza für Georg nur die schlechtesten Worte finden: Georg ist ein dummer, einfältiger Kaufmannssohn mit "linkische[m] Betragen"³⁶⁴ und den "niedrigsten Zoten, wie ich sie kaum in Wachstuben und gemeinen Schenken gehört habe"³⁶⁵. Ähnlich schlecht hat Berganza im *Coloquio* nur von den Puppenspielern und Raritätenkrämern gesprochen, die er als unnützes Landstreichergesindel, als Weinschwämme und Brotwürmer bezeichnet hat, die wie Georg jahraus jahrein in den Garküchen und Schenken herumlungern.³⁶⁶

Georgs Physiognomie ist schwächlich, er wirkt verbraucht, denn er "hatte sichtlich früh an dem Übel gelitten, das den armen Campuzano in das Hospital der Auferstehung brachte"³⁶⁷.

³⁶⁰ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 150.

³⁶¹ Ebd., S. 150.

³⁶² Ebd., S. 150f.

³⁶³ Vgl. Wulf Segebrecht: Autobiographie und Dichtung, S. 104.

³⁶⁴ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza; S. 153.

³⁶⁵ Ebd., S. 153.

³⁶⁶ Vgl. Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 482.

³⁶⁷ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 153.

Hier verweist Hoffmann ein weiteres Mal auf das *Coloquio* beziehungsweise auf dessen Rahmenerzählung, in der Campuzano erzählt, wie er eine Frau geheiratet habe, die sich als Betrügerin und Prostituierte herausgestellt und ihn mit Syphilis angesteckt habe. Doch während Berganza, als er mit Cipion auf das Thema der Prostitution und der Geschlechtskrankheiten zu sprechen kommt (das Schicksal des Fähnrichs ist ihm klarerweise nicht bekannt), noch die “liederlichen Weibsleute”³⁶⁸ verurteilt, “die sich aus Faulheit auf die liederliche Seite werfen”³⁶⁹ und so die Hospitäler mit den “Unglücklichen”³⁷⁰ anfüllen, so hat sich nun seine Einstellung entscheidend gewandelt: Nicht mehr die liederlichen Weiber, sondern die “Unglücklichen” allein trügen nun die Schuld an ihrer Situation, denn schließlich sei es allein ihre Entscheidung gewesen, sich auf jene Frauen einzulassen.

Georg steht im Schutz der Gesellschaft, der Madame, die sich gezwungen sieht, ihre Tochter aufgrund der zerrütteten Vermögensverhältnisse an den Kaufmann zu verkaufen. Hier zeigt sich, daß all die hohen Kunstansichten letztendlich doch nur leeres Gerede und eingelernte Floskeln gewesen sind, die, sobald es darauf ankommt, keinerlei Bedeutung mehr haben. Cäzilia indes wird freigesprochen, denn sie hat noch nie geliebt, und “jetzt nahm sie die gereizte Sinnlichkeit für jenes hohe Gefühl selbst”³⁷¹. Sie ist ein Kind, rein und unschuldig, die in den verderblichen Kreis der Konvenienz hineingezogen und zu ihrem Opfer wird.

Die Heirat wird vollzogen, doch Berganza wacht weiterhin, motiviert aus Liebe, Anhänglichkeit und Eifersucht über die Versuche Georgs, sich an der Schönheit, an der Kunst zu vergreifen. In der Hochzeitsnacht kommt es schließlich zur Eskalation. Berganza, welcher der Hochzeit selbst nicht beiwohnen darf, schleicht sich, von einem unwiderstehlichen Duft angezogen, in das Brautgemach und sieht dort die mit Spitzen reichlich geschmückten Nachtkleider auf dem Sofa ausgebreitet liegen, die ihn unweigerlich dazu veranlassen, sie zu beschnüffeln. Hier - wie in der nächsten Szene - treten die intimsten Wünsche Berganzas zutage: zuerst beschnüffelt er die

³⁶⁸ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 511.

³⁶⁹ Ebd., S. 511.

³⁷⁰ Ebd., S. 511.

³⁷¹ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 154.

Unterwäsche seiner abgöttisch Geliebten und dann fällt er über deren Bräutigam her, der es gewagt hat, ohne die heilige Gabe der Poesie oder der Musik zu besitzen, sich an der Kunst zu vergreifen.

Vollkommen angetrunken und auf ganz und gar derbe Weise nähert sich Georg seiner Braut. “Wie er nun so schamlos mit der nie zu befriedigenden Begier des entnervten Lüstlings die geheimsten Reize des keuschen Mädchens enthüllte, wie sie dem Opferlamm gleich still weinend unter seinen rohen Fäusten litt”³⁷², da dauert es nicht mehr lange, bis Berganza wütend aus seinem Versteck unter dem Bett hervorspringt und den Bräutigam mit einem kräftigen Biß in den Schenkel beißt, so daß dieser blutüberströmt am Boden liegen bleibt (das Motiv der körperlichen Gewalt erfährt hier seine höchste Steigerung).

