

ABSTRACT

Gert Peter Brandes
Department of German
Master of Arts

Title: Wunder und Wirklichkeit in den
Erzählungen E.T.A. Hoffmanns

This thesis analyses a characteristic aspect of style in the works of Hoffmann. It is singular in many of Hoffmann's tales that the transition from the sphere of narrated reality to that of narrated irreality is manifested only slightly, with no clear point of demarcation from the one sphere to the other. Thus the reader never attains certainty, in which of the narrated worlds he finds himself. This thesis examines how and by what stylistic means Hoffmann achieves this vague transition.

The thesis also points out the preliminaries of this stylistic aspect, which have as their basis, Hoffmann's attitude towards the arts, manifested in the so-called "Serapiontische Prinzip," which again must be considered as expressions of his personal experience.

WUNDER UND WIRKLICHKEIT
IN DEN
ERZÄHLUNGEN E.T.A. HOFFMANNS

GERT PETER BRANDES

A thesis submitted to the Faculty of Graduate
Studies and Research in partial fulfilment of
the requirements for the degree of Master of
Arts in German.

Department of German,
McGill University,
Montreal, P.Q., Canada

April 8, 1968.

GLIEDERUNG

A THEORETISCHE VORAUSSETZUNGEN

1. Bestimmung der Begriffe "Wunder" und "Wirklichkeit"	1
2. Die fiktive "Wirklichkeit" der Dichtung	2
3. Das Phänomen "Wunder und Wirklichkeit" als Ausdruck persönlicher Lebenserfahrung	8
4. Das "Serapiontische Prinzip" als Kunst- theorie	11
5. Die Verwirklichung dieser Theorie in den Erzählungen	20
6. Allgemeine Deutung der Hoffmannschen Märchen und Märchenhelden	27

B DER STIL

1. Wirklichkeit	37
a) reale Beschreibung von Ort und Zeit	37
b) genaue äußere Beschreibung der Person	43
c) die seelische Erfassung der Person	46
2. Transzendenz und Überschneidungen	48
Die Brautwahl - Groteske Elemente bei Hoffmann	79

ANMERKUNGEN	96
-------------	----

LITERATURVERZEICHNIS	101
----------------------	-----

A. THEORETISCHE VORAUSSETZUNGEN.

1.) Bestimmung der Begriffe "Wunder" und Wirklichkeit"

Wenn in der folgenden Arbeit die Begriffe Wirklichkeit und Wunder gebraucht werden, so immer in dem Sinn, den wir herkömmlich diesen Begriffen geben.

Wirklichkeit meint unsere diesseitige, bürgerlich-alltägliche Welt mit ihren geschriebenen und ungeschriebenen Gesetzen, mit ihrer Auffassung vom Normalen und Anomalen, jene empirische, rational erklärbare Wirklichkeit also, die sich uns zeigt in den sozialen, politischen, religiösen Gegebenheiten, und in ihren moralischen Ansprüchen. Wir meinen die Wirklichkeit in ihrer immer gleichen zeitlichen Abfolge von Stunde, Tag und Jahr sowie in ihrer kausal-logischen Verknüpfung.

Wunder dagegen meint die Welt des Unbewußten, die aus der Tiefe der Seele aufsteigt und in der diese Gesetze nicht gelten; jene Welt also, die wir rational nicht mehr erklären können, über die wir uns im wahrsten Sinn des Wortes wundern. Die Gesetze der Kausalität und Finalität, der zeitlichen Abfolge sind hier nicht mehr gültig, alle Zusammenhänge sind traumhaft verschoben, sie bilden jedoch ein irreales Ganzes, dessen Logik in sich selbst liegt.

Wir möchten aber diese Einleitung zum Anlaß nehmen, ausdrücklich darauf hinzuweisen -- und es erscheint nötig angesichts

der oft dem Hoffmannschen Werk verständnislos gegenüberstehenden Interpreten --, daß Dichtung niemals versucht, die Wirklichkeit so abzuschildern, wie wir sie alltäglich erleben. Vielmehr ist Dichtung eine in sich geschlossene Ganzheit, die ihre eigene Gesetzmäßigkeit besitzt.

2.) Die fiktive "Wirklichkeit" der Dichtung

Wir wollen unsere Untersuchung über das Wunderbare und die Wirklichkeit in Hoffmanns Dichtung damit beginnen, diese beiden Begriffe etwas näher zu bestimmen.

Unsere erfahrbare Wirklichkeit wird durch die Kunst, wird im Kunstwerk verwandelt. Jeder Roman, jede Erzählung transportiert diese Realität in eine höhere Ebene, in eine Welt mit eigenen -- kausalen, finalen, temporalen -- Gesetzmäßigkeiten. Der Dichter schafft eine eigene, poetische, Welt mit der ihr eigenen Gesetzen. Sobald man diese Voraussetzung anerkennt, ist das Kunstwerk in sich real, d.h. wirklich. Nur unter dieser Voraussetzung vermögen wir Dichtung in ihrem Wesen richtig zu verstehen.

Es geht daher nicht an, Dichtung mit außerkünstlerischen Maßstäben zu messen, d.h. Maßstäben, die vor allem nach dem Gehalt -- Religion, Weltanschauung, Philosophie -- jedoch nicht nach der künstlerischen Qualität urteilen.

Wie Goethe am Beispiel der Oper diese Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks betont, so könnten wir auch am Beispiel des Märchens dasselbe nachweisen. Denn gerade das Märchen ist wohl jene Form, in der die Eigengesetzlichkeit der Dichtung am betontesten zu Tage tritt. Selbst der 'realistische', kritische Erwachsene, der gewohnt ist, an alle Dinge und auch an das Kunstwerk die Sonde der Vernunft anzulegen, überläßt sich, wie das Kind, dieser Phantasiewelt ohne Widerstreben, taucht in sie hinein und erfährt durch sie jenen Hauch einer höheren Wahrheit, die jede wirkliche Dichtung vermittelt. Es ist nicht jene Wahrheit im alltäglichen Sinn, daraus man ein Rezept für ein Verhalten in der Realität abstrahieren könnte (wer so denkt, verfälscht den Sinn des Kunstwerks), sondern diese Wahrheit deutet auf ein Höheres und vermittelt eine Ahnung eines Seins, das wesentlicher ist als eine praktische Nutzenanwendung.

Dieses Märchen also scheint uns jene Eigenwelt des Kunstwerks am besten zu zeigen. Losgelöst von unserer Logik, unseren Vorstellungen von Kausalität und Finalität leben wir in einer Welt der reinen Phantasie. Wir sind losgelöst von der Erdenwirklichkeit und bewegen uns in der Wirklichkeit des Märchens, das seine eigenen Gesetze hat. So erkennen wir ohne weiteres eine Fee, den Zauberer oder die Hexe als märchen-'wirklich' an, und ihre Zaubereien sind deshalb innerhalb dieser Märchenwelt wahr und wirklich, und es käme uns nicht in den Sinn, mit unseren, anstatt mit den Maßstäben des Märchens zu messen. Wir gestehen also ohne zu zögern die Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks dem

Märchen zu (wobei der Verfasser voraussetzt, daß das Märchen nicht lediglich als eine niedere Form 'für kleine Kinder' angesehen wird, sondern durchaus als eine Kunstform, deren eigentlicher Sinn sich erst dem Erwachsenen erschließt).

Warum aber sind wir nicht auch im gleichen Maße bereit, diese Eigengesetzlichkeit allen Dichtungen zuzugestehen?

Gerade im Fall E.T.A. Hoffmann kann man sehen, wie seine Bewertung im ganzen 19. Jh. durch außerkünstlerische Gesichtspunkte erfolgte.

Es ist erstaunlich, daß selbst Goethe, der als einer der ersten den Gebildecharakter als in sich wahr und seiend erkannte, mit Hoffmann nichts anzufangen wußte. Aber dies ist wohl gar nicht einmal so erstaunlich, denn seine Angst vor dem Unausgeglichenen, Krankhaften (was er krankhaft nannte), vor dem ihm Wesensfremden ließ oft sein Urteil ungerecht ausfallen.

Es ist schon so: erkennen wir die Eigenwelt der Dichtung an, so müssen wir zuerst von weltanschaulichen, religiösen, philosophischen und vor allem moralischen Kriterien absehen und dafür alle kunstgerechten Darbietungsweisen vom sogenannten 'Schönen' bis zum Häßlichen, von Harmonie und Maß bis zur Groteske und Absurdität anerkennen. Nur diese Offenheit gegenüber der Darbietungsweise hält uns offen für das, was uns die Dichtung -- in einem höheren Sinn -- geben will.

Wir müssen Wolfgang Kayser zustimmen, wenn er sagt:

Dichtung ist zunächst eine in sich geschlossene Sphäre, unterschieden von aller Realität. Das ist ihr Wesen, und darin liegt ihr Sinn: den Menschen aus dem Zusammenhang der Realität herauszuführen, ihn aus der Determination zu befreien und für das Mögliche freizuhalten, ihn, wie Schiller meinte, sein eigentlichstes Menschsein erleben zu lassen.¹

Den Menschen aus dem Zusammenhang der Realität herausführen: in welchem Werk könnten wir das besser erkennen als dem Hoffmanns? Hier tritt uns in doppelter Weise diese Möglichkeit vor Augen: als Darbietungsweise und als Darbietungsgegenstand. Wir werden sehen, wie eines das andere bedingt. Und weiterhin: den Menschen für das Mögliche freihalten: wo könnten wir das wiederum besser erkennen als in den Hoffmannschen Märchen? So scheint gerade Hoffmanns Dichtung besonders geeignet, die Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks zu erweisen, und es erschien daher sinnvoll, auf diese Frage zu Beginn hinzuweisen.

Diese Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks soll und muß bei der Interpretation eines Werkes immer beachtet werden. Das Kunstwerk ist autonom, und es läßt sich durchaus aus sich selbst heraus deuten. Selbstverständlich kann man geistesgeschichtliche Hintergründe und Voraussetzungen nicht völlig bei einer Interpretation ausschließen. Im Gegenteil. Sie werfen oft ein bezeichnendes Licht auf ein Werk. Jedoch sollte immer der Gedanke im Vordergrund stehen, daß es sich primär um ein Sprachkunstwerk handelt, das durch und von der Sprache lebt. So ist

es letztlich nur logisch, sich bei der Betrachtung eines Werkes der Sprache vor allem zuzuwenden, und sich zu fragen, was sie im einzelnen für die Aussage einer Textstelle leistet.

Denn leider wurde gerade in der Germanistik bis zum 2. Weltkrieg vergessen, daß die Sprache an sich durchaus einen Aussagewert besitzt. Es ist gar nicht nötig, nach den psychologischen Voraussetzungen im Dichter zu fragen. Das, was sich im Werk manifestiert, ist entscheidend; das, was uns als Dichtung gegenübertritt, muß aus sich bestehen können, wenn es einen Wert besitzen soll. Die Ergebnisse müssen verifizierbar sein.

Ich bin dieser Auffassung, die nach dem 2. Weltkrieg besonders durch die jüngere Generation der Germanisten vertreten wird, um so mehr verpflichtet, als ich glaube, daß durch diese Methode dem Kunstwerk mehr Gerechtigkeit widerfährt, als wenn es nach subjektiven Maßstäben, die eine geistesgeschichtliche Interpretation leicht mit sich bringen kann, beurteilt wird.

Diese sprachwissenschaftliche Methode ist im großen und ganzen eine objektive Methode, da der Aussagewert der Sprache jedem, auch dem Nichtgermanisten, bekannt ist und von ihm überprüft werden kann.

Wenn hier vom Aussagewert der Sprache gesprochen wurde, so darf dieser Begriff nicht zu eng gefaßt werden. Selbstverständlich geht es nicht nur um das einzelne Wort, es geht genauso um die Untersuchung des syntaktischen Gefühls, der Redeweise, der Komposition u.ä.. Alle Einzelzüge sagen etwas aus. Was sie

aussagen, gilt es festzustellen, und sie sind darüber zu befragen, ob sich alles zu einer sinnvollen Einheit fügt.

In dieser Arbeit haben wir im Teil A = Theorie auch die geistesgeschichtlichen Grundlagen aufgezeigt, denn ich bin der Meinung, daß sie gerade im Fall Hoffmann eng mit seinem Werk -- inhaltlich und formal -- verknüpft sind.

Dabei ergab sich die Schwierigkeit, eine strenge Trennung von Hoffmanns persönlichen Erfahrungen, deren inhaltlicher Darstellung in den Erzählungen sowie auch ihrer formalen Gestaltung nicht durchführen zu können. Es wird im Text von Fall zu Fall darauf hingewiesen.

Diesem theoretischen Teil wurde ein Teil B angefügt, in dem wir versucht haben, entsprechend dem gerade Gesagten, die Erzählungen als Sprachkunstwerk zu betrachten und einige Charakteristika des Hoffmannschen Stils und seiner Dichtweise näher zu untersuchen.

Es schien uns interessant, einmal nicht nur theoretisch, sondern direkt am Text aufzuzeigen, wie sich dort das Phänomen 'Wunder und Wirklichkeit' stilistisch ausprägt.

Dabei leiteten uns drei Fragen:

- 1.) Wie stellt Hoffmann die Wirklichkeit dar,
- 2.) wie gestaltet er die Sphäre der Transzendenz,
- 3.) wie gestaltet er die Übergänge von einer Sphäre in die andere?

Gerade dem letzten Punkt widmeten wir besondere Aufmerksamkeit, da wir beim Lesen immer wieder auf solche Übergänge, die besonders charakteristisch für Hoffmanns Stil sind, aufmerksam wurden.

Selbstverständlich konnten wir in dieser Arbeit nicht jede Szene bis ins einzelne analysieren, da sonst der Umfang der Arbeit gesprengt worden wäre. In fast allen Fällen wäre wohl noch mehr zu sagen gewesen, doch hoffen wir, daß Wesentliche gezeigt zu haben.

Sicherlich hätten sich auch noch viele andere Stellen in den Erzählungen anführen lassen können, und wir müssen gestehen, daß es uns schwer fiel, sehr demonstrative Beispiele fortlassen zu müssen. Wir glauben aber, daß wir mit den angeführten Beispielen dem Leser der Hoffmannschen Geschichten eine Anregung geben konnten.

3.) Das Phänomen 'Wunder und Wirklichkeit' als Ausdruck persönlicher Lebenserfahrung.

Wenn wir das Werk E.T.A. Hoffmanns näher betrachten, so fällt uns wohl als erstes daran am meisten auf, daß sich zwei Erlebnisbereiche des Menschen, nämlich der Bereich der Realität und der Bereich des Wunderbar-Phantastischen auffällig stark nebeneinander beobachten lassen. Beide Bereiche treten oft kraß nebeneinander auf oder aber vermischen sich zu einer Einheit, die auf den Leser jenen eigenartigen Reiz ausübt, den man

'hoffmannesk' genannt hat.