Die Aufgabe Berganzas ist ernüchternd. Weil er die Prostitution des wahrhaft Erhabenen nicht mehr länger mit anschauen kann, entschließt er sich, seinen Widersacher anzugreifen, doch kann er nicht nur nicht die Vergewaltigung Cäzílias verhindern, die Personifikation der höchsten Tugenden der Kunst, sondern er wird nun noch wie Kreisler und in Spanien zuvor, verfolgt und verjagt, und kommt nur knapp mit seinem Leben davon.³⁷³

Nachdem Berganza die Katastrophe, die ihn hierher geführt hat, nach all den Abschweifungen zu Ende erzählt hat, gibt der Erzähler zu bedenken, ob denn die Bestie nicht entbestialisiert, aus Georg nicht ein ordentlicher Mann und aus Cäzilia nicht doch noch eine brave Hausfrau hätte werden können.³⁷⁴ Berganza antwortet darauf mit einer Parabel:

Es besitzt Jemand ein Stück Land, das die Natur mit ganz besonderem Wohlgefallen im Schoße der Erde mit allerlei wunderbaren farbigten Schichten und metallischen Ölen, vom Himmel herab aber mit duftigen Dünsten und feurigen Strahlen nährte, daß die schönsten Blumen ihre bunten glänzenden Häupter über das gesegnete Land erheben und ihre mannigfaltigen Wohlgerüche, wie in *einem* jubelnden Choral zum Himmel aufatmend, die gütige Natur preisen. Nun will er das herrliche Stückchen Erde verkaufen, und es fänden sich auch wohl viele, die die holden Blumen lieben, hegen und pflegen würden; aber er selbst denkt: Blumen sind nur zum Putz und ihr Duft ist eitel, und schlägt das Land an Einen los, der die Blumen ausrupft und dafür tüchtiges Gemüse, Kartoffeln und Rüben anpflanzte, das nun zwar nützlich ist, weil man satt davon werden kann, aber die holden duftenden Blumen sind untergegangen auf immer.- Was würdest du zu diesem Besitzer, zu diesem Gemüsegärnter sagen?³⁷⁵

Nach diesen Worten stimmt der Erzähler einmal mehr mit Berganza überein und spricht ihn gleichzeitig frei. Unter diesen Umständen hätte er genauso gehandelt. Ein derart

³⁷² E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 156.

³⁷³ Vgl. Ross Chambers: The Artist as Performing Dog.-In: Comparative Literature. 23. 1971, S. 316.

³⁷⁴ Vgl. E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 159.

³⁷⁵ Ebd., S. 159.

unverbesserlicher Mensch verdiene nichts anderes, als “tausendmal mit seinen Krallen”³⁷⁶ zerrissen zu werden.

4.3.2 Berganzas Einstellung zur Kunst

4.3.2.1 Berganzas Verherrlichung der Vergangenheit

Bis zuletzt kämpft Berganza verbissen für die Rechte der Kunst. In Spanien hat er zwar auch von Poesie und Theater gesprochen, doch ästhetische oder normative Ansprüche hat er an diese keine gestellt. In der Zwischenzeit hat er eine Menge dazugelernt. Von einem Kritiker der sozialen Wirklichkeit hat er sich in einen literarischen verwandelt, der ein erstaunliches Kunstverständnis aufweist und sich eigentlich nur mehr denn kritisch mit seiner Umwelt auseinandersetzt, wenn es die Kunst betrifft beziehungsweise mit ihr in Zusammenhang steht. Das, was Berganza nun über die Dichtkunst äußert, kann nur von einem wahren Dichter stammen.

Berganza setzt sich ausdrücklich für die Beibehaltung der Metrik nach Art der “alten großen Meister des Südens”³⁷⁷ in der modernen Lyrik ein. Form und Metrik seien wie die Farben für den Maler beziehungsweise wie die Tonart, in welcher der Musiker komponiert, und müßten daher sorgfältig gewählt werden:

Ein keckgefärbtes Gewand erhebt oft die mittelmäßige Person, so wie die ungewöhnliche Tonart den gewöhnlichen Gedanken, und so kommt es denn oft, daß selbst Verse, denen ein tief eingreifender Sinn mangelt, und die nur auf der Oberfläche schwimmen, durch die Anmut der Form, durch die zierliche Verschlingung der Reime, den Geist wie in angenehmer Dämmerung mit lieblichem Spiel umfassen, und so, ganz abgesehen davon, was der Verstand vergebens darin suchen dürfte, einen geheimnisvollen Zauber ausüben, dem kein reizbares Gemüt zu widerstehen vermag.³⁷⁸

³⁷⁶ E.T.A Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 159.

³⁷⁷ Ebd., S. 141.

³⁷⁸ Ebd., S. 141f.

Auf ähnliche Art und Weise betont auch Cipion die Wichtigkeit von Regeln, allerdings spricht er nicht von Gedichten, sondern davon, wie eine Geschichte zu erzählen sei:

Ich will dir noch etwas sagen [...], daß einige Geschichten schon an sich selbst durch ihren Inhalt unterhaltend sind und daß hingegen andere es erst durch den Vortrag werden. Das heißt, einige kann man erzählen ohne Aufwand von rednerischen Ausdrücken und Figuren, andere muß man in gefällige Worte einkleiden, muß suchen, durch Mienen, Gebärden und Stimme aus nichts etwas zu machen und dem platten und schalen Geschwätz einen Anstrich von Wohllaut und Scharfsinn zu geben.³⁷⁹

In beiden Fällen gibt es also neben dem Inhalt noch die Form zu beachten. Was die rhetorischen Mittel, die Mimik und die Gestik in einer Geschichte zu bewirken vermögen, nämlich ihr “Wohllaut” und “Scharfsinn” zu geben, dazu dienen in der Lyrik Metrik und Form. Formen würden zu einer gewissen Gerechtigkeit führen, die immer noch besser sei als die “Ausgelassenheit des leeren Kopfs”³⁸⁰.

Berganzas Einstellung zur Vergangenheit, seiner Zeit in Spanien, hat sich grundlegend geändert. Mit verklärtem Blick spricht er nun von seiner alten Zeit, seinen “guten Jahren”³⁸¹, in denen ihm die Brotrinden des Studenten noch besser geschmeckt hätten als jetzt so mancher Braten von einem feilen Bedienten hingeworfen, obwohl er eigentlich damals – bis auf die Brotkrumen, die ihm auch damals schon schmeckten – nicht gerade viele lobende Worte für seine Umwelt gefunden hatte.³⁸² Entweder hat er innerhalb von 200 Jahren vergessen, wie es damals wirklich gewesen ist, oder aber seine Vergangenheit erscheint ihm im Vergleich zu jetzt tatsächlich wie das Goldene Zeitalter:

Damals glühte noch in der Brust der Berufenen, das innige heilige Bestreben, das im Innersten empfundene in herrlichen Worten auszusprechen, und selbst die, welche nicht berufen waren, hatten Glauben und Andacht;³⁸³

Ihr Dichten war ein Trachten aus dem Innersten heraus [...]. Der Dichter Gesang war ihr Leben und sie setzten ihr Leben daran als an das Höchste, das das Schicksal, die Natur ihnen vergönnt hatte zu verkünden.³⁸⁴

³⁷⁹ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 451.

³⁸⁰ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 142.

³⁸¹ Ebd., S. 120.

³⁸² Vgl. ebd., S. 120.

³⁸³ Ebd., S. 120.

³⁸⁴ Ebd., S. 120.

Nun sei aber alles anders geworden. Die Kunst befinde sich in Dekadenz, nicht zuletzt weil auch die Gesellschaft von Dilettantismus und Oberflächlichkeit regiert werde. Aus diesem Grund ist Berganza auch froh, ein Hund zu sein. Unter keinen Umständen würde er sein Hundedasein für ein Menschenleben eintauschen. Er hat seinen Platz unter dem Ofen gefunden, von dem aus er mit Spott “Eure ekle leere Aufgedunsenheit”³⁸⁵ verhöhnen kann.

4.3.2.2 Berganzas Kritik am Theater

Nach seinem unglücklichen Rausschmiß aus dem Haus der vornehmen Dame, findet Berganza beim Theater Unterkunft, wo er sich schon einmal, in Spanien, eine Zeitlang aufgehalten hat. Auf die Frage des Erzählers, ob er nun die Heldentaten, die er Cipion bereits erzählt habe, fortsetzen wolle, winkt er entrüstet ab, denn er sei nun “wie unsere Theaterhelden ganz zahm”³⁸⁶. Vom Theater auch nur zu sprechen, ekelt ihn an. Seiner Meinung nach ist das Theater ganz und gar konversationsmäßig geworden:

Statt daß ich sonst als des Ritters wackre Dogge den Feind zu Boden warf oder den Drachen in dem Wampen packte, tanze ich jetzt nach Tamino’s Flöte und erschrecke den Papageno.³⁸⁷

Das Theater sei abgedroschen seit der Zeit, als überall davon in den Zeitungen zu lesen war; aber auch die “Imbezillität unserer Schauspieler und Schauspielerinnen”³⁸⁸ schein immer mehr zuzunehmen, so daß man ihnen bald kein gutes Stück mehr in die Hand geben könne, “ohne es von ihren großen Fäusten zerrissen und zerfetzt zu sehen”³⁸⁹. An letzteren kritisiert er vor allem ihr mangelndes Einfühlungsvermögen in die darzustellenden Charaktere sowie ihre Eitelkeit. Insgeheim würden die Schauspieler über ihre Rollen schimpfen, und je poetischer sie seien, desto

³⁸⁵ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 131.

³⁸⁶ Ebd., S. 158.

³⁸⁷ Ebd., S. 158.

³⁸⁸ Ebd., S. 160.

³⁸⁹ Wie sehr Berganza dieses Thema aufregt, wird an seiner Ausdrucksweise deutlich, die an diejenige erinnert, die er beim Kampf mit Cañizares und Georg gebraucht. Wenn ihm etwas besonders zuwider ist oder aufregt, droht er mit Wörtern der Gewalt; beziehungsweise reicht selbst das nicht mehr aus, so geht er zum tätlichen Angriff über.

geringer und verächtlicher würden sie von ihnen denken. Die Damen seien um nichts besser, denn diese würden ohnehin nur ein Kostüm tragen, wenn es ihnen vorteilhaft stünde, und sie würden nur dann auftreten, wenn ihnen ein brillanter Abzug sicher sei (erneut nützt Berganza hier die Gelegenheit, sich abfällig über die ihm verhaßten Weiber auszulassen).³⁹⁰

Für die Verbesserung des Theaters bestünde insgesamt wenig Hoffnung, da vor allem die Profitgier der Schauspielregisseure und Regisseure für den miserablen Zustand der Bühne mit verantwortlich sei. Nur diejenigen Stücke seien gut, welche die Kassen füllten, die neu seien, und in denen die Schauspieler häufig beklatscht würden. Mit ihren Blei- und Rotstiften würden sich die Regisseure regelrecht an den Stücken versuchen und durch ihre Streichungen in die Ganzheit der Stücke eingreifen und sie zerstören.³⁹¹ Wenn schon Kürzungen, so Berganza, dann wenigstens von einem, der selbst ein guter Dichter sei.