In dieser Arbeit gilt es nun darzustellen, wo die Wurzeln für diese eigenartig packende und faszinierende Dichtung liegen, und worin der Grund für die kontrastierende Darstellungsweise der Realität und des Wunderbaren liegt.

Die Frage nach dem Phänomen der Wirklichkeit und des Wunders in den Erzählungen Hoffmanns ist dabei eng verbunden mit der Frage nach der Wirklichkeitsauffassung Hoffmanns selbst. Wir werden sehen, daß letztlich sie es ist, die entscheidend sein Werk bestimmt hat. Hoffmanns Leben war entscheidend durch zwei Grunderfahrungen gekennzeichnet, die sich als Grundspannung in seinem Wesen und seinem Werk zeigten. Es ist einmal die Grundspannung zwischen dem bürgerlichen Beruf, in dem er sich durch Tüchtigkeit auszeichnete, und zwischen der künstlerischen Berufung, sowie zum anderen die Spannung, die er aus der gesellschaftlichen und politischen Situation seiner Zeit an sich selbst erfuhr. Der Konflikt zwischen Beruf und Berufung wurde in eines der Grundmotive seiner Dichtung verwandelt. Doch dieser persönliche Dualismus zwischen bürgerlichem und künstlerischem Beruf würde für die Umsetzung in die Dichtung allein keine allzu große Bedeutung haben können, wenn nicht auch die gesellschaftliche und politische Konstellation entscheidend auf Hoffmann gewirkt hätte. Hoffmann erlebte in aller Schärfe den Konflikt zwischen der nüchternen, kunstfeindlichen Wirklichkeit des damaligen Deutschlands, die den Dichter nicht anerkannte, und dem

Dichter, dem Außenseiter, der sich nicht dem Trott des philiströsen Alltags fügen kann -- und es auch nicht will. Dieser Gegensatz vom Künstlertum und banaler Realität zieht sich durch das gesamte Werk Hoffmanns. Und daraus rührt jener harte und krasse Dualismus von Wirklichkeit und Wunder, der sich uns im Werk zeigt als das Deutschland der Kleinstaaten und der Duodezfürsten, in dem ein Dichter nicht atmen und leben kann und als Reich Atlantis, dem Leben in der Poesie, das sich der Künstler selbst zaubern muß.

Die Kunst wird von den bürgerlich-gesellschaftlichen Konventionen und Kalkulationen bedroht und damit ist das Grundthema der Hoffmannschen Märchendichtung gegeben. Wir sehen, wie zwei Lebenserfahrungen des Menschen und des Künstlers Hoffmann damit ihre Widerspiegelung im dichterischen Werk des Erzählers fanden; zwei Erfahrungen, die entscheidend mitwirkten, die sonderbar dualistische Wirklichkeitsauffassung Hoffmanns und sein eigentümliches Menschenbild zu prägen. So erscheint das Selbsterfahrene bei ihm immer zugleich auch in der dichterischen Gestaltung. Dieser Dualismus ist nicht nur als Darstellungsgegenstand, sondern auch als Darstellungsform, als Strukturprinzip in seiner Dichtung zu beobachten. Gehalt und Form sind identisch und durchdringen sich wechselseitig.

Dennoch aber scheint es bei der Behandlung unseres Themas angebracht, die inhaltliche und formale Betrachtung der dichterischen Behandlung des Phänomens 'Wunder und Wirklichkeit' zu

trennen, um so deutlicher das Eigentümliche dieses dichterischen Werks erfassen zu können. Wir wollen jedoch schon hier betonen, daß diese Arbeit insbesondere das formale Strukturprinzip der Dichtung untersuchen will und den Gehalt der Erzählung nur zur Ergänzung und Bestätigung des Erkannten heranziehen wird.

Um die Eigentümlichkeit der Hoffmannschen Dichtung besser verstehen zu können, müssen wir zunächst die dichtungstheoretischen Äußerungen Hoffmanns näher betrachten, die in den Rahmengesprächen der "Serapionsbrüder" niedergelegt sind. Hoffmann legt sie den verschiedenen Gesprächspartnern, die sich zu den vorgetragenen Erzählungen äußern, in den Mund, und wir gehen wohl nicht fehl, sie als seine eigene Meinung anzusehen. Die Forschung hat sich mit diesen Äußerungen eingehend befaßt und ihnen zusammenfassend den Namen "Serapiontisches Prinzip" gegeben. Auch in ihnen, erkennen wir wie stark Gehalt und Form in Hoffmanns Kunst miteinander verwoben sind.

4.) Das "Serapiontische Prinzip" als Kunsttheorie.

Wir kommen unserer Frage nach den Wurzeln der eigentümlichen Behandlung von 'Wunder und Wirklichkeit' in Hoffmanns Werk näher, wenn wir eine Äußerung näher betrachten, die Theodor geradezu beispielhaft ausspricht, wenn er sagt:

Ich meine, daß die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nach-

zusteigen vermag. Befindet er sich dann immer höher und höher hinaufgeklettert, in einem fantastischen Zauberreich, so wird er glauben, dies Reich gehöre auch noch in sein Leben hinein, und sei eigentlich der wunderbar herrlichste Teil desselben. Es ist ihm der schöne prächtige Blumen-garten vor dem Tore, in dem er zu seinem hohen Ergötzen lustwandeln kann, hat er sich nur entschlossen, die düstern Mauern der Stadt zu verlassen.²

Hoffmann geht es also hier um die Verbindung der beiden Bereiche, der "düstern Mauern" mit dem "prächtigen Blumengarten." Die Realität und das fantastische Zauberreich ergeben erst zusammen jene Einheit, in der der Mensch zu leben vermag; was bedeutet, daß Hoffmann hier die Überzeugung vertritt, daß Kunst und Leben untrennbar miteinander verbunden sind. Nur wenn die Kunst den ganzen Menschen durchdringt und erfüllt, wenn sie ihn läutert und über das Gemeine erhebt, werden Kunst und Leben echt sein. Wer daher sich der Kunst nur in einzelnen Augenblicken zuwendet, um sich von ihr zeitweilig Zerstreuung und Abwechslung geben zu lassen, der vergeht sich an ihr.

Diese Auffassung nun gilt ganz besonders für den Künstler selbst. Seine Werke müssen aus diesem Geist geschaffen sein. Wie fast alle Märchen diesen Glaubenssatz Hoffmanns inhaltlich widerspiegeln, indem sie uns einen Menschen vorstellen, der diesen Ansprüchen genügt, so soll auch das Kunstwerk in seiner Form ihn widerspiegeln. Wir sprechen hier vom sog. "Serapion-tischen Prinzip" als Kunstprinzip der Hoffmannschen Dichtung.

Diese Bezeichnung bezieht sich auf die Erzählung "Der Einsiedler Serapion,"³ die man als eine dichterische Umsetzung der Hoffmannschen Kunstauffassung ansieht. Es handelt sich dabei um ein künstlerisches Prinzip, das ein Licht wirft auf den künstlerischen Sinn des ganzen Hoffmannschen Werkes.

Dieser Serapion der Erzählung ist ein Mensch, der in dem Wahn lebt, der Mönch Serapion zu sein, der vor Jahrhunderten lebte. Er ist also von einer fixen Idee besessen, und lebt daher in einer eigenen Welt, in der Raum, Zeit und Zahl für ihn nur eine relative Bedeutung haben, da er die reale Umwelt nicht mehr zur Kenntnis nimmt. Seinen Zustand drückt er selber treffend so aus:

Sie sagen daß der Märtyrer Serapion vor vielen hundert Jahren lebte und daß ich folglich nicht jener Märtyrer sein könne, ... Fürs erste ist die Zeit ein ebenso relativer Begriff wie die Zahl und ich könnte Ihnen sagen, daß, wie ich den Begriff der Zeit in mir trage, es kaum drei Stunden oder wie Sie sonst den Lauf der Zeit bezeichnen wollen, her sind, als mich der Kaiser Decius hinrichten ließ ..."⁴

Dieser Wahnsinnige lebt neben der Wirklichkeit, er erträumt sich in phantastischen Vorstellungen seine eigene Welt, die der irdischen Realität spottet. Raum und Zeit, jene beiden Hauptfaktoren der Kantischen Philosophie, gelten für ihn nicht, da er sich über sie erhebt. Diese Erhebung aus der irdischen Realität in das Reich des Wahns (der fixen Idee, des Traums, der Halluzination und der Vision, der Phantasie) kennzeichnet nun nicht nur den

Einsiedler, sondern fast alle Helden der Hoffmannschen Erzählungen. Es ist eine Erhebung in das Reich außerhalb unseres 'vernünftigen' Bewußtseins, in das Reich des Unbewußten, in die uns unbekannten Landschaften der Seele. Es kann eine Erhebung in die Lichtseite des Unbewußten sein -- kann aber auch ein Hineintauchen in die Schattenseite der Seele bedeuten.

Fast alle Helden kennen diese ex-stasis, dieses Außersichsein, nur eben in verschiedenen Graden.

Hoffmann versteht es nun, aus dieser Erhebung künstlerisches Kapital zu schlagen, denn er läßt uns ahnen, daß sich in diesen Zuständen eine eigene Poesie verbirgt, denn Hinausführung aus dem Alltäglichen ist immer ein Merkmal echter Poesie. Hier zeichnet sich eine Verwandschaft von Dichtung und Wahnsinn ab, die auch von Lothar ausgesprochen wird: "Dein Einsiedler, mein Cyprianus, war ein wahrhafter Dichter, er hatte das wirklich geschaut was er verkündete, und deshalb ergriff seine Rede Herz und Gemüt."⁵ Woraus dann für die Serapionsbrüder und damit für den Künstler noch ein weiterer Schluß gezogen wird:

Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben (zu) tragen.⁶

Hoffmanns künstlerischer Glaubenssatz ist es also, daß der Künstler glauben müsse, woran er seine Leser glauben machen will. Dazu muß ihm im Innern wirklich das aufgegangen sein, was er dichtet; wie der Schauspieler sein Ich ablegt, um in seine Rolle zu schlüpfen und ein anderer Mensch zu sein, so muß auch der Dichter völlig in dem aufgehen, was er gestalten will. Kunst und Leben -- wir kommen wieder darauf zurück -- dürfen nicht getrennt sein, wenn das Kunstprodukt echt und glaubhaft sein soll. Nur in diesem Fall wird der Leser oder Zuschauer das Gefühl haben, einer großen Leistung gegenüber zu stehen. Wir sehen, daß hinter diesem "Serapiontischen Prinzip" mehr steckt als nur eine spezifisch Hoffmannsche Kunstansicht. Es ist im Grunde eine Grundwahrheit künstlerischer Gestaltung, die hier leichthin im Gespräch angedeutet wird. Es ist vielleicht sogar das Geheimnis der Kunst überhaupt. Hoffmann sieht ganz genau, was den Wert des wahren Kunstwerks ausmacht, und er spricht es immer wieder aus:

Woher kommt es denn, daß so manches Dichterwerk das keinesweges schlecht zu nennen, wenn von Form und Ausarbeitung die Rede, doch so ganz wirkungslos bleibt wie ein verbleichtes Bild, daß wir nicht davon hingerissen werden, daß die Pracht der Worte nur dazu dient den inneren Frost, der uns durchgleitet, zu vermehren. Woher kommt es anders, als daß der Dichter nicht das wirklich schaute wovon er spricht, daß die Tat, die Begebenheit vor seinen geistigen Augen sich darstellend mit aller Lust ... ihn nicht begeisterte, entzündete, so daß nur die

inneren Flammen ausströmen durften in feurigen Worten: Vergebens ist das Mühen des Dichters uns dahin zu bringen, daß wir daran glauben sollen, woran er selbst nicht glaubt, nicht glauben kann, weil er es nicht erschaut. Was können die Gestalten eines solchen Dichters ... anderes sein als trügerische Puppen, mühsam zusammengeleimt aus fremdartigen Stoffen.⁷

Alles, was im Kunstwerk dargestellt wird, es mag sein was es wolle, darf nicht nur Abklatsch der Natur sein, sondern muß vom Künstler wirklich geschaut sein, etwas Eigenes, was sich der Künstler geistig und seelisch wahrhaft angeeignet hat. Und nichts anderes hat wohl Zola gemeint, wenn er ungefähr sagte, Kunst sei Natur, gesehen durch ein Temperament. Und in der 'Brautwahl' sagt es der Goldschmied mit folgenden Worten, indem er sich wohl gegen den Eklektizismus der Nazarener wendet:

Ich rühm es, daß du nach der Würde und Einfachheit der alten deutschen Maler trachtest, aber auch hier magst du sorglich die Klippe vermeiden, an der so viele scheitern. Es gehört wohl ein tiefes Gemüt, eine Seelenkraft, die der Erschlaffung der modernen Kunst (d.h. zeitgenössischen -- d. V.) zu widerstehen vermag, dazu ganz aufzufassen den wahren Geist der alten deutschen Meister, ganz einzudringen in den Sinn ihrer Gebilde. Nur dann wird sich aus dem Innersten heraus der Funke entzünden, und die wahre Begeisterung Werke schaffen, die ohne blinde Nachahmerei eines besseren Zeitalters würdig sind.⁸

Innere Anschauung und äußerer Vorwurf stehen sich also als Dualismus gegenüber. Beide müssen im Künstler oder doch dem wahren, künstlerischen Menschen vereint werden, damit er ein wahrer Künstler oder doch ein wahrer Mensch zu sein vermag. Wir sagten es: Kunst und Leben dürfen nicht getrennt sein, sondern die Kunst soll ein fester Bestandteil des wirklichen und wahrhaften Menschentums sein. Hier haben wir wieder den Berührungspunkt, indem sich Hoffmanns Kunstanschauung und sein Bild vom wahren Menschen treffen. Dieser Glaube an die "innere Anschauung," an den Blick für das wahre Wesen der Dinge wird, so scheint uns, auch einmal dichterisch in dem Märchen "Das fremde Kind" ausgedrückt. Dort spielen Felix und Christlieb mit dem fremden Kind im Wald, und das fremde Kind macht sie auf die herrlichsten Spielsachen, die sie umgeben, aber nicht zu sehen scheinen aufmerksam: "Ei Felix," sprach das fremde Kind, "... du so wie Christlieb, ihr seid ja beide ganz umgeben von dem herrlichsten Spielzeuge, das man nur sehen kann." "Wo denn? -- Wo denn?" -- riefen Christlieb und Felix -- "Schaut doch um euch," sprach das fremde Kind. --

Und nun gewahren die Kinder die herrlichen Blumen, die "mit glänzenden Augen hervorguckten," die bunten Steine und kristallinen Muscheln.⁹ Wir sehen: In diesem Schauen, dem wahren Schauen, das aus der Phantasie schöpft und die Phantasie anregt, dieser schöpferische Blick für das Phantastische und Wunderbare, schafft die poetische Wirklichkeit, die in diesem