Unübertroffen in ihrer Meisterschaft sind für Berganza und den Erzähler die Werke von Shakespeare und Calderón, zwei "innig verwandte Geister, die sich oft sogar in ähnlichen Bildern aussprechen"³⁹². Das Problem am deutschen Theater sei, daß es zuwenig solcher Stücke gäbe, und die Präsenz an "Mittelgut"³⁹³ zu übermäßig sei, was sich aber kaum verhindern ließe, weil das Publikum stets nach Neuem verlange. Nur selten treffe man heutzutage noch auf ein poetisches Werk.

Zeitlich datiert Berganza den Verfall - und das ist außerordentlich interessant - von der Zeit an, als die "moralische Verbesserung der Menschen"³⁹⁴ den höchsten und einzigen Zweck der Bühne bildete. Interessant deshalb, weil Cervantes gerade die Moralität, den lehrhaft-moralischen Anspruch der Novelle, stets aufs Neue betont. Cipion tut ja mit seinen ständigen Kommentaren nichts anderes, als Berganza zu belehren. Hoffmann läßt davon nicht mehr viel spüren. Ihm geht es vor allem um die ästhetische Auseinandersetzung mit der Kunst, um die Formulierung einer Programmatik. Seitdem die Moralität das bestimmende Kriterium sowohl für die Kunstbetrachtung als auch für die Erziehung geworden sei, könne das "Lustigste [...] nicht mehr erfreuen, denn hinter jedem Scherz ragte die Rute des moralischen Schulmeisters hervor, der gerade dann am geneigtesten ist, die Kinder zu strafen, wenn sie sich dem Vergnügen ganz überlassen"³⁹⁵. Möglich, daß Berganza hier auf seine Zeit in Spanien anspielt, als ihn der Kaufmann wieder an die Kette legte, weil er nach Meinung der

³⁹⁰ Vgl. E.T.A Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 161.

³⁹¹ Vgl. ebd., S. 164.

³⁹² Ebd., S. 165.

³⁹³ Ebd., S. 165.

³⁹⁴ Ebd., S. 167.

³⁹⁵ Ebd., S. 167.

jesuitischen Professoren die Kinder zu sehr vom Unterricht abgelenkt hatte. Schon damals meinte er ironisch:

Dies herrliche, ruhige Leben raubte mir eine Dame, die man *Staatsvernunft* zu nennen pflegt [...]. Die Professoren glaubten nämlich zu bemerken, daß ihre Schüler die halbe Stunde, die ihnen zwischen jeder Lehrstunde frei blieb, nie dazu anwandten, ihre Lektionen zu wiederholen, sondern nur, sich mit mir zu belustigen.³⁹⁶

Jetzt aber müsse alles, außer dem, was es sei, noch etwas anderes bedeuten, zu einem außerhalb liegenden Zweck führen, “damit nach der alten Küchenregel immer das Angenehme mit dem Nützlichen verbunden bleibe”³⁹⁷, selbst die Lust dürfe nicht Lust allein sein. Berganza ist angewidert von diesem Zustand, und er drückt seinen Ekel unter anderem dadurch aus, daß er sich von seinem Gegenüber distanziert und wiederholt von “ihr Deutsche[n]”³⁹⁸ spricht. Der wahre Zweck des Theaters beziehungsweise der Kunst sei “in dem Menschen diejenige Lust zu entzünden, welche sein ganzes Wesen von aller irdischen Qual [...] befreit, und ihn so erhebt, daß er sein Haupt stolz und froh emporrichtend das Göttliche schaut, ja mit ihm in Berührung kommt”³⁹⁹.

Das Ideal - der wahre Dichter - ist nach Berganza der “einfarbige Charakter”⁴⁰⁰, der die menschliche Natur in seinem Innersten erkennt und über ihre Erscheinungen herrscht, “indem er ihre mannigfaltigste Strahlenbrechung in seinem Geiste, wie in einem Prisma auffaßt und reflektiert”⁴⁰¹. Für dieses Ideal steht in der deutschen Literatur beispielhaft Novalis, dessen Leben und Werk Kreisler schon zuvor geehrt hat. Weil beide in der Poesie wie im Leben nur das Höchste wollten, sei ihnen auch – so Berganza - das gleiche Schicksal widerfahren: als Phantasten und Schwärmer beschimpft und verachtet worden zu sein.

Neben Novalis findet Berganza aber noch für manch anderen Dichter (Tieck), Opernkomponisten (Fouqué) und Schauspieler (Leo) lobende Worte, doch kann auch das nicht darüber hinwegtäuschen, daß der reine “einfarbige Charakter” selten ist, und viele Künstler “von innen und außen gesprenkelt sind, und in mehreren Farben schillern, ja bisweilen wie das Chamäleon die Farben wechseln können”⁴⁰².

Zu den Gesprenkelten gehören all jene, die sich im “Falschen, Angeeigneten bewegen”⁴⁰³ und die zwischen dem Beruf und dem Leben eines Künstlers trennen. Wer die Poesie nicht über

³⁹⁶ Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, S. 464.

³⁹⁷ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 168.

³⁹⁸ Ebd., S. 167 u. S. 171.

³⁹⁹ Ebd., S. 168.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 172.

⁴⁰¹ Ebd., S. 169.

⁴⁰² Ebd., S. 172.

⁴⁰³ E.T.A. Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, S. 177.

die Alltäglichkeiten erhebt, wer nicht auch im Leben gut ist und das Höchste anstrebt, der kann aus Mangel an innerer Wahrheit auch kein wahrhafter Dichter sein.⁴⁰⁴

Das Gespräch endet mit einer ausdrücklichen Warnung vor den gesprenkelten Charakteren vom Typ Zacharias Werners, deren Mängel sich sowohl im öffentlichen und privaten Leben als auch in ihren Werken reflektieren. Die letzten in der Ferne verklingenden Worte drücken noch einmal aus, den Gesprenkelten ja nicht zu trauen: „Trau Hau – Hau – Hau – Hau – Hau –“⁴⁰⁵ sind die letzten Laute Berganzas, bevor seine Stimme endgültig versiegt. Aber für wie lange?

⁴⁰⁴ Vgl. ebd., S. 175.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 177.

C. Zusammenfassung und Ausblick

Am Ende der Untersuchung wird noch einmal ganz kurz zusammengefaßt, warum E.T.A. Hoffmann die cervantinische Novelle als Vorlage für seine Erzählung benutzte beziehungsweise was er mit der Übernahme der Hauptfigur sowie der zahlreichen Motive und Gestaltungsmerkmale eigentlich bezweckte.

Cervantes' *Coloquio* ist für Hoffmann weniger eine Quelle als ein Bezugstext. Die Variationen und Abweichungen vom spanischen Text sind beträchtlich, zumal seine Geschichte als Fortsetzung der Abenteuer Berganzas angelegt ist und für seine Gestaltung noch ein anderes Werk von entscheidender Bedeutung ist: Diderots *Le neveu de Rameau*. Die Idee, ein Tier, nämlich Berganza, als Helden zu wählen, geht zwar direkt auf Cervantes zurück, doch reiht sich Hoffmann damit in eine Tradition ein, die im deutschen Sprachraum bereits seit dem 18. Jahrhundert besteht.⁴⁰⁶ Berganza ist Hoffmanns erste Tierfigur seines literarischen Schaffens, der aber im Laufe der Zeit noch einige andere nachfolgen sollten, wie der Kater Murr oder der Meister Floh, denen in der Forschungsliteratur mehr Beachtung geschenkt wurde und wird als es den *Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* beschieden ist.

Hoffmann nennt am Beginn seiner Erzählung explizit seine wichtigste literarische Vorlage und führt überdies noch an, in welcher deutschen Ausgabe ihm das cervantinische Werk vorgelegen ist: in der Fassung von D.W. Soltau.⁴⁰⁷ Aus diesem Faktum lassen sich folgende Annahmen ableiten: zum einen, daß Cervantes zu dieser Zeit für das bürgerliche Leserpublikum ein Begriff gewesen sein muß, und zum anderen, daß Hoffmann mit diesem Hinweis offensichtlich die Leser zur Lektüre des spanischen Textes und indirekt zu einem Vergleich mit seiner eigenen Erzählung anregen wollte. Erst mit der Kenntnis der Vorlage erschließen sich die immer wieder im Verlauf der Erzählung eingestreuten Anspielungen und Verweise, und erst der Vergleich gestattet einen tieferen Einblick in die literarische Schaffensweise des Autors. Wenn der reisende Enthusiast Berganza am Beginn der Erzählung einen poetischen Hund nennt, so tut er dies aus drei Gründen:

⁴⁰⁶ Vergleiche hierzu den Aufsatz von Bruno Müller: Der sprechende Hund bei A.F.E. Langbein und E.T.A. Hoffmann. Quellen und Nachwirkungen.-In: MHG. 30. 1984, S. 8-14.

⁴⁰⁷ Da der Behandlung der Vorlage bereits eine ausführliche Zusammenfassung innerhalb der Untersuchung zuteil wurde, soll an dieser Stelle darauf verzichtet werden. Siehe dazu S. 52.

zum ersten, weil wir Berganza in einem literarischen Werk vorfinden, zum zweiten, weil er der Idee Cervantes' entsprungen ist, und zum dritten, weil Berganza die Sichtweise eines Poeten auf die Gesellschaft einnimmt, die er im Laufe der Erzählung mehrmals kritisch anprangert.