Maße nur für Kinder oder den künstlerischen Menschen möglich ist, da für beide die Welt voller Wunder ist. Bei ihnen ist Hoffmanns Ansicht, daß Kunst und Leben nicht getrennt sein dürfen, daß die Realität und das innere Wunderbare zusammengehören, verwirklicht. Doch diese Ansicht setzt voraus, daß beide Faktoren annähernd gleich stark sind, da es sonst nicht zu ihrem harmonischen Ausgleich im Menschen kommt. Hoffmann sieht, wie leicht es zur Verschiebung des Gleichgewichts kommen kann, und er warnt davor. Die Verlagerung der Akzente auf Kosten der Außenwelt -- wie im Falle des Grafen -- hat zur Folge, daß sich dann das Künstlerische mit dem Grauenhaften trifft. Der Graf lebte nur in seiner eingebildeten Welt und sah die Wirklichkeit nicht. Der Sinn für die nun einmal bestehende Dualität von Wirklichkeit und Einbildung ging ihm verloren. Davor warnt Hoffmann, und diese Einschränkung ist unüberhörbar:

Armer Serapion, worin bestand dein Wahnsinn anders, als daß irgendein feindlicher Stern dir die Erkenntnis der Duplizität geraubt hatte, von der eigentlich allein unser irdisches Sein bedingt ist. Es gibt eine innere Welt, und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit, in dem vollendetsten Glanze des regesten Lebens zu schauen, aber es ist unser irdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt ... aber du, o mein Einsiedler! statuiertest keine Außenwelt, du sahst den versteckten Hebel nicht, die auf dein Inneres einwirkende Kraft; und wenn du mit grauenhaftem Scharfsinn behauptetest, daß es nur der Geist sei, der sehe,

höre, fühle, der Tat und Begebenheit fasse, und daß also auch sich wirklich d a s begeben was er dafür anerkenne, so vergaßest du, daß die Außenwelt den in den Körper gebannten Geist zu jenen Funktionen der Wahrnehmung zwingt nach Willkür. Dein Leben ... war ein steter Traum, aus dem du in dem Jenseits gewiß nicht schmerzlich erwachtest. -- "10

Was den Menschen kennzeichnet oder kennzeichnen soll, ist also die Offenheit nach beiden Welten: der realen Welt des Alltags und der Welt der Einbildung. Lebt der Mensch nur in seiner Einbildung, mag es nun im Wachtraum, in der Halluzination oder im Wahnsinn sein, so ist er aus dem Gleichgewicht, er ruht nicht mehr in sich selbst, er ist nicht mehr 'ausgeglichen'. Geht es hier wirklich nur noch allein um die Kunst und nicht auch um den Menschen selbst? Uns scheint, daß es Hoffmann um das Geheimnisvolle der Kunst geht, die letztlich immer um eine Deutung des menschlichen Wesens bemüht ist und die man deshalb wohl als eine im tiefsten Wesen menschliche Kunst bezeichnen kann.

Im Serapiontischen Prinzip geht es also um die angemessene Übertragung 1. des Inneren ins Äußere, 2. des Geistigen ins Wirkliche und 3. des seelischen Seins in die körperliche Welt. Wer diese Erkenntnis der Duplizität, von der eigentlich unser irdisches Sein bedingt ist, nicht besitzt, ist für Hoffmann entweder ein Wahnsinniger wie Serapion und wird nie aus seinem Traum erwachen, oder aber er ist ein Philister, der keine Ahnung

hat von einer höheren Welt.

Ob zuviel "Innerlichkeit" oder zuviel "Äußerlichkeit": beide Fälle enthalten für Hoffmann einen Mangel, denn diese Menschen ruhen nicht in sich. Das Leben des Philisters ist ebenso unvollkommen wie das des Nurträumers, und beide Arten zu leben, hat Hoffmann menschlich aufs Korn genommen und künstlerisch dargestellt, indem er jedem von beiden zugleich ernst und humorvoll, schaurig und versöhnlich die Grenzen dieser Lebensweise aufzeigte (Rat Krespel; der Sandmann; die Brautwahl; der goldne Topf; Klein Zaches; das fremde Kind u. a.).

5.) Die Verwirklichung dieser Theorie in den Erzählungen

Das Serapiontische Prinzip ist nun nicht nur in der Rahmenerzählung als Theorie entwickelt, sondern wir finden es in den meisten Erzählungen selbst verwirklicht.

Entweder behandeln diese Erzählungen -- und das ist vor allem in den Märchen der Fall -- den Gegensatz von Wirklichkeit und Phantasie unter dem Gesichtspunkt, daß der Mensch diese beiden Welten in sich selbst unter Kämpfen vereinen muß, wenn er nicht scheitern will (den Märchenhelden gelingt dies), oder aber wir sehen in anderen Erzählungen -- vor allem in den 'Nachtstücken' --, daß den Helden diese Aufgabe oft nicht gelingt. Die Welt der Phantasie und des Unbewußten überwiegt in diesen Helden so sehr, daß sie an ihr zugrunde gehen.

So scheint der Sinn der Hoffmannschen Dichtung der zu sein, die -- im Sinne Hoffmanns -- Unvollkommenheit dieser Menschen aufzuzeigen und darauf hinzuweisen, wie es entweder möglich sein kann, zu einem bewußten Ausgleich und damit Besitz dieser beiden Welten zu gelangen oder aber zu scheitern.

Dabei ist das Serapiontische die Mitte der Erzählungen, von der aus man in sie hineinschaut: in das Unheimliche und Märchenhafte, in den Wahnsinn und den Wachtraum, in das ironisch gesehene Philistertum und die platte Banalität des Alltags.

Nun verkündet das eingangs angeführte Zitat von der Himmelsleiter, die die "Basis mit den höheren Regionen" verbindet, nicht nur -- gleichsam dichtungsphilosophisch -- das Postulat der wahrhaft geschauten Dichtung, sondern es deutet auch bereits schon deutlich Hoffmanns künstlerische Praxis an, die Erzählung formal zu gestalten. Hoffmann, der von der Existenz dieser beiden Welten so fest überzeugt ist, will sie in seinen Erzählungen zusammenbinden. Jedoch soll sein dichterisches Gebilde nicht in einem luftleeren Raum schweben, sondern zu jeder Zeit mit unserer Wirklichkeit in Verbindung stehen; was bedeutet, daß Hoffmann dieser Wirklichkeit ein großes Gewicht in seinen Erzählungen gibt.

Wir fragen uns nun, warum diese Alltagswirklichkeit von Hoffmann so stark betont wird und worin er die Möglichkeit sieht, diese beiden Welten zu verbinden.

Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir vermuten, daß der Grund für Hoffmanns besondere Betonung des Hier und Jetzt vor allem in seinem Wesen zu suchen ist. Denn der Konflikt zwischen dem Künstler und der Realität des Alltags, von dem wir sprachen, hat Hoffmann durch seine wesensmäßige Veranlagung besonders betroffen. Er erlebte diese Wirklichkeit in besonderem Maße negativ, wohl vor allem deshalb, weil er ein künstlerischer Mensch war, wohl aber auch, weil ihn sein Charakter für dieses Erleben besonders empfänglich machte. Hoffmann litt an dieser Wirklichkeit, doch bedeutete sie für ihn und für seinen Künstlertyp eine Notwendigkeit, die nun einmal ertragen werden mußte. Es gibt keinen Ausweg aus ihr. Mit aller Deutlichkeit sah Hoffmann die Pflicht gegenüber dem Alltag, dem letztlich auch der Künstler nicht ausweichen kann. So sehr Hoffmann auch an ihm litt, erkennt er diesen Alltag an, versucht er sich mit und in ihm zu arrangieren. Und diese Anerkennung der Wirklichkeit ist es, was ihn dieses Hier und Jetzt so betont darstellen läßt. Wir werden sehen, wie diese Anschauung in seinen Märchenhelden zum Thema wird.

Im Gegensatz dazu verkörpert nun die Kunst seine Sehnsucht nach einer Welt, in der es eine so quälende Wirklichkeit nicht gibt. Je mehr nämlich die äußere Wirklichkeit als Not und Druck schmerzvoll empfunden wird, desto stärker und unwiderstehlicher muß das Verlangen werden, über sie im Aufschwung hinauszufinden und in das Reich hinüberzugelangen, das eine Erlösung verspricht. Deshalb mußte Hoffmann die äußere Wirklichkeit in ihrer ganzen

Fragwürdigkeit vor Augen führen. Um im Kontrast das Gegenreich um so verheißungsvoller aufscheinen lassen zu können, mußte er folgerichtig auch seine Gestalten stets in beiden Sphären auftreten lassen -- zwischen der Schwere und der Schwerelosigkeit.

So wird das irdische Leben für Hoffmann und seinen Menschentyp überhaupt immer zu einem Konflikt: einem Konflikt zwischen der Realität des Alltags und dem Reich und dem Anspruch der Kunst. Ricarda Huch sagt über Hoffmann: "Es gab für ihn, der sich nicht eins in sich fühlte, in Wirklichkeit zwei Welten, und diese Doppelgängerei, diese Bürgerschaft in zwei ganz verschiedenen Reichen, bildet den poetisch-philosophischen Grundgedanken der meisten seiner Schriften."¹¹ Um aber dies Leben zu erfüllen, um in dieser Welt beglaubigt zu sein, versucht Hoffmann in der Kunst -- und dort vor allem in seinen Märchen und Künstlernovellen - um eine Erlösung zu ringen. Wie für den Helden im Kreißlerroman ist auch für Hoffmann das Leben gebunden an die Realität, das seinen höheren Sinn erst durch die Kunst erhält, "so daß das Leben zwar auf bestimmten Realitäten als Stützpunkten der Wirklichkeit beruht, seinen inneren Sinn aber in der Irrealität findet, die ihm als Sehnsucht stets gegenwärtig bleibt."¹²

Unter der großen Belastung hat Hoffmann Zeit seines Lebens gelitten. Die Grundspannungen seiner persönlichen Veranlagung und die seiner gesellschaftlichen Erfahrungen sind daher der übergreifende Zusammenhang und die das Ganze durchgliedernde Hauptidee, die die innere Einheit seiner Dichtung ausmachen.

Diese besondere Betonung der Realität nun, die als nicht hinwegzudenkender und notwendig-notgedrungener Bestandteil unseres Daseins angesehen wird, dieses Eintreten für das Recht der Wirklichkeit gibt Hoffmanns Werk innerhalb der Romantik ohne Zweifel eine Sonderstellung. Diese Wirklichkeitsauffassung, in der beide: die prosaische Alltagswelt und die poetische Phantasiewelt ihr Recht erhalten, in der der Alltag nicht ohne die Poesie, die Poesie nicht ohne den Alltag denkbar wäre, ist innerhalb der Romantik ein Sonder- und Ausnahmefall. Es deutet dieser Gegensatz doch wohl auch auf den Gegensatz zweier Kunstanschauungen hin: der romantischen und der realistischen. Wie seine Helden, ist ja Hoffmann selbst ein Bürger dieser beiden Welten, die er in sich zu vereinen sucht.

Uns scheint, als vernehme Hoffmann bereits die Diskrepanz zwischen der im Grunde rückwärts gewandten Romantik und dem gegenwartsbetonenden Realismus, der langsam heraufzieht; ähnlich, wie das bei Tieck etwas später ebenfalls der Fall sein wird. So scheint uns, daß Hoffmann an der Grenze zweier Epochen steht, deren Phänomene er dank schöpferischer Kraft miteinander zu vereinen sucht. So ist Hoffmann Romantiker und Realist zugleich.

Für romantische Dichter wie Wackenroder, Novalis, Tieck u. a. war die Darstellung der Wirklichkeit um ihrer selbst willen nicht möglich. Denn der Gehalt dieser Dichtung ist kein realistischer sondern ein illusionistischer. Der Weg der Romantiker führt aus dieser Endlichkeit in die Unendlichkeit. Kunst und Transzendenz waren für den Romantiker die entscheidenden Werte

des Lebens, da sie es sind, die über das Nur-Irdische hinaus-
deuten in die Unendlichkeit, die vor allem im Innern des Menschen
zu suchen und zu finden ist -- eben in der Kunst, Liebe und
Transzendenz, in Witz, Humor und Ironie, in denen der Mensch
sich über sich selbst erhebt. Da aber dieser Weg 'nach Innen'
geht, wie Novalis sagte, wird verständlich, daß der äußeren
Darstellung der Welt keine entscheidende Rolle zugesprochen
wird. Die Illusion der romantischen Dichtung stützte sich
nicht auf die Abbildung des irdischen realen Lebens. Auf
diesem Weg in die Unendlichkeit und das Innere des Menschen
wurde zwar das Irdische insofern bejaht, als es Symbol und
Durchgang zu einer höheren Welt ist, aber es hatte losgelöst
keine eigene Existenzberechtigung. Die Wirklichkeitsdarstellung
ergab sich lediglich aus der -- notwendigen -- Verstofflichung
einer Idee.

Hoffmann nun können wir diesen typisch romantischen Ver-
tretern nicht zurechnen, da seine Beziehung zur Realität geradezu
entgegengesetzt ist. Denn seine Auffassung geht ja gerade dahin,
die Welt der Phantasie und der Transzendenz in diese Wirklichkeit
zu integrieren. Dies hatte schon Heine erkannt, wenn er in der
'Romantischen Schule' schreibt:

Hoffmann gehört nicht zu der romantischen
Schule ... Aber ehrlich gestanden, Hoffmann
war als Dichter viel bedeutender als Novalis.
Denn letzterer mit seinen idealischen Ge-
bilden schwebt immer in der blauen Luft,
während Hoffmann mit allen seinen bizarren

Fratzen sich doch immer an der irdischen
Realität festklammert.¹³

Dennoch aber kann man wohl Heines Auffassung nicht ganz zustimmen. Sicher legte Hoffmann im Gegensatz zu den anderen Romantikern auf die Darstellung der Realität eine besondere Betonung, andererseits aber ist nicht zu übersehen, daß Hoffmann auch wesentliche Züge mit den Romantikern gemein hat. Denn diesen Weg nach Innen: in die Kunst, in die Liebe, in die Phantasie, in die Transzendenz geht Hoffmann auch. Nur versucht er eben, diesen inneren Werten des Menschen in der alltäglichen, banalen Wirklichkeit zu der ihnen angemessenen Wirkung zu verhelfen, ihnen eine -- man könnte sagen -- Aufgabe zuzuteilen, um dieses Leben meistern zu können. Diese seine Sehnsucht nach der Transzendenz ist ein typisch romantischer Zug Hoffmanns.

So besitzt Hoffmann in seinem persönlichen Wesen wie auch in seinem Werk zwar eine nahe Beziehung zur Wirklichkeit, doch kommt seine Persönlichkeit auch in starkem Maße der Romantik entgegen. Über seine Stellung aber an der Wende zweier Epochen hinaus, ist Hoffmann mit seinem Bürgertum in zwei Welten auch der Vertreter und Gestalter des Dichtertums schlechthin, eines Dichtertums, das in sich die Ansprüche der Welt und der Kunst zu vereinen gezwungen ist.