Seitdem Berganza Spanien verlassen hat, hat sich seine Persönlichkeit und sein Umfeld entscheidend gewandelt. Seinen weitgehend objektiven Standpunkt, den er in Cervantes Novelle bewahrte, als er eine Reihe von Meistern sowie deren Berufe und Lebensweise kennenlernte, hat er seit seinem letzten Abenteuer im Hospital der Auferstehung vor ungefähr 200 Jahren weitgehend aufgegeben. Er hat sich nunmehr – so scheint es zumindest – für einen Beruf und ein soziales Umfeld entschieden: für den Künstler in der bürgerlichen Welt. Damit hat Hoffmann den Schwerpunkt seiner Erzählung entschieden anders gesetzt als Cervantes, und die vielschichtige sozialkritische Studie auf die spanische Gesellschaft des 17. Jahrhunderts ist der Darstellung einiger weniger Probleme gewichen: vor allem der sozialen Stellung des Künstlers in den bürgerlichen Kreisen Deutschlands.

In dieser Gesellschaft nimmt Berganza eine privilegierte Stellung ein, die sich aus seinem Außenseiterstatus sowohl in der Welt der Tiere als auch in der der Menschen erklärt. Die Tatsache, daß er der menschlichen Sprache mächtig ist und in dieser zu kommunizieren versteht, entfernt ihn einerseits von seinen tierischen Kollegen und bringt ihn näher an die menschliche Existenz, ohne daß er deshalb aber ganz an deren Leben teilhaben könnte, denn schließlich ist er noch immer in seinem Hundekörper gefangen. Berganza ist also eindeutig eine Zwischenfigur, aber es ist gerade diese Perspektive, die es ihm ermöglicht, die Menschen aus einer gewissen Distanz heraus zu beobachten und ihre Angewohnheiten denen der Tiere kritisch gegenüberzustellen. Die Überlegenheit seiner Position sieht Berganza aber noch in einem ganz anderen Punkt. Er ist, wie er dies mehrmals gegenüber dem Erzähler beteuert, ein stiller Zuhörer und Beobachter, und gerade weil die Menschen mit seiner Anwesenheit und vor allem seiner Aufmerksamkeit nicht rechnen, entblößen sie sich vor ihm in einer Radikalität, wie sie dies nie in Gegenwart eines anderen (Menschen) wagen würden. Darüber hinaus ist Berganza aber noch mit einem Lebensverständnis und einem Erfahrungsschatz ausgestattet, der den aller anderen Figuren (und auch den der Leser) bei weitem übersteigt. Denn wer von ihnen kann schon für sich beanspruchen, auf ein zweihundertjähriges Leben zurückzublicken? Dieser Aspekt darf bei der Beurteilung von Berganzas Kritik unter keinen Umständen vergessen werden, denn er soll die Richtigkeit seiner Behauptungen zusätzlich untermauern. Berganzas Verachtung, seine Verbitterung und sein ausgeprägter Frauenhaß sind das Resultat seines jahrhundertelangen Zusammenlebens mit den Menschen und erst aus

diesem Blickwinkel heraus zu verstehen: zu oft ist er schon in seinem Leben enttäuscht, ungerecht behandelt, verprügelt und verfolgt worden, als daß er dem menschlichen Geschlecht jetzt noch Respekt entgegenbringen könnte. Denn diejenigen, von denen er mit Bewunderung spricht - wie der Kapellmeister Kreisler oder Cäzilia - sind genauso grausam von ihrer Umwelt behandelt worden wie er selbst.

Bereits hier wird deutlich, daß sich Hoffmann Berganzas auch als Maske bedient, um Dinge sagen zu können, die aus dem Munde eines männlichen oder weiblichen Protagonisten allzu hart geklungen hätten, zumal er in seine Erzählung auch Erlebnisse und Erfahrungen einfließen läßt, die auf seinen Aufenthalt in Bamberg von 1808 bis 1813 zurückgehen. Es ist nicht schwer nachzuvollziehen, daß die Kritik eines Hundes leichter und weniger ernst zu nehmen ist, und hinter einem Tier der Autor weniger zu vermuten ist als beispielsweise hinter dem reisenden Enthusiasten.

Zu einem guten Teil verdankt Hoffmann der Tiermaske aber auch, daß er seine Kritik auf sehr vielfältige Art und Weise gestalten kann: ironisch, satirisch, aber auch überaus witzig und humorvoll. Vor allem die humoristischen Effekte bezieht er daraus, daß er Gedanken, Gefühle und Verhaltensweisen in ein Tier hineinverlegt, die wir im allgemeinen nur mit Menschen assoziieren. Die Maske ist es schließlich, die den nötigen Abstand schafft, um den Leser über seine Unzulänglichkeiten, die er an Berganza sieht, aber nicht sofort als seine eigenen wahrnimmt, zu lachen. Die Wahl des Helden ist also auch deshalb auf ein Tier gefallen, weil sie die Möglichkeit der Parodie und die Gegenüberstellung der menschlichen Tierhaftigkeit und der tierhaften Menschlichkeit bietet. Eines darf darüber hinaus aber niemals vergessen werden: auch die humorvollen und witzigen Passagen haben letztlich einen zutiefst ernsten Hintergrund.

Das entscheidend Neue an der *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* ist allerdings – es wurde oben bereits angesprochen - die Kunstthematik, die nunmehr das zentrale Thema bildet. Berganza ist zum Literaturverständigen avanciert und weiß nicht nur über Metrik Bescheid und lobt die großen Meister des Südens, sondern er erweist sich daneben auch als überaus penibler Kritiker und Kenner des zeitgenössischen Theaters, das er als dekadent diskreditiert, und sich bei dieser Gelegenheit auch in langen Passagen über die Imbezillität der Schauspieler, ihrer Direktoren und den Regisseuren ausläßt. Fazit seiner Kritik ist: im großen und ganzen ist alle zeitgenössische Produktion Mittelmaß, insbesondere seit die Moral das bestimmende Kriterium der Erziehung und der Kunstbetrachtung geworden ist.

Anhand des literarisch-künstlerischen Zirkels um die vornehme Dame beziehungsweise in der Vergewaltigung Cäzílias (des Prosaischen) durch den Philistertypen Georg (das Profane) demonstriert Hoffmann die Kunstfeindlichkeit einer Welt, in der die Möglichkeiten, Unruhe zu stiften, begrenzt sind, und in der der Entjungferung Cäzílias - als der Personifikation der höchsten Tugenden der Kunst - nicht entgegengewirkt werden kann. Berganza wird für toll erklärt, als er es zu verhindern versucht, und muß sich ebenso aus der Gesellschaft zurückziehen wie zuvor Kreisler.

Vor allem in der Hochzeitsnacht aber auch an anderen Stellen wird deutlich, daß sich Hoffmann mit der Anwesenheit des Hundes auch die Möglichkeit eröffnet, gewisse sexuelle Phantasien ausleben zu können: Berganzas Wunsch, von Cäzilia geritten zu werden sowie seine verborgene Anwesenheit in der Hochzeitsnacht, wo er die Vergewaltigung Cäzílias durch den verderbten Lüstling Georg beobachtet und ihn, als es ihm zuviel wird, körperlich attackiert und ihm seine Zähne ins Fleisch bohrt, stehen zweifelsohne in Beziehung zu Hoffmanns Gedanken, die er wohl so manches Mal in Gegenwart seiner Musikschülerin und ihres Gatten empfunden haben dürfte.

Bis zum bitteren Ende und bis es ihm buchstäblich die Sprache versagt, setzt sich Berganza für die Rechte der Kunst ein. Mit allerletzter Kraft ruft er dem reisenden Enthusiasten noch einmal seine Warnung vor den gesprenkelten Charakteren zu, die sich im Falschen, Angeeigneten bewegen und zwischen ihrem Beruf und ihrem Leben als Künstler eine Trennung vollziehen. Seine aufrichtige Bewunderung und ehrliche Anerkennung gilt nur wenigen, einem Novalis oder einem Kreisler, die in der Poesie wie in ihrem Leben stets das Höchste wollten und als einzige die menschliche Natur in ihrem Innersten erkannten, dafür aber von der Gesellschaft verachtet und aus ihrer Mitte verstoßen wurden.

D. BIBLIOGRAPHIE

a. Primärliteratur

Cervantes, Miguel de: Die Novellen. Übersetzt von Konrad Thorer. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Insel 1987.

Cervantes Saavedra, Miguel de: Novelas ejemplares. Edición de Harry Sieber. 2 Bde. 16. Aufl.-Madrid: Ediciones Cátedra 1995.

Diderot, Denis: Rameaus Neffe. Ein Dialog. Aus dem Manuskript übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Johann Wolfgang von Goethe. Nachwort von Günter Metken. Durchgesehene und erweiterte Ausgabe.-Stuttgart: Reclam 1984.

Hoffmann, E.T.A.: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814. Hrsg. v. Hartmut Steinecke unter der Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht.-Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993.

Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von D.W. Soltau, Königsberg 1801.-In: Cervantes. Exemplarische Novellen. Hrsg. Von Walther Killy.-Frankfurt a.M.; Hamburg 1961.

b. Quellen

E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel. Gesammelt und erläutert von Hans von Müller und Friedrich Schnapp. Hrsg. v. Friedrich Schnapp. 3 Bde.-München 1967-1969.

Hoffmann, E.T.A.: Tagebücher. Nach der Ausgabe von Hans von Müller mit Erläuterungen hrsg. v. Friedrich Schnapp.-München 1971.

c. Sekundärliteratur

Apel, Friedmar: Literarische Übersetzung.-Stuttgart 1983.

Beardsley, Christa-Marie: E.T.A. Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik. Die poetisch-ästhetische und die gesellschaftliche Funktion der Tiere bei Hoffmann und in der Romantik.-Bonn 1985.

Becker-Cantarino, Baerbel: Die "schwarze Legende". *Zum Spanienbild der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts.*-In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 94.1974, S. 183-203.

Bel Bravo, María Antonia; López Muñoz, Miguel Luis: Vida y sociedad en la España del siglo XVII a través del “Coloquio de los perros” de Cervantes.-In: Anales Cervantinos. XXIX.1991, S. 125-166.

Bertrand, J.J.A.: Renacimiento del cervantismo romántico alemán (Traducción del francés por T. Zamarriego).-In: Anales Cervantinos. IX. 1961-62, S. 143-167.

Brüggemann, Werner: Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik.-Münster 1958.

Chambers, Ross: The Artist as Performing Dog.-In: Comparative Literature. 23. 1971, S. 312-324.

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 33 Bde.-München 1984.

Ellinger, Georg: E.T.A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke.-Hamburg; Leipzig 1894.

El Saffar, Ruth: Cervantes. *El casamiento engañoso* and *El coloquio de los perros*.-London 1976.