6.) Allgemeine Deutung der Hoffmanschen Märchen und Märchenhelden.

An dieser Stelle scheint es erforderlich, zum besseren Verständnis von Hoffmanns Werk, seine Dichtung -- insbesondere jedoch die Märchen -- inhaltlich näher zu bestimmen.

In seinen Märchen sah Hoffmann die Erfüllung seiner dichterischen Berufung, denn das Märchen ist für ihn jene Form der Dichtung, in der sich dem Menschen die unbewußten und unbekannten Wurzeln seiner Existenz am deutlichsten offenbaren. So geben gerade Hoffmanns Märchen einen guten Einblick in seine Weltanschauung. Im Märchen als dichterische Form suchen sich Phantasie, Traumkraft und Spekulation des Menschen dem wahren Wesen des Daseins zu nähern. Die Ahnung jener anderen Welt, die sie als unsichtbares Geheimnis um sich im Sichtbaren walten fühlen, sucht im Märchen seine Ausdrucksform. In ihm als der poetischen Mischung von Realität und Irrealität wird das Geistige durch Bilder zur Anschauung in der Sprache gebracht, getreu der romantischen Überzeugung, daß das Geistige selbst im Alltäglichen und im Leblosen seiner magischen Erweckung wartet. Und wenn wir hier sagen "magische Erweckung," so bedeutet dies, daß der Dichter, der dieses Geistige in seinen Märchen erweckt, ein Magier ist, ein Zauberer, der es vermag, im Gegensatz zu den alltäglichen Menschen, über den Alltag hinauszuführen; den Blick für jene andere Welt zu öffnen, die wir Märchenreich nennen, und in der wir eigentlich erst den wahren Sinn unseres Daseins

erkennen können. Alltagswelt und poetische Märchenwelt stehen sich gegenüber, und was für das Märchen allgemein gilt, gilt im besonderen für Hoffmanns Märchen. Jedoch besteht ein grundlegender Unterschied zwischen den Volksmärchen und den Hoffmannschen Kunstmärchen insofern, als das Volksmärchen in einer mythischen Einheit der Erzählform aus der Volksüberlieferung lebt. Diese Naturpoesie lebt aus dem Unbewußten. Hoffmanns Kunstmärchen jedoch sind das Produkt des bewußten Verstandes.

In dem Bewußtsein, die ursprüngliche Einheit des Unbewußten durch den Gedanken verloren zu haben, sucht der Dichter in seinen Märchen eine gleichsam spekulative Transzendenz in einem höheren Bewußtsein zu erreichen, also eine neue, nicht 'naive' sondern 'sentimentale' Vereinigung mit dem Weltgrunde.¹⁴

Als Produkt des Verstandes sind sie Ausdruck der Sehnsucht nach der ursprünglichen Einheit des Menschen mit der Natur, Sehnsucht nach der unmittelbaren Erkenntnis der Menschenseele, nach jener Zeit, in der das intuitive Erkennen des Menschen noch nicht durch den Gedanken zerstört worden war. Aber diese Kunstpoesie ist dazu verurteilt, eine Sehnsucht, ein Traum zu sein und zu bleiben.

So wird das Kunstmärchen "zur allegorischen Selbsterlösung des Dichters mittels der Subjektivität seiner ästhetischen Phantasie."¹⁵ Hoffmann bemüht sich, in seinen Märchen einen Weg zu weisen, wieder zu jener anfänglichen Glückseligkeit zu gelangen, jedoch auf dieser höheren 'bewußten' Bewußtseinsstufe.

Die festgestellte Dualität zwischen Alltagswelt und Märchenwelt ist das Hauptthema der Hoffmannschen Märchen und bedingt zugleich ihre Struktur. So sind die Personen seiner Märchen streng in zwei Gruppen eingeteilt: in Philister und poetische Gemüter. Den Grundgedanken aller Märchen bildet der unüberbrückbare Gegensatz zwischen diesen beiden Menschentypen, und diesem Grundthema entsprechend zeigen auch alle Märchen eine große Übereinstimmung im Aufbau. Die Hauptfigur bildet stets ein poetisch veranlagtes Wesen, das ganz in der Welt seiner Phantasie aufgeht. Mit seinem linkischen Wesen findet dieser Märchenheld keine Anerkennung in der Realität der menschlichen Gesellschaft und zieht sich deshalb immer mehr in sein seelisches Innenleben, die Welt seiner Phantasie zurück. Sein einziges Bestreben ist die Erfüllung seiner Sehnsucht nach dem Lande der Kunst und Poesie. Sein linkisches und tölpelhaftes Benehmen jedoch ist zugleich Ausdruck dafür, daß sein Innenleben zu stark ist und daß dadurch ein Sich-Zurecht-Finden in dieser Welt stark erschwert wird. Gerade deshalb gerät er mit dieser realen Welt fast immer in einen Konflikt. Seine Phantasie ist so groß, daß sie in dieser Alltagswelt als ungewöhnlich empfunden werden muß. Der junge Held, der sich in der Wirklichkeit des Spießertums bewegt, begegnet -- bedingt durch seine reiche Phantasie -- daher einer Störung seiner Existenz, die fast immer eine 'wunderbare' Störung, ein irrationaler Eingriff in sein Leben ist: sei es die Maske des Apfelweibs, Anselmus' Topasring, der Ring des Archivarius usw.

Seine reiche Einbildungskraft läßt den Helden verwundert stehen bleiben, und er hört und sieht inmitten seiner harmlosen und verwunderten Mitbürger, was für sie nicht sichtbar ist, d.h. nicht sehenswert und ganz alltäglich. Aus dem Zusammenprall von banaler Alltäglichkeit und poetischer Innenwelt entwickelt sich nun die Märchenhandlung.

Wir erkennen: der Held steht auf dem Boden der realen Alltagswirklichkeit, doch er ist in ihr nicht fest verwurzelt, er ist kein beglaubigter Repräsentant des Bürgertums, vielmehr ist er gefährdet durch die Empfindsamkeit seiner Natur. Seine Reaktionen fließen aus einem überwachen Bewußtsein, das ihn für das Ungewöhnliche disponiert sein läßt. Die Hoffmannschen Helden sind Alltagsnaturen, in denen der Gegensatz zum Philistertum aber auch zugleich eine gewisse Verwandtschaft damit überall deutlich wird. Sie sind keine Weltbürger mehr, wie die Helden Novalis' oder Eichendorffs, die die weite Welt vor sich haben, sondern sie sind Städter, die sich in der Enge der Stadt zurechtfinden müssen. Was sie charakterisiert ist "ihre Pamino-Papageno-Natur mit der hohen Einfalt des Geistigen und zugleich mit dem tüchtigen Zuschuß an philiströsem Naturburschentum."¹⁶

Doch ist es gerade diese Alltagsnatur, die den Helden zwischen die feindlichen Mächte stellt. Diese Alltagsnatur ist der Grund für die Prüfungen und inneren Kämpfe, die der Held im Laufe der Märchenhandlung zu bestehen hat. Denn der Held, der nun einmal diesem Alltag angehört, erkennt diese Tatsache

nicht sofort. Er lebt zu sehr in sich versponnen. Erst der Zusammenprall mit der ihn umgebenden Gesellschaft verwirrt ihn, läßt ihn aufmerken. Und schließlich erkennt er doch, daß er versuchen muß, in ihr zu bestehen, beide Welten in sich zu vereinen. Was ihm als Ziel vorschwebt, ist die Einkehr in ein erreichbares und tragbares Dasein. Marianne Thalmann sagt: Aus "dieser Bescheidung ohne Flucht in die Poesie ... werden zwar keine Stadtväter, aber auch keine Drückeberger in Atlantis. Die Fabel gibt ihm am Schluß eine gewisse Gesellschaftsgültigkeit."¹⁷

Aber -- und das soll hier betont werden -- es ist gerade die tiefe Kraft des Gemüts und der Phantasie, die den Helden erst zu einem, nach Hoffmanns Ansicht, vollkommenen und vollwertigen Menschen und Mitbürger werden lassen. Denn gerade die Einbildungskraft ist es, die ihn über den 'normalen' Philister hinaushebt.

Wir können vielleicht sagen, daß der Glaube an die Existenz einer höheren künstlerischen Welt, deren Schönheiten dem phantasievollen Menschen bei bestimmten Erlebnissen des Lebens in Natur, Liebe und Kunst offenbar werden, eine Grundanschauung Hoffmanns ist, die in seinen Märchen am deutlichsten zutage tritt. Diese Offenbarungen sind für Hoffmann genauso real und wirklich wie jede konkret vorstellbare uns umgebende Realität, und der Gehalt seines Werkes besteht hauptsächlich darin, daß erlebte oder doch vorstellbare Ineinanderübergehen dieser beiden Welten sowohl im wunderbaren Sinn als Kunst, Liebe oder Naturerlebnis, die den Helden in eine empfindsame, traumhafte Stimmung

versetzen, als auch in der schauervoll düsteren Art und Weise als Angst, Traum oder Wahnsinn lebendig zu machen.

Hoffmann komponiert seine Märchen aus zwei Geschehensbereichen. Der eine ist der Bereich der Alltäglichkeit, in den eine mythische Welt hereinbricht: der Bereich des Wunderbaren. Beide Bereiche berühren, ja durchdringen sich. Der Held des Märchens ist in beiden zu Hause, denn dank seiner Phantasie hat er Kontakt mit dieser mythischen Welt. In diesem Mythos -- der nur dem dazu veranlagten Helden erkennbar ist -- vollzieht sich das Große, das uns schon umgeben hat, ehe unser eigentliches Sein in dieser Welt begann. Diese Mythen reichen weit zurück in jene Zeit, in der nach romantischer Auffassung der Mensch noch in reiner Harmonie mit der Natur lebte und in der die unmittelbare Erkenntnis, das intuitive Wesen des Menschen noch nicht durch den abstrakten Gedanken zerstört war. Der Mythos ist das Urthema einer hohen -- jedoch verlorenen -- Welt, die jedoch noch durch bestimmte Zeichen in unsere niedrige hereinbricht. Der Held des Märchens mit seinem innern Sinn für das Überwirkliche kann diese andere Welt erkennen. Die Bereitschaft dafür ist jedoch Bedingung und muß im Menschen als Anlage vorhanden sein.

Jedoch nicht nur in seinen Märchen, auch in vielen seiner anderen Erzählungen, vor allem in den Nacht- und Phantasiestücken, erscheinen die beiden Daseinsbereiche. (Der Sandmann; die Automate; der Magnetiseur u. a.) Hier steht der Alltagswelt jedoch

nicht mehr ein Traumreich der Phantasie und des Mythos gegenüber, sondern es wird die Welt der seelischen Abgründe, der Halluzination, der Vision, des Wahnsinns und des 'psychischen Prinzips' oder geheimnisvoll verborgener Kräfte vorgeführt.

In beiden Fällen stehen die Menschen zwischen diesen beiden mächtigen Welten, denen sie angehören, und in beiden Fällen transzendenten Erlebens handelt es sich um Grenzzustände des normalen Bewußtseins.

Wie jedoch für den Märchenhelden eine 'Normalisierung,' ein Hineinnehmen des Phantasieereichs in die Wirklichkeit möglich ist, ist das für den Helden der 'Nachtstücke' nicht mehr der Fall. Denn dieser 'outsider' hat im Gegensatz zum Märchenhelden die Wirklichkeit unter seinen Füßen verloren, er lebt bereits in einer anderen Welt und ist höchstens noch zeitweise in unserer Wirklichkeit. Seine Fähigkeit, in die Grenzzone des Unbewußten, des Surrealen einzudringen, wurde ihm zum Verhängnis. Er erlebt nicht mehr -- wie der Märchenheld -- diese andere Wunderwelt als einen beglückenden Traumzustand, sondern vielmehr nur noch negativ als die Schattenseite der Seele, in der sich die Geister des Unbewußten grauenhaft und bedrohlich regen. Hier fällt aus der Nachtseite der Seele ein magisches, unheimliches Licht auf das bewußte, dem Verstande zugängliche Leben.

Deutlich wird auch die Gefahr dieses negativen Außer-Sich-Seins hingewiesen. Diese krankhaften Seelenzustände, die mit einer krankhaft übersteigerten Phantasie einhergehen, bedrohen den Menschen und lassen keine bewußt erlebte Wirklichkeit mehr zu.

Dadurch aber sind diese Menschen -- das "Serapiontische Prinzip" sagt es deutlich -- aus dem seelischen Gleichgewicht. Und der volle Sinn dieser Umgangssprache wird hier in seiner vollen Bedeutung berührt. Diese Menschen gleichen dem Mönch Serapion, der ebenfalls keine Wirklichkeit mehr hat. Andere Figuren haben sie noch zeitweise, um dann wieder sogleich diese Welt des Bewußtseins zu verlassen. Im 'Sandmann' gibt uns Hoffmann ein bezeichnendes Beispiel dafür, wohin dieser Zustand des Außer-Sich-Seins am Ende führen kann. Ähnlich liegt der Fall im "Magnetiseur". War es im "Sandmann" noch die eigene krankhafte Veranlagung des Helden, so wird hier gezeigt, wie ein fremdes, doch ebenso gefährlich sich auswirkendes 'seelisches Prinzip' -- es ist hier der Magnetismus, oder, wie wir heute sagen würden, die Hypnose -- die Menschen zerstört. In etwas milderer Form wirkt das gleiche Prinzip auch auf den Helden der "Automate," jedoch vermag er es, sein Bewußtsein nicht für dauernd in dessen Fesseln zu lassen.

Wohl kaum ein Romantiker hat dem Unterbewußtsein eine so große Rolle zugeteilt, wie Hoffmann. Er baut seine Erzählungen ganz in der Menschenseele auf. Deshalb besteht auch zwischen seinen Märchen und Novellen keine scharfe Grenze. Sowohl die Märchen wie die Erzählungen sind mit dem Wunderbaren, dem Irrealen und Irrationalen verbunden, und nur die mythischen Märchen-einlagen, die das Wunderbare verstärken sollen und damit zugleich auch den Gegensatz zu dieser Welt, sind Eigentum des Märchens allein.

Wir haben also gesehen, daß Hoffmann das 'Wunderbare' aus den seelischen Grenzbezirken des Menschen in die Dichtung hineinnimmt. Alle seine Helden -- die noch träumenden wie die schon kranken (und nach Hoffmann ist dieser Unterschied ja kaum vorhanden) -- erleben diese Welt des Wunders, der Transzendenz, dank ihres übersensiblen Bewußtseins: die einen als Erlösung, die anderen als Bedrohung.

Für den Leser (aber auch für den Dichter) bedeutet diese eigentümliche Dichtungsweise, die Realität und Transzendenz in ihren verschiedensten Formen so scharf nebeneinanderstellt, den Weg zu einer tieferen Einsicht in das Wesen des Menschen. Uns scheint, als habe Hans Müller-Seidel das Wesentliche des dichterischen Werks E.T.A. Hoffmanns gut erkannt, wenn er meint, daß Hoffmann nicht schon den Dualismus allein zum Zielpunkt des Erzählens macht, sondern daß nicht weniger auch die Formen des Erkennens die Strukturen seines dichterischen Werks ausmachen. Und zwar handelt es sich dabei um die vielfältigen Formen der menschlichen Selbsterkenntnis. Müller-Seidel sagt: "Das Geheimnis der Kunst ebenso wie das Geheimnis des Menschen bedarf der rechten Erkennung, des rechten Bewußtseins, damit der Mensch in den Einklang mit sich selbst gelange."¹⁸

Und dieser Einklang mit sich selbst -- es sei noch einmal gesagt -- beruht darauf, daß Realität und Transzendenz im Menschen vereint sind.

Erzähltechnisch, das hatten wir ebenfalls gesehen, wird eine Spannung zwischen Irdischem und Irrationalem als dem Gegenstand des Erkennens erzeugt. "Das Erkennen des noch Un-erkannten, das Bewußtmachen des noch Unbewußten bezeichnet den erzählerischen Vorgang dieser Spannung."¹⁹

Es ist nicht die Aufgabe dieser Arbeit, an Hand der einzelnen Erzählungen die Erkenntnispunkte herauszuarbeiten, da hierzu eine ausführliche Interpretation jedes einzelnen Werks nötig wäre. Hier waren bis jetzt nur die Grundlagen des Phänomens "Wunder und Wirklichkeit" darzulegen, seine Wurzeln aufzudecken, um zu einem grundsätzlichen Verständnis der Hoffmannschen Erzählungen zu kommen.

B. DER STIL

1.) Wirklichkeit

Nachdem wir bis jetzt die theoretischen Voraussetzungen der Hoffmannschen Poetik, die ja die Grundlage für das Verständnis von "Wunder und Wirklichkeit" sind, näher kennengelernt haben, soll nun im folgenden versucht werden, die wichtigsten Stilelemente in einzelnen gedanklichen Vorstellungen und Bildern zu untersuchen und darzustellen.

Selbstverständlich ist es unmöglich, die einzelnen Werke vollständig zu betrachten, und es werden deshalb aus den verschiedensten Erzählungen lediglich einige charakteristische Stellen herausgegriffen, an denen Hoffmanns eigentümlicher Stil besonders deutlich wird. Auch kann sein Stil nicht bis ins einzelne interpretiert werden. Wir berücksichtigen daher hier lediglich jene Momente, in denen das Wunderbare und die Realität, das Ideal und die Wirklichkeit besonders charakteristisch erscheinen; entweder als getrennt und für sich stehende Daseins Ebenen, oder aber in ihrer Verschmelzung. Denn oft ergeben sich aus dem Gegeneinander dieser beiden verschiedenen Bereiche im Werk seltsam schwebende Übergänge, in denen beide Welten eng verquickt werden. Wir beginnen zunächst mit der Darstellung des realistischen Elements in den Erzählungen.

a) Reale Beschreibungen von Ort und Zeit

Im Gegensatz zu den Märchen Goethes, Novalis' und anderer

Romantiker, die jede zeitliche und örtliche Präzisierung vermeiden, wird in Hoffmanns sog. Wirklichkeitsmärchen die reale Umwelt des Hoffmannschen Lebenskreises nach Ort und Zeit genau bestimmt. Dies wird besonders deutlich zu Beginn fast jeder Erzählung. Wir werden in dieser Umwelt gewissermaßen optisch eingeführt und mit dem Raum und den äußeren Umständen des Geschehens vertraut gemacht. Durch diese Beschreibungen von Zeit Raum und Personen wird die Realität als Grundlage und Schauplatz der Handlung klar vor Augen gestellt. Charakteristisch dafür sind z.B. die folgenden Anfangssätze aus verschiedenen Erzählungen:

Am vierundzwanzigsten Dezember durften die Kinder des Medizinalrats Stahlbaums den ganzen Tag über durchaus nicht in die Mittelstube hinein, viel weniger in das daranstoßende Prunkzimmer. ²⁰

In der Nacht des Herbst-Äquinoktium kehrte der Geheime Kanzleisekretär Tusmann aus dem Kaffeehaus, wo er regelmäßig jeden Abend ein paar Stunden zuzubringen pflegte, nach seiner Wohnung zurück, die in der Spandauerstraße gelegen. ²¹

Am Himmelfahrtstage, nachmittags um drei Uhr, rannte ein junger Mensch in Dresden durchs Schwarze Tor, ... ²²

Nathanael beginnt im "Sandmann" seinen Brief mit einigen allgemeinen Reflexionen, um dann zu berichten, was ihn so schrecklich berührte:

- Kurz und gut, das Entsetzliche, was mir geschah, dessen tödlichen Eindruck zu vermeiden ich mich

vergebens bemühe, besteht in nichts anderm, als daß vor einigen Tagen, nämlich am 30. Oktober mittags um 12 Uhr, ein Wetterglas-händler in meine Stube trat, und mir seine Ware anbot.²³

Wir sehen, alle diese Einleitungen -- und ihre Zahl ließe sich beliebig vermehren -- geben eine genaue Bezeichnung von Ort und Zeit, darüber hinaus jedoch auch noch den gesellschaftlichen Stand seiner Personen, denn es handelt sich nun einmal um die Welt des Bürgertums, in denen Titel und Berufe, wie Medizinalrat, Kanzleischreiber, Student oder auch Wetterglas-händler wichtig sind. Auch Altersangaben und eine genaue Charakterisierung fehlen nie. Und schon in dieser Charakterisierung einzelner Personen deutet sich Wichtiges für die folgende Handlung an: Amüsant ist die Schilderung des Kanzleisekretärs in der Brautwahl:

In allem, was er tat, war der Geheime Kanzleisekretär pünktlich und genau. Er hatte sich daran gewöhnt, gerade während es auf den Türmen der Marien- und Nikolai-Kirchen elf Uhr schlug, mit dem Rock- und Stiefelnausziehen fertig zu werden, so daß er, in die geräumigen Pantoffeln gefahren, mit dem letzten dröhnenden Glockenschlage sich die Nachtmütze über die Ohren zog.²⁴

Hier zeichnet sich deutlich ab, daß Hoffmanns Wirklichkeit die der philiströsen Bürgerlichkeit ist. Sie ist verkörpert in Menschen, wie eben diesem Kanzleisekretär mit der Nachtmütze, oder in Konkreter Paulmann und Registrator Heerbrand, denen

nichts wichtiger erscheint, als zunächst nach dem Beruf eines ihnen unbekannten Menschen zu fragen: "Haben Sie denn einen Bruder, Hr. Archivarius?-wo ist er denn - wo lebt er denn? Auch in königlichen Diensten, oder vielleicht ein privatisierender Gelehrter?"²⁵

Wer könnte da widerstehen und nicht so antworten wie der Archivarius: "'Nein!' erwiderte der Archivarius, ganz kalt und gelassen eine Prise nehmend, 'er hat sich auf die schlechte Seite gelegt und ist unter die Drachen gegangen.'"²⁶ Es ist die Welt der Gesellschaft, in der Punsch getrunken wird, in der Registrator Heerbrand ein Notenblatt auf das Pult legt und "zum Entzücken eine Bravour-Arie vom Kapellmeister Graun" singt,²⁷ und in der die Mädchen ihren Kränzchentee abhalten, Hofrätin werden wollen oder ihre Qualitäten darin haben, daß sie "ganz passabel das Pianoforte spielen",²⁸ "Waschzettel mit einer feinen leserlichen Hand schreiben"²⁹ aber auch alles, was sie einmal gelesen haben, wieder vergessen.

Dabei bedeutet die Rangfolge in dieser bürgerlichen Gesellschaft nichts. Ob Student, Professor oder Minister -- jeder ist für Hoffmann ein Philister ohne Ahnung einer höheren Welt. Hoffmann empfindet die Diskrepanz dieser Welt und seiner eigenen so stark, daß er sie deutlich macht in Humor, Ironie und Satire und dadurch diese bürgerliche Umwelt, wie sie sich darstellt in Geltungstreben und Titelsucht, Pünktlichkeit und Akuratesse, gesellschaftlichen Konventionen und beschränktem Horizont in ihrer ganzen Banalität entlarvt; einer Welt, in der alles nur

nach Nützlichkeitserwägungen beurteilt wird, ohne jeden Sinn für die wesentlicheren Dinge des Lebens, kurz, in einer Welt, in der es nur um Äußerlichkeiten geht. Wie sagt Cyprianus von Brakel zu Felix?:

'Nein mein Söhnchen, König bin ich nicht aber des Königs treuster Diener und Minister, der über viele Leute regiert. Gehörtest du zu der Gräflich von Brakelschen Linie, so könntest du vielleicht auch künftig solch einen Stern tragen wie ich, aber so bist du freilich nur ein simpler Von, aus dem nicht viel Rechtes werden wird.'³⁰

Diese philiströse Bürgerwelt erscheint deutlich in Hoffmanns Wortschatz: Da ist die Rede vom Kaffeehaus, von Mittelstuben und Prunkzimmern, von Pantoffeln und Nachtmützen. Man tut etwas "regelmäßig" oder "gewöhnt sich" an etwas, man ist "pünktlich und genau" und wird danach beurteilt, ob man nur ein "simpler Von" ist oder, ob aus einem noch "etwas Rechtes" werden kann.

Hierzu noch ein schönes Beispiel, auf welche Weise Hoffmann die diesseitige Sphäre unseres Daseins schildert. Wie Hans Mayer feststellt, benutzt er dazu "eine sorgfältig banalisierte und kunstvoll abgestufte Alltagsrede für die herkömmliche Realität."³¹ Wir können also von einer Stilebene der Banalität sprechen und hinzufügen, daß Hoffmann in allen Märchen diese Stilebene mit einer ironischen Haltung verbindet. Es ist ja die bürgerliche Gesellschaft, die diese Realität vertritt, und Hoffmann steht ihr ironisch distanziert gegenüber. Betrachten wir den Beginn der 5. Vigilie des "Der goldne Topf."

Die Gesellschaft wird in einem bürgerlich-nichtigen Dialog karikiert. Anselmus wird beurteilt nach seiner Brauchbarkeit für "die Welt." Diese Welt aber ist die Welt der bürgerlichen Gesellschaft, die allein für diese Menschen gültig ist. Mit Anselmus "ist nichts anzufangen," "er will sich zu nichts applizieren," er ist "ein kuriozes Subjekt."³² Der ganze Dialog bezieht sich auf Anselmus' Karriere, seine Stellung in der bürgerlichen Umwelt. Niemand käme auch nur einen Augenblick auf den Gedanken, sein kuriozes Verhalten etwas näher zu untersuchen. Für sie ist Anselmus weltfremd und eben zu nichts zu gebrauchen. Der Gesellschaftston dieser Leute zeichnet sich dadurch aus, daß man die Unterhaltung vornehm mit lateinischen und französischen Ausdrücken führt: "applizieren, Schulstudia, kuriozes Subjekt, des Archivarii Konnexionen." Die Geringschätzung gegenüber Anselmus sehen wir besonders darin, daß man ihn als "kuriozes Subjekt" bezeichnet. Der Mensch wird nur als Objekt betrachtet, mit dem etwas anzufangen sein muß, wenn er brauchbar sein soll.

Hoffmanns ironische Haltung wird überall deutlich: in der Verwendung der Fremdwörter, in den Begriffen der bürgerlichen Werturteile und in der bürgerlichen Weltsicht. So auch, wenn Heerbrand sagt: "Es steckt viel in ihm." Man erwartet als Erläuterung normalerweise vielleicht Intelligenz, Klugheit oder eine moralische Qualität. Die Ironie äußert sich jedoch in der Anführung eines bürgerlichen Berufes, um so mehr, als der 'Hofrat' lediglich eine Spekulation Heerbrands ist, und der Archivarius

nur sagte: "- aus dem wird was."

Hoffmann geht es also in seiner Wirklichkeitsdarstellung darum, die alltägliche Umwelt mit ihren Menschen und Gegenständen, in ihrem Verhältnis zu Raum und Zeit vorzuführen, denn sie gilt gleichsam als eine notwendige und logische Voraussetzung für das Geschehen.

b) Genaue äußere Beschreibung der Personen

Neben dieser genauen Schilderung der ä u ß e r e n Umgebung und der Charaktere ist in Hoffmanns Wirklichkeitsdarstellungen auch ein scharfer Blick für das Auftreten der Personen und ihre seelische Verfassung zu beobachten; so z.B. in der Beschreibung Balthasars im "Klein Zaches."

Einer unter den herausströmenden Studenten fesselt sogleich deine Aufmerksamkeit. Du gewahrst einen wohlgestalteten Jüngling von drei- bis vierundzwanzig Jahren, aus dessen dunkel leuchtenden Augen ein innerer reger, herrlicher Geist mit beredten Worten spricht. Beinahe keck würde sein Blick zu nennen sein, wenn nicht die schwärmerische Trauer, wie sie auf dem ganzen blassen Anlitz liegt, einem Schleier gleich die brennenden Strahlen verhüllte. Ernst, in Gedanken vertieft, wie es seine Art war, wandelte Balthasar ... dem Tore zu.³³

oder auch in den geheimnisvollen Zügen des dänischen Majors im "Magnetiseur":

Unter den dort angestellten Lehrern befand sich nun ein Mann, der mir ewig unvergeßlich bleiben wird; ja ich kann noch jetzt an ihn nicht denken ohne innern Schauer, ohne Entsetzen möchte ich sagen. Es ist mir oft, als würde er gespenstisch durch die Tür hineinschreiten - Seine Riesengröße wurde noch auffallender durch die Hagerkeit seines Körpers, der nur aus Muskeln und Nerven zu bestehen schien; er mochte in jüngern Jahren ein schöner Mann gewesen sein, denn noch jetzt warfen seine großen schwarzen Augen einen brennenden Blick, den man kaum ertragen konnte; ein tiefer Fünfziger hatte er die Kraft und Gewandtheit eines Jünglings; alle seine Bewegungen waren rasch und entschieden.³⁴

Schon im Vergleich dieser beiden Personenbeschreibungen wird deutlich, wie sehr Hoffmann damit auch zugleich eine epische Vorausdeutung gibt und so auch gleichzeitig Hinweis und Andeutung auf die Stimmung und den Inhalt der folgenden Erzählung. Selbstverständlich liegt in der äußeren Beschreibung des Habitus zugleich auch bei Hoffmann die entscheidende Charakterisierung der Gestalt. Ein besonders anschauliches Beispiel ist dafür der Advokat Coppelius im "Sandmann."

Denke Dir einen großen breitschultrigen Mann mit einem unförmlich dicken Kopf, erdgelbem Gesicht, buschigten grauen Augenbrauen, unter denen ein Paar grünliche Katzenaugen stechend hervorfunkeln, großer, starker über die Oberlippe gezogener Nase. Das schiefe Maul verzieht sich oft zum hämischen Lachen; dann werden auf den Backen ein paar dunkel-

rote Flecke sichtbar und ein seltsam zischender Ton fährt durch die zusammengekniffenen Zähne. Coppelius erschien immer in einem altmodisch zugeschnittenen aschgrauen Rocke, ebensolcher Weste und gleichen Beinkleidern, aber dazu schwarze Strümpfe und Schuhe mit kleinen Steinschnallen. Die kleine Perücke reichte kaum bis über den Kopfwirbel heraus, die Kleblocken standen hoch über den großen roten Ohren und ein breiter verschlossener Haarbeutel starrte von dem Nacken weg, so daß man die silberne Schnalle sah, die die gefälte Halsbinde schloß.³⁵

Diese Beispiele könnte man vielfältig vermehren. Gerade das letzte Beispiel zeigt ganz besonders deutlich, wieviel Wert Hoffmann auf die Mitteilung von Gebärden, Gehabe und Kleidung legt, die er genau in Farbe und Form mitteilt. Hierin zeigt sich Hoffmanns Freude am optischen Bild und sein genauer und intensiver Blick, der ihm als Jurist eigen war, aber auch das große Interesse, das er der Wirklichkeit zumißt.

Hoffmann weist uns damit darauf hin, daß seine Dichtung sich nicht nur in einer vorstellbaren, sondern in d i e s e r unserer bekannten Welt und ihrer Alltäglichkeit, die jeder teilt, vollzieht. Darüber hinaus besitzt das wirklich Sichtbare für Hoffmann auch eine symbolische Bedeutung für das Innere, und niemals ist die reale Schilderung nur Selbstzweck. Denn getreu seiner Meinung, "daß die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, ..." ³⁶ muß die Wirklichkeit der Umwelt diese Basis bilden.

c) Die seelische Erfassung der Person

Auch die seelischen Zustände des Menschen als i n n e r e, im Menschen liegende Gegebenheiten der Wirklichkeit, entgehen nicht der Aufmerksamkeit Hoffmanns. Er ist ein ausgezeichnete Psychologe und versteht es, diese innere Wirklichkeit in psychologischer Motivierung und Stimmung der Personen wie in den innerseelischen Zuständen der Helden sichtbar zu machen.

So werden nunmehr innere Voraussetzungen zu Kriterien der Wirklichkeit. Wir wählen dazu wiederum ein Beispiel aus der Erzählung "Der Sandmann". Nathanael schreibt:

Als ich nun diesen Coppelius sah, ging es grausig und entsetzlich in meiner Seele auf, daß ja niemand anders, als er, der Sandmann sein könne ... Ich war wie festgezaubert.³⁷

Mir war es, als sei ich in schweren kalten Stein eingepreßt - mein Atem stockte! - aber von unbeschreiblicher innerer Angst und Unruhe gequält, konnte ich kein Auge zutun. Der verhaßte abscheuliche Coppelius stand vor mir mit funkelnden Augen und lachte mich hämisch an, vergebens trachtete ich sein Bild los zu werden.³⁸

Waren es bei Nathanael Zwangsvorstellungen, die sein Schicksal bestimmen, so ist es bei Balthasar sein überschwengliches inneres Gemüt, das ihn mit der Realität hadern läßt. In dem Gespräch zwischen ihm und Fabian wird z.B. der Gegensatz zwischen seiner subjektiven Innerlichkeit und der banalen Umwelt

deutlich, und es ist damit zugleich die psychologische Voraussetzung für das ganze weitere Geschehen gegeben.

Fabian liebt es, mit Professor Mosch Terpin über Land zu gehen: "Der kennt jedes Pflänzchen, jedes Gräschen und weiß, wie es heißt mit Namen und in welche Klasse es gehört, und versteht sich auf Wind und Wetter-." Doch Balthasar hat eine andere seelische Einstellung dazu:

Ich bitte dich, halt ein ... Die Art, wie der Professor über die Natur spricht, zerreißt mein Inneres ... Seine sogenannten Experimente kommen mir vor wie eine abscheuliche Verhöhnung des göttlichen Wesens, dessen Atem uns in der Natur anweht und in unserm innersten Gemüt die tiefsten heiligsten Ahnungen aufregt. O mein Fabian, dann erhebt sich aus meiner eignen Brust ein wunderbarer Geist, und ich vernehm' es, wie er in geheimnisvollen Worten spricht mit den Büschen - mit den Bäumen, mit den Wogen des Waldbachs, und nicht vermag ich die Wonne zu nennen, die dann in süßem wehmütigen Bangen mein ganzes Wesen durchströmt!

Fabian ist dagegen weniger poetisch:

Ei, das ist nun wieder das alte ewige Lied von Wehmut und Wonne und sprechenden Bäumen und Waldbächen. Alle deine Verse strotzen von diesen artigen Dingen, die ganz passabel ins Ohr fallen und mit Nutzen verbraucht werden, sobald man nichts weiter dahinter sucht.³⁹

In diesem Gespräch werden beide Freunde in ihrem Wesen gut charakterisiert, aber durch diese Charakterisierung wird gleichzeitig auch das spätere Geschehen um die wachsenden Rockschöbe

und schrumpfenden Ärmel wie um das Zaubererlebnis mit Prospero Alpanus psychologisch motiviert. Gerade diese psychischen Bedingungen im Innern der Hoffmannschen Helden und damit die seelische Einstellung zur Umwelt sind es ja, die die Menschen so empfänglich für das Einwirken der Transzendenz in diese Wirklichkeit sein lassen -- und somit für das Wunderbare. Ja, sie sind der Kern und Motor des Geschehens, ohne die gerade die wesentlichste Voraussetzung der Erzählungen fehlte.

Die psychische Organisation kann variieren -- von relativ harmloser seelischer Überempfindlichkeit über den Wachtraum bis zur Halluzination, zum Wahnsinn, zur Schizophrenie -- immer sind es diese seelischen Ausnahmezustände, die das Wesentliche der Handlung ausmachen und die den Gang des Geschehens bestimmen.

2.) Transzendenz und Überschneidungen

Wir haben bisher gesehen, wie Hoffmanns Stil einerseits durch seine teils objektive, teils auch ironische Einstellung zur Wirklichkeit bestimmt wurde.

Im folgenden wollen wir nun zeigen, wie sich die Transzendenz und die Überschneidungen von Realität und Transzendenz stilistisch in seinem Werk ausprägen.

In den Kunstmärchen Goethes und Novalis' tritt uns die Märchenwirklichkeit einheitlich in sich geschlossen entgegen, und dieser Geschlossenheit bei ihnen entspricht auch ein ein-

heitlicher Sprachstil.

Das ist bei Hoffmann nicht mehr der Fall. Entsprechend dem Dualismus seiner Wirklichkeitsauffassung, der die genau gezeichnete Wirklichkeit der damaligen Zeit und die überwirkliche Phantasiewelt stets unmittelbar nebeneinanderstellt, ist auch der Sprachstil dualistisch gespalten. Hoffmann bedient sich für das Nebeneinander seiner beiden Welten auch einer antithetischen Sprachhaltung.

Hans Mayer hat richtig erkannt, daß es in den Märchen die Welt des Mythos ist, die mit der hiesigen Wirklichkeit zusammenstößt. Entsprechend stehen sich auch zwei sprachliche Stilsformen und -haltungen gegenüber: Die sanfte musikalische Sprache bei den Darstellungen des mythischen Bereichs und des Wunderbaren, sowie eine banale, kunstvoll abgestufte Alltagsrede für die herkömmliche Realität, die wir bereits kennenlernten.

In den "Nachtstücken" dagegen ist die mythisch-musikalische Sprache ersetzt durch dunkel-bedrohliche, gespenstisch-andeutende, der Sphäre des Schauerlichen angehörenden Worte (s.a. "Der unheimliche Gast")

Beginnen wir jedoch in unserer stilistischen Untersuchung mit den Märchen, wobei nur einige wenige Abschnitte näher betrachtet werden können, um das Charakteristische des Stils deutlich zu machen.

In der Geschichte "Das fremde Kind"⁴⁰ soll uns ein Märchen

erzählt werden. Doch von Beginn an treten wir in keine Märchenwelt ein, wie sie uns z.B. aus den Volksmärchen geläufig ist. Zwar beginnt die Erzählung mit der Märchenformel "Es war einmal ...". Doch dieser Formel, die im normalen Volksmärchen gerade das Offene und Unbestimmte des Märchens schon in den ersten Worten ausdrückt, folgt im Gegensatz dazu hier eine genaue realistische Bestimmung des für die Handlung wichtigen Ortes und der Namen der Personen. Die Handlung spielt in einer alltäglichen Umwelt: Ein kleines Dorf mit vier Bauern, einem gnädigen Herren, der Frau und Kinder hat, die auch keine Märchennamen, sondern normale menschliche Vornamen haben. Selbst ein märchenhaftes Schloß gibt es hier nicht, denn der Herr von Brakel wohnt nur in einem niedrigen Häuschen mit wenigen kleinen Fenstern. Er ist auch kein märchenhaft vornehmer und reicher Herr, sondern er geht schlicht mit ausgekämmten Haar und trägt nur eine grobe Tuchjacke. Dieser alltäglichen Wirklichkeit, die so gar nichts Märchenhaftes an sich hat, ist aber doch etwas Besonderes eigen. Sie scheint verzaubert zu sein; verzaubert durch eine Märchenstimmung, die über allem liegt. Diese Verzauberung drückt sich aus in der anderen Stilebene, zu der ganz unmerklich übergeleitet wird und die⁴¹ nach "... ganz und gar nicht der Fall." einsetzt.

Die Natur beginnt sich zu beleben: Die Äste der schlanken Birken werden zu Armen, die ein freundliches Willkommen zurufen, und geheimnisvollen Stimmen rufen dem Wanderer süßtönend zu. Diese Belebung der Natur ist durchaus ein Märchenzug, ebenso wie auch die Vermenschlichung des Storchs, der ernst und klug

herabblickt und zum Wanderer spricht. Die ganze Sprache bekommt außerdem einen zarten, weichen poetischen Klang: Holde Stimmen rufen aus spiegelhellen Fenstern süßtönend heraus; die Schwalben zwitschern lustig und der Storch blickt ernst und klug. Alles ist gar hübsch, lustig und anmutig, und der liebe müde Wanderer wird wohl auch nur im Märchen so angeredet.

Das Märchenhafte steht hier wie selbstverständlich neben der realen Anfangsschilderung, so daß auch diese nachträglich gleichsam verklärt wird. Der Leser befindet sich nunmehr in einer Märchenstimmung, doch wird sie von Hoffmann sogleich wieder zerstört. Zu Beginn des folgenden Kapitels ist nämlich von dieser Stimmung nichts mehr zu spüren: Die Brakels geben sich ganz alltäglichen Arbeiten hin. Frau Brakel steht früh auf und bäckt Kuchen, Herr Brakel bürstet seinen Rock, und die Kinder dürfen nicht in den Wald, sondern sie müssen sauber und hübsch aussehen, wenn der Onkel kommt. Dieser Besuch der Verwandten wird dann ausführlich geschildert, und der Leser denkt kaum mehr daran, daß er ein Märchen liest, sondern meint vielmehr eher, eine Satire auf die 'Leute aus der Stadt' und 'die Wissenschaften' zu lesen. Erst als ⁴² das fremde Kind erscheint, wird die Sphäre der Transzendenz wieder berührt. Bezeichnenderweise taucht das fremde Kind genau in dem Augenblick auf, als die beiden Kinder darüber klagen, "keine Wissenschaft zu haben." Wissenschaft bedeutet für Hoffmann jedoch Phantasiefeindlichkeit und trockenen Verstand. Das fremde Kind als Verkörperung der Phantasie steht so gleichsam kontrapunktisch den Wissenschaften

gegenüber. Es soll die Kinder aus ihrem Irrglauben, Wissenschaft 'haben' zu müssen, erlösen. Dem entspricht wieder genau der Wechsel der Stilebene. Zunächst werden die Kinder bei ihrem Herumtollen geschildert, dann in ihrem Unmut über ihr Mißgeschick und den selbst verschuldeten Verlust ihrer Spielsachen, sowie über die Trauer, keine Wissenschaften zu haben. Die Kinder werden so realistisch geschildert, wie Kinder nun mal sind.

Der stilistische Umbruch beginnt mit dem Satz: "Doch plötzlich hielten sie inne ... " Etwas Außergewöhnliches wird angekündigt. Die Stillage ist die einer verträumten, romantischen Welt: Wundersamer Schein; sanfter Mondesstrahl; vor Wonne zitternde Blätter gaukeln; Säuseln des Waldes; Süßes Getön; Harfen; hinstreifen; Liebkosen; schlummernde Akkorde;

Die Sprache dient dazu, den Leser die sanfte, unwirkliche Stimmung, in die die Kinder plötzlich versetzt sind, mitempfinden zu lassen. Daher verwendet Hoffmann hier vor allem Verben oder Verbalsubstantive der sanften Bewegung: vor Wonne zittern, gaukeln, Säuseln, hinstreifen, Liebkosen, und durch die Verwendung von Wörtern aus dem Bereich der Musik: Getön, Harfen, Akkorde, Töne wird der Leser in jene tiefe Gemütsstimmung versetzt, die auch die Musik in ihm wachruft.

Auch den Kindern wird es seltsam zumute -- wie selten -- sie erleben einen außergewöhnlichen Zustand, sie sind wie verzaubert. Süßes, nie gekanntes Weh überfällt sie, doch aller Gram ist gewichen.

Nun folgt auf der zweiten Stufe des Geschehens die Enthüllung des Wunders. Diese Stufe ist eine Steigerung über die erste hinaus. Stilistisch wird sie verdeutlicht durch die Verwendung des Komparativs: Lichter und lichter scheint der Strahl durch das Gebüsch; -- lauter und lauter erklingen die wundervollen Töne; -- höher klopfte den Kindern das Herz.

Sie starren in den Glanz und ach!: In diesem Affektwort entlädt sich die ganze angestaute Spannung und Erwartung der Kinder. Die Überwältigung durch das Wunder wird in diesem kleinen Wörtchen ausgedrückt.

Hoffmann führt so geschickt von Stufe zu Stufe auf diesen Höhepunkt, um nun die Enthüllung zu geben und damit das, was für die Erzählung (und für ihn selbst) am bedeutsamsten ist. Ein weiteres, sehr instruktives Beispiel für Hoffmanns Technik, in der Schilderung eines mythischen Ereignisses stufenweise bis zum Höhenpunkt fortzuschreiten, finden wir am Schluß des "Goldnen Topfes"⁴³. Die Sprache, die Hoffmann hier verwendet, stammt aus dem Raum des Mythos, aus einer jenseitigen Welt. Alle Dinge werden durch sie verklärt, überhöht. Fast wird die Sprache zu Musik, zur ephemeren Verkündigung des Wunders der Erlösung von Anselmus.

Der Abschnitt beginnt mit einer langsamen Steigerung bis zum ersten Höhepunkt, und zwar geschieht dies in vier Stufen:

- 1) Die smaragdenen Blätter rühren sich in sanftem Säuseln und Rauschen, vom Hauch des Morgenwinds geliebkost.

Der Satz ist als Frage gesetzt, und so erhält dieser Anfang eine besondere schwebende Leichtigkeit. Er ist der zögernde, sanfte Beginn einer Steigerung, die in einem beinahe ekstatischen Höhepunkt ihren Abschluß findet.

- 2) Sie heben und regen sich, sie flüstern geheimnisvoll von Wundern, holdselige Harfentöne verkünden aus der Ferne diese Wunder.

Das geheimnisvolle Wunder, das am Schluß des ganzen Abschnitts verkündet wird, ist hier bereits leise angedeutet. Es ist gleichsam eine epische Vorausdeutung im kleinen.

- 3) Das Azur wallt wie duftiger Nebel auf und nieder, blendende Strahlen schießen durch den Duft, der Duft wirbelt und dreht sich, steigt auf in unermeßliche Höhen

und schließlich

- 4) häuft sich immer blendender Strahl auf Strahl, in hellem Sonnenglanze schließt sich der Hain auf,

1. Höhepunkt: "... in dem ich Anselmus erblicke."

Deutlich wird durch die Wortwahl und rein äußerlich durch die Parenthesen diese langsame Steigerung im Erwachen der Natur angedeutet. Zu Beginn finden wir Ausdrücke, wie:

sich rühren,
sanftes Säuseln und Rauschen,
Hauch des Morgenwinds,
sich heben und sich regen.

Sie alle zeigen deutlich die Sanfttheit des sich erhebenden Windes und der sich gerade belebenden Natur.

Das Fortschreiten in der Belebung dieser kosmischen Vorgänge wird durch Wörter, die eine stärkere Bewegung ausdrücken, verdeutlicht:

auf- und niederwallen,
blendende Strahlen,
schießen, aufsteigen,
sich drehen, wirbeln

bis schließlich der Komperativ "immer blendender" diesen Vorgang abschließt und zum ersten Höhepunkt führt.

Handelte der erste Abschnitt nur allein vom Erwachen der Natur, so wird im zweiten Abschnitt Anselmus mit dieser Natur in Beziehung gesetzt.

- 1) Glühende Hyazinthen, Tulipane und Rosen erheben
ihre Häupter,
ihre Düfte rufen in lieblichen Lauten dem
Glücklichen zu.
- 2) Auch die goldenen Strahlen, die in glühenden
Tönen brennen, wollen ihm etwas sagen,
- 3) ebenso wie die dunklen Büsche und hohen
Bäume, die rischeln und rauschen.
- 4) Die Quellen und Bäche plätschern und spru-
deln,
- 5) bunte Vöglein zwitschern und singen im Jubelchor.

Alle Wollen Anselmus etwas sagen:

- zu 1) unser Duft ist die Sehnsucht der Liebe,
- zu 2) wir sind Feuer, von der Liebe entzündet,
- zu 3) unser kühler Schatten ist die Hoffnung,
- zu 4) wir bewahren dein Bild, das in uns wohnt,
- zu 5) wir sind die Freude, die Wonne, das Entzücken
der Liebe.

In kosmischen Metaphern von höchster Eindringlichkeit wird hier die Liebe des Anselmus gespiegelt.

Doch die Natur vermag Anselmus nicht zu bannen. Er schaut sehnsuchtsvoll nach dem herrlichen Tempel, der sich in weiter Ferne erhebt.

Anselmus schreitet dem Tempel zu und betrachtet mit Wonne den bunten Marmor,

er ruft im Übermaß des Entzückens: sie ist nicht mehr fern.

2. Höhepunkt:

Da tritt in hoher Schönheit und Anmut Serpentina aus dem Innern des Tempels. Die namenlose Wonne der unendlichen Sehnsucht glüht in den holdseligen Augen:

"Das Höchste ist erfüllt".

Anselmus umschlingt sie mit der Inbrunst des glühendsten Verlangens.

Die Lilie brennt in flammenden Strahlen über seinem Haupt.

Nachdem diese irdische Erfüllung in der Liebe erreicht ist, wird in einer dritten Steigerung auch die Erlösung des Anselmus in eine andere Welt möglich.

Die Bäume und Büsche regen sich lauter,
die Quellen jauchzen heller und freudiger.

Wieder wird die Steigerung zum Höhepunkt (wie im "Fremden Kind") durch den Komperativ verstärkt.

Nicht nur die Natur, auch die Sprache gerät jetzt in Ekstase.

Abgebrochene Sätze -- durch Gedankenstriche abgetrennt -- machen die freudige Erregtheit der Natur deutlich.

Die ganze Natur ist in Erregung:

Insekten tanzen, -- Luftwirbel -- jubelndes Getümmel --
Blitze zucken -- Diamanten blicken -- Springbäche
strahlen -- Düfte wehen mit rauschendem Flügelschlag.

Die Ekstase der Natur und des Glücks -- vor allem ausgedrückt durch die Verben der Bewegung -- hebt Anselmus jetzt in die überirdische Sphäre hinaus.

3. Höhepunkt:

"Da erhebt Anselmus das Haupt wie vom Strahlenkranz der Verklärung umflossen."

Anselmus ist endgültig im Reich seiner Seligkeit. In bis zum Höchsten gesteigerter Sprache macht Hoffmann diesen Seelenzustand des Anselmus deutlich. Die ganze Passage und damit auch die ganze Erzählung gipfelt schließlich in der Aussage:

... und in dieser Erkenntnis lebe ich in
höchster Seligkeit immerdar. Ja, ich Hoch-
beglückter habe das Höchste erkannt.

Durch die dreimalige Verwendung des Wörtchens hoch ist ein absoluter Höhepunkt gesetzt. In dieser größtmöglichen stilistischen Steigerung liegt endlich auch die entscheidende Sinnaussage der Erzählung.

Hoffmann hat es verstanden, am Ende der Erzählung in kunstvoller dreimaliger Steigerung zum entscheidenden Höhepunkt der Erzählung zu kommen.

Dieser Schluß mutet an wie die Apotheose am Schluß einer barocken Oper: die Verherrlichung des Helden und seine Versetzung in himmlische Sphären. Und sicherlich ist dies auch die Absicht des Dichters. Denn der emphatische, ja fast ekstatische Stil erinnert stark an die Sprache der Bibel. Nicht ohne Absicht läßt Hoffmann Serpentina aus einem Tempel hervortreten, glüht in ihren holdseligen Augen unendliche Sehnsucht. Auch Anselmus ist vom Strahlenkranz der Verklärung umflossen, und das biblische 'Glaube, Liebe, Hoffnung' ist nur wenig abgewandelt in Glaube, Liebe und Erkenntnis.

Zum Teil wird sogar ausgesprochen prophetisch gesprochen, und ohne eine Interpretation geben zu wollen, kann man allein auf Grund der stilistischen Analyse schon die Vermutung aussprechen, daß es sich bei dieser Erzählung um eine Form des Erlösungsmärchens handeln muß. Stilistisch fällt in diesem Abschnitt vor allem noch zweierlei auf: die Verwendung der Synästhesie und der Gebrauch von Abstrakta.

Das Außergewöhnliche der Empfindung, dass Hoffmann uns Lesern mitteilen, ja suggerieren möchte, wird vor allem durch die Synästhesie ausgedrückt:

Hyazinthen glühen,
Düfte rufen,
glühende Töne brennen,
Strahlen sagen,
die Liebe brennt in flammenden Strahlen,
Quellen jauchzen,
Diamanten blicken funkelnd,
Springbäche strahlen.

Die starke sinnliche Erfassung des Gegenständlichen wird durch diesen Stilzug ausgedrückt. Gleichzeitig bewirkt er in unserem Fall auch eine Personifikation der Natur: sie wird menschlich beseelt dargestellt. Dadurch steht die Natur dem Anselmus nicht als etwas Totes gegenüber, sondern als Partner, zu dem er in enger seelischer Beziehung steht.

Ganz im Gegensatz zu diesem beseelten Stil treten im Text die Abstrakta auf, die den Einbruch des Geistigen in die Empfindungssphäre bedeuten und die ein Kennzeichen des Kunstmärchens sind. Jedoch sind beide Erlebnisbereiche -- der des Sinnlichen und der des Geistigen -- so eng miteinander verquickt, daß man einen Bruch nicht bemerkt.

Das Sinnliche der irdischen Wirklichkeit wird auch hier mit dem Geistigen einer erträumten, idealen Transzendenz verbunden.

In der Hauptsache sind es Abstrakta, die ein transzendierendes Gestimmtsein ausdrücken, so:

Hoffnung -- Verlangen -- Sehnsucht
und Abstrakta der gesteigerten Gemütsstimmung wie:

Freude -- Wonne -- Entzücken -- Liebe --
Seligkeit -- Verklärung --,

die sich ganz deutlich von Freude bis Verklärung im Laufe des Abschnitts steigern.

An diesen Abstrakta wird besonders auffällig, wie wenig es sich um ein Märchen im üblichen Sinn handelt. In das Volksmärchen wäre dieser Einbruch des Geistigen nicht möglich.

Fritz Martini hat wohl grundsätzlich recht, wenn er diesen Stil folgendermaßen deutet:

An die Stelle der gedämpften, natürlichen Einfachheit des Sprechens im Volksmärchen tritt bei Hoffmann das Subjektivistische, Willkürliche und Gewaltsame eines mit artistischer Absicht hochgetriebenen Sprachstils. Er setzt das Rhetorische und die Superlative ein, um zwingend zu wirken und um durch die sprachliche Suggestion eine Illusion von idealer Wirkung und Wirklichkeit im Märchenhaften zu erreichen. Die Überanstrengung der Sprache deutet auf die Unsicherheit des Bodens, der ihr zugrunde liegt ... Das Märchen von der Illusion im 'Goldnen Topf' bleibt im Raum der ästhetischen Illusion und es wird als solche von dem Erzähler selbst mit Ironie erfahren.⁴⁴

Wir glauben jedoch nicht, daß man das Volksmärchen gegen das Kunstmärchen ausspielen sollte. Daß der Stil subjektivistisch ist, stimmt. Ob er aber auch wirklich so gewaltsam willkürlich und hochgetrieben ist, wie Martini meint, wäre noch eine zu klärende Frage. Man könnte ebenso gut der Meinung sein, daß es sich um eine durchaus musikalische Sprache handelt. Novalis war noch 'naiver' Dichter genug, um im Ton des Volksmärchens seinen "Hyazinth" dichten zu können (wenn auch durchaus in einer bewußten, kunstvollen Einfachheit). Hoffmann jedoch, und das haben wir in aller Deutlichkeit gesehen, besitzt diese 'Naivität' nicht mehr. Er lebt in dieser Wirklichkeit, und er versucht, mit Hilfe des Märchens ihr zu entfliehen, einen Ausweg aus ihr zu weisen. So bleibt ihm nur der kunstvoll überhöhte,

beinahe prophetisch-verkündende Sprachstil. Das ganze Pathos, das er in diese Sprache legt, ist gleichsam das Pathos des Überreden-Wollens. Gerade weil Hoffmann den Kontrapunkt zur alltäglichen Realität setzen will, muß er auch einen entgegengesetzten Stil anwenden -- denn erst durch ihn wird der Gegensatz recht augenscheinlich.

Wir betrachteten bisher einige Beispiele der beiden Stilebenen genauer und wollen nun zeigen, wie diese beiden Ebenen in den Erzählungen in vielen Fällen zu einer Einheit verschmelzen. Es ist bewunderungswürdig, wie es Hoffmann verstand, die Stimmung für dieses plötzlich in der Wirklichkeit erscheinende Wunderbare zu erwecken, wie er die Ahnung von etwas Ungewöhnlichem hervorzurufen weiß, so daß das Wunderbare als notwendige Folge der berichteten Begebenheit erscheint.

Kennzeichnend ist zunächst, daß das Wunderbare, das in die Welt des Helden einbricht, immer durch konkrete Einzelheiten hervorgerufen wird. Es beruht auf einer Sinneswahrnehmung, die gleichsam die Initialzündung für das Erlebnis des Wunderbaren ist. Niemals handelt es sich um rein phantastische, außermenschliche oder außerdingliche Geschehnisse. Die Überraschung des Wunders ergibt sich aus nüchternen, alltäglichen Erscheinungen und Erfahrungen, und nur die kausalen Zusammenhänge werden traumhaft verschoben. (Der Türklopfer, das Feuerwerk, der Punschabend im 'Goldnen Topf', die Blumen, Käfer und Steine im 'Fremden Kind';

der Nußknacker, der Pate Drosselmeier im 'Nußknacker und Mausekönig'; die Augen und der Busch im 'Sandmann'; -- um nur einige Beispiele zu nennen.).

Hoffmann baut dieses Wunderbare in der Seele des Menschen auf. Wir sahen das bereits. In den Märchen wie in den Nachtstücken zeigt uns Hoffmann die Möglichkeit einer Doppelrealität im Erleben des Menschen: Die Möglichkeit des Wunders im Alltag und die Selbstverständlichkeit des Wunders für den phantasiebegabten Menschen. Es geht um das Erkennen des "höheren Reiches"⁴⁵ innerhalb der Wirklichkeit, unserer menschlich irdischen Gegenwart, die uns umgibt, der wir unlösbar verbunden sind und die wir -- mehr oder weniger -- auch lieben. Das Erkennen dieses Höheren geschieht so, wie es Hoffmann in der Erzählung "Die Jesuiterkirche von G" selbst ausdrückt:

Das höhere Reich soll man erkennen in dieser Welt, und diese Erkenntnis darf geweckt werden durch heitere Symbole, wie sie das Leben, ja der aus jenem Reich ins irdische Leben herabgekommene Geist darbietet. Unsere Heimat ist wohl doch dort droben, aber solange wir hier hausen, ist unser Reich auch von dieser Welt.⁴⁶

Es sind also "heitere Symbole," die im täglichen realen Leben verborgen sind, die "der aus jenem Reich ins irdische Leben herabgekommene Geist darbietet," durch die wir das Wunderbare erfahren. Es sind die uns umgebenden Dinge, die zwar auf Grund ihrer realen Erscheinung wirklich sind, die aber darüber hinaus noch eine höhere Bedeutung haben. Jedoch -- und das ist

wohl das Entscheidende -- haben sie diese höhere, transzendente Bedeutung nicht objektiv, sondern lediglich dem sie betrachtenden Menschen gegenüber. Es ist also eine subjektive Erlebnisweise, durch die sich die höhere Wahrheit dem Menschen erschließt. Mit den Augen des normalen Sterblichen gesehen handelt es sich um einen Busch, um einen mit Ornamenten reich geschmückten Wagen, um Feuerwerkspilze, die sich im Wasser spiegeln, -- in den Augen des mit jenem höheren Sinn begabten Hoffmannschen Helden jedoch werden diese Dinge verwandelt zur Fratze des Coppola, zum Zauberwagen des Prosper Alpanus und zum Schlänglein Serpentina. Und ähnlich verhält es sich bei den Personen der Nachtstücke. Die subjektive Einstellung gegenüber den realen Erscheinungen, die diese sich verwandeln läßt zu Symbolen einer aus der Phantasie geborenen Welt, ist vor allem begründet in einem tiefen Glauben, daß jene andere Welt, daß diese Wunder auch wirklich möglich sind. Die Überkritischen, aufgeklärten Verstandesmenschen erleben dieses Wunder und diese andere Welt nicht. Ihnen bleibt sie verschlossen. Durch die Augen des Helden also gestaltet sich die Welt, so daß man sagen kann, daß das Sehen die Wirklichkeit, und das ist das Dasein des Schauenden, gestaltet. Es ist entscheidend zu betonen, daß sich die Welt in der Seele des Menschen verwirklicht. Sie wird in seiner Innerlichkeit, in seinem Gemüt zur erhebenden oder grausigen Wahrheit.

Dieses Erleben im Helden nun ist ein Übergangsloses Erleben von Wirklichkeit und Wunder. Die reale Erfahrung wird durch übersinnliche Kräfte aus der Begrenzung rationaler Bestimmbarkeit

herausgenommen. Der Held wird unmerklich in die Wunderwelt hineingezogen, und plötzlich steht er mitten drinnen, ohne zu wissen, wie es geschah. Die Grenzen sind gänzlich verwischt. Wachen und träumerischer Zustand gehen ständig ineinander über. Wir sehen deutlich, wie Wunder und Traum für Hoffmann in einer engen Beziehung stehen. Der Held erlebt das Wunderbare nicht nur in einem traumartigen Zustand, sondern das Erleben folgt nun auch traumartigen Gesetzen. Allein, nicht nur der Traum, auch die anderen ihm ähnlichen Seelenzustände, wie Hypnose, Hellsehen, Wahnsinn faszinierten Hoffmann, da sich in ihnen allen Bewußtes und Unbewußtes verbindet. Die seelischen Kräfte sind in diesen Zuständen verstärkt und können Ergebnisse herbeiführen, die sich dann in der Realität zeigen, wie sie ja auch durch die Anregung der Wirklichkeit entstanden sind.

Hilde Cohn schreibt:

Hoffmann, der empfänglich war für die Übergänge zwischen Wachen und Traum, Wirklichkeit und Einbildung, fand naturgemäß in diesen psychischen Vorgängen ein Grenzgebiet, wo er für sinnliche Wahrnehmung und Übersinnliches Weiterdeuten reizvolle Anregungen empfing, die ihm zum Anlaß oder zur Beigabe seiner Dichtung wurden.⁴⁷

Übergangsloses Erleben der Wirklichkeit und des Wunders ist es also, was für die Helden charakteristisch ist. Hoffmann läßt das Unbegreifliche in das Leben seiner Helden plötzlich eintreten. Dem Leser jedoch überläßt er es, sich dieses Phänomen zu erklären, wie es ihm beliebt. Denn eine eindeutige Erklärung

des Wunders gibt Hoffmann nicht. Gerade das ist charakteristisch für seinen Stil. Oft ist der Leser geneigt, das Wunderbare rational zu erklären, aber immer bleibt ein Zweifel, ob es wirklich so einfach sei, die Lösung zu finden. So unkontrollierbar und rätselhaft es in der Seele der Helden vorgeht, so rätselhaft bleibt auch der Vorgang für den Leser.

Hoffmanns großes Ziel ist es, beide Welten miteinander zu verbinden, und er erreicht das, indem er den Leser dauernd zwischen den beiden Bereichen hin- und herwandern läßt. Der Leser soll sich immer fragen, ob nicht doch die transzendente Welt vielleicht die eigentliche Wirklichkeit darstellt. Die Folge ist ein Schwebezustand von eigenem Reiz.

Im folgenden soll nun versucht werden, an einigen Beispielen zu zeigen, wie Hoffmann diesen Übergang stilistisch gestaltet.

Zunächst fällt allgemein auf, daß Hoffmann in den Erzählungen, ganz besonders jedoch bei diesen Übergängen, bestimmte Formeln gebraucht, die bereits den Leser in eine gewisse Unsicherheit versetzen sollen. Dies sind z.B.: "es schien;" "es war ihm, als ob...;" "es kam ihm vor;" "es sah so aus, als ob..."

Diese Formeln relativieren das Geschehene und lassen den Leser fragen, wie es sich denn wohl nun eigentlich verhalte. Die gleiche Aufgabe haben auch Aussagen wie: "es war wie im Traum;" "doch wußten sie selbst nicht, wie es geschah...;" "eine Stimme im Innern sagte ihm..." usw.

In anderen Fällen weist Hoffmann direkt oder indirekt darauf hin, daß sich der Held wohl im Traum, Rausch, in einer Krankheit oder in einem anderen außergewöhnlichen Zustand befand, als er das Wundersame erlebte. Dadurch scheint er dem Leser das Verständnis des Wunderlichen scheinbar zu erleichtern, aber immer bleibt ein Rest von Zweifel zurück, ob das Wunderbare in Wirklichkeit nicht doch eigentlich eine reale Begebenheit war.

Ein gutes Beispiel dafür finden wir in der Erzählung "Die Automate." Ferdinand erzählt von seiner ersten Begegnung mit der schönen Sängerin.⁴⁸ Dabei überläßt es der Dichter dem Leser zu glauben, ob das wundersame Geschehen schon tatsächlich stattfand, oder ob es sich Ferdinand nur im Punschrausch einbildete.

Der Abschnitt beginnt mit der Aussage: "Ich warf mich ... auf das Bett, aber trotz der Ermüdung war mein Schlaf doch nur mehr ein träumerisches Hinbrüten, in dem ich alles vernahm, was um mich vorging."

Schon in diesem Einleitungssatz ist gleichsam die ganze Antithese, die den Abschnitt durchzieht, angedeutet. Einerseits: mein Schlaf war träumerisches Hinbrüten, andererseits: ich vernahm alles, was um mich vorging. Gerade die Verbindung von "Schlaf" und "träumerischem Hinbrüten" ist sehr kunstvoll; denn der Schlaf bedeutet eigentlich bereits: sich im Unbewußten befinden. Im träumerischen Hinbrüten aber steckt noch ein Teil Bewußtsein, es ist ein Übergang. Beide Begriffe schließen sich daher an und für sich aus. Der Leser wird so in eine Stimmung der Unsicherheit

gebracht, die Hoffmann ganz bewußt setzt, wobei jedoch mehr oder weniger suggeriert wird, als erlebe Ferdinand mit vollem Bewußtsein, was um ihn her geschieht. Aber dem scheint dennoch nicht so zu sein, denn am Schluß dieses Abschnittes⁴⁹ steht der Satz: "Der Schlaf mochte mich doch zuletzt übermannt haben..." Handelt es sich also doch um einen Traum? Der Erzählende bestätigt es, aber gerade der Konjunktiv "mochte" läßt durchaus alles offen, da wir nicht genau feststellen können, wann denn der Schlaf - und damit der Traum -- tatsächlich eingetreten ist. Der Übergang von der Realität in den Traum ist meisterhaft gestaltet. Er beginnt mit der kennzeichnenden Wendung: "Es war mir, als ...". Im Halbschlaf vernimmt Ferdinand noch die männliche Stimme, hört die Tür sich öffnen und schließen. Auch die Akkorde dürften noch der Wirklichkeit angehören, doch ihre magische, verzaubernde Macht läßt ihn wohl jetzt endgültig einschlafen.

Es ist bezeichnend für Hoffmann, daß er das Medium der Musik wählt, um seinen Helden in die himmlische Traumsphäre zu führen. Völlig ungewiß bleibt es nun allerdings, ob Ferdinand die weibliche Stimme nur im Traum hört, oder ob sie wirklich erklingt, was ja durchaus möglich wäre; denn daß eine Frau in seinem Nebenzimmer logiert, wird im Laufe der Erzählung bestätigt.

Dem Traumerlebnis entspricht die veränderte Stillage. Die lyrisch-musikalische und emphatische Sprache versetzt den Leser in eine andere Welt:

Tiefe Stille - leise Akkorde - Zauber - stille
Nacht - das Hallen - holde Geisterstimme - sich

hingeben - wohlthätig - herrliche göttliche
Stimme - herzergreifend. Nie geahntes Gefühl -
tiefe wonnevolle Schwermut - inbrünstige
Schwermut - Melismen - wie helle Kristall-
glocken - dumpfe Seufzer - hoffnungslose
Klage - unnennbares Entzücken - durchbeben -
unendliche Sehnsucht, himmlische Wollust -
höchste Seligkeit.

Auch hier wird die Sprache wieder ins Höchste gesteigert, um den Seelenzustand Ferdinands dem Leser eindringlich vorzustellen. Hier wird jedoch besonders deutlich, daß es sich bei Ferdinand um ein Wunsch-Traumbild handelt. Es handelt sich nicht schlechthin um einen 'Liebestraum,' sondern diese Frau, die er im Traum erblickt, ist für ihn die Verkörperung -- oder das Symbol -- der Liebe schlechthin, die für ihn göttlichen Ursprungs ist.

Hoffmann glaubt, daß der Mensch durch die Liebe in ein anderes -- transzendentes -- Reich erlöst werden kann, daß diese Liebe aber nicht auf eine irdische Erfüllung ausgerichtet sein darf, da sie dadurch auf diese Erde zurückführt. So geht es ihm nicht um die banale, sondern um die höhere Form der Liebe. Ferdinands Traum ist ein Beispiel dafür. Er träumt nicht von einer irdischen Frau, nach der er verlangt, sondern von jener höheren göttlichen Liebe, die seine Sehnsucht ist und die durch diese Frau verkörpert wird: vom "höchsten Glück, der höchsten Seligkeit."

Dem entspricht die Sprache, die dem Vokabular der mystischen Marienverehrung des Mittelalters entstammt.

Kunstvoll zusammengehalten wird dieser Traum durch den Einleitungssatz: "Es war mir, als würde ..." und dem Schlußsatz: "... und ich wurde gewahr, daß ich nur im Traume ..."

Doch damit ist diese Szene noch nicht beendet. Denn jetzt folgt ein Übergang, der vielleicht noch kunstvoller ist. Hoffmann hat den Leser in den Glauben versetzt, Ferdinand sei nun erwacht. Er erwartet also mit Bestimmtheit, daß die Erzählung jetzt normal im Diesseits weiterläuft. Doch stutzt der Leser beim Weiterlesen unwillkürlich. Wieder versteht es der Dichter, in ihm Zweifel darüber zu wecken, ob das denn nun Wirklichkeit sei oder nur wieder ein außerrealer Zustand.

Es trat ein Mädchen in das Zimmer: Ein zunächst durchaus real möglicher Vorgang. Doch Ferdinand erzählt, daß es die Sängerin gewesen sei, und der Leser muß sich fragen, woher er sie wohl kennt. Denn Ferdinand hat sie nie vorher gesehen, und so könnte es nur die im Traum erblickte Gestalt sein, die jetzt plötzlich real in sein Leben tritt. Wieder werden Traum und Realität vermischt. Der Leser merkt an dieser Stelle -- natürlich unbewußt -- daß Phantastische des Vorgangs und zweifelt, wird unsicher. Handelt es sich nicht vielleicht doch wieder um einen Traum? Auch die Stillage entspricht wiederum der des Traumes:

liebliche, holdselige Stimme - erklingen -
unnennbares Entzücken - durchströmen - Geliebte
meiner Seele - Hochbeglückter - inbrünstige

Liebe - tiefklagende Sehnsucht - anschwellende
Töne - Feuerstrom -.

Bezeichnend ist auch, daß einige charakteristische Wörter aus dem vorigen Traum fast wörtlich wieder erscheinen:

(holde Geisterstimme) = holdselige Stimme,
unnennbares Entzücken,
inbrünstige Liebe,
(unendliche Sehnsucht) = tiefklagende Sehnsucht

Hier verwendet Hoffmann nun auch den Ausdruck "Geliebte meiner Seele," der nun ganz deutlich auf den transzendenten Bereich hindeutet und der ein Kennwort der Mystik ist. Hier haben wir die Bestätigung, daß es sich bei dieser Frau tatsächlich um ein Wunsch-Traumbild handelt, und so wird der Leser langsam immer mehr in dem Eindruck bestärkt, daß es sich hier um einen neuen Traum handeln muß, obwohl Hoffmann dies mit keinem Wort erwähnt. Nur die Parenthesestrache deuten darauf hin, daß es sich um einen in sich geschlossenen Abschnitt, um einen Traum handeln könnte. Wobei immer noch unklar bleibt, ob es sich um ein erneutes Einschlafen handelt oder nur um eine Rückerinnerung an den vergangenen Traum.

Das letztere aber ist zu vermuten, da sich der nun folgende Satz: "Nun ich erwacht war..." logisch an den Satz: "Der Schlaf mochte mich doch zuletzt übermannt haben ..." anschließt, so daß der in Paranthese gesetzte Abschnitt das Wachsein nicht zu unterbrechen braucht. So gehören beide Traumberichte eigentlich zusammen und sind e i n Traum. Hoffmann berichtet ihn jedoch nicht kontinuierlich, sondern verunklärt ihn, indem er

ihn in gleichsam zwei Schichten zerlegt. Dadurch erhält er Gelegenheit, den Leser im unklaren zu lassen.

Zwar bestätigt Ferdinand abschließend, daß es sich um ein Traumbild handelte, aber die Bestimmtheit, mit der er sagt: "ich hatte das herrliche Mädchen zum ersten Male gesehen." zeigt, wie sehr der Traum für ihn Realität besitzt; womit letztlich auch gesagt ist, daß eine endgültige Sicherheit über beide Erlebensebenen unwichtig ist.

Betrachten wir jetzt zwei Szenen aus Hoffmanns "Der Goldne Topf," in denen wir das gleiche Stilprinzip verwirklicht finden.

Die Holunderbuschszene⁵⁰ beginnt damit, daß Anselmus zunächst ganz real über seinen Unstern, der über seinem Leben waltet, nachsinnt. Er erinnert sich genau all seiner Mißgeschicke, bis hin zu seinem letzten mit dem Apfelweib. Er stellt sich -- ganz in schöne Gedanken versponnen -- vor, wie schön alles an diesem Tage hätte werden können, und ganz allmählich versinkt er immer tiefer in seine Wunschträume, die seine Phantasie ihm vorgaukelt.

Er befindet sich also bereits in einem Zustand des Versunkenseins, und seine an und für sich schon lebhaft Phantasie bedarf nur noch