Feldges, Brigitte; Stadler, Ulrich: E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung. Mit je einem Beitrag von Ernst Lichtenhahn und Wolfgang Nehring.-München 1986.

Funck, Z. [= Carl Friedrich Kunz]: Erinnerungen aus meinem Leben in biographischen Denksteinen und anderen Mittheilungen. Bd.1: Aus dem Leben zweier Dichter: Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann's und Friedrich Gottlob Wetzel's.-Leipzig 1836, S. 1-172.

Günzel, Klaus: E.T.A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten.-Berlin 1976.

Harich, Walther: E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers. 2 Bde.-Berlin 1920.

Hitzig, Julius Eduard: E.T.A. Hoffmanns Leben und Nachlaß. Mit Anmerkungen zum Text und einem Nachwort von Wolfgang Held. 1. Aufl.-Frankfurt a. M. 1986.

Hitzig, Julius Eduard: Aus Hoffmann's Leben und Nachlaß. Hrsg. von dem Verfasser des Lebens-Abrißes Friedrich Zacharias Werners. 2 Theile.-Berlin 1823.

Hoffmeister, Gerhart: Spanien und Deutschland. Grundlagen der Romantik.-Berlin 1976.

Kaiser, Gerhard R.: E.T.A. Hoffmann.-Stuttgart 1988.

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

Kremer, Detlef: Romantische Metamorphosen. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen.-Stuttgart 1993.

Miranda, Marta Isabel: Cipi3n: su car3cter y sus funciones en *El coloquio de los perros*.-In: Anales Cervantinos. XXII. 1985, S. 195-200.

Müller, Bruno: Der sprechende Hund bei A.F.E. Langbein und E.T.A. Hoffmann. Quellen und Nachwirkungen.-In: MGH. 30. 1984, S. 8-14.

Prawer, Siegbert S.: Die Farben des Jaques Callot. E.T.A. Hoffmanns "Entschuldigung" seiner Kunst.-In: Wissen und Erfahrung. Eine Festschrift für Hermann Meyer. Hrsg. v. Alexander von Bormann.-Tübingen 1976, S. 392-401.

Prawer, Siegbert S.: "Ein poetischer Hund": E.T.A. Hoffmann's *Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* and its Antecedents in European Literature.-In: Aspekte der Goethezeit. Hrsg. v. Stanley Corngold u.a.-Göttingen 1977, S. 273-292.

Riley, Edward C.: Cervantes and the Cynics (*El licenciado Vidriera* and *El coloquio de los perros*).-In: Bulletin of Hispanic Studies. LIII. Nr.1. 1976, S. 189-199.

Ruiz, Blanca: Recepci3n de las Novelas ejemplares en los rom3nticos alemanes.-In: Anales Cervantinos. XXIX. 1991, S. 217-228.

Schenda, Rudolf: Zur Geschichte des Lesens.-In: Literaturwissenschaft. Grundkurs. Hrsg. v. Helmut Brackert, J3rn St3ckrath u. Eberhard L3mmert. Bd. 1.-Reinbek b. Hamburg 1981, S. 15-25.

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

Segebrecht, Wulf: Heterogenit3t und Integration. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E.T.A. Hoffmanns.-Frankfurt a.M. 1996.

Segebrecht Wulf: Neues zum >Neuen Lese-Institut< des C.F. Kunz.-In: MHG. 23. 1977, S. 50-56.

Slab3y, Rudolf J.; Grossmann, Rudolf: W3rterbuch der spanischen und deutschen Sprache. 3. Aufl. v3llig neu bearbeitet und erweitert von Manuel Banzo und S3enz de Miera.-Wiesbaden 1975.

Sobejano, Gonzales: *El coloquio de los perros* en la picaresca y otros apuntes.-In: Hispanic Review. 43. 1975, S. 25-41.

Stackelberg, J3rgen von: Cervantes (1547-1616): Don Quijote.-In: F3nfzig romanische Klassiker in deutscher 3bersetzung.-Bonn 1997, S. 58-64.

Steinecke, Hartmut: Hoffmanns Romanwerk in europ3ischer Perspektive.-In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft. Hrsg. v. Hartmut Steinecke, Franz Loquai u. Paul Seher. Bd. 1. 1992-93.-Berlin 1993, S. 21-35.

Streitenberg, Verena: Der Einflu3 Goethes und Calder3ns auf E.T.A. Hoffmanns Opernwerk. Diss. Ettlingen; Baden 1989.

Strosetzki, Christoph: Miguel de Cervantes. Epoche – Werk – Wirkung.-Münster 1991.

Tietz, Manfred: E.T.A. Hoffmann und Spanien.-In: MHG. 26. 1980, S. 51-68.

Ruiz, Blanca: recepción de las Novelas ejemplares en los románticos alemanes.-In: Anales Cervantinos. 29.1991, S. 217-228.

Vodosek, Peter: Eine Bibliothek der Goethe-Zeit. Das <Königlich Privilegirte neue Leseinstitut> des Carl Friedrich Kunz zu Bamberg.-In: JWG. 77.1973, S. 110-133.

Yagüe Marinas, Galo: Reflexiones sobre el “Coloquio de los perros”, de Cervantes, y las “Nuevas aventuras del perro Berganza”, de E.T.A. Hoffmann.-In: Anales Cervantinos. XXIV. 1986, S. 163-177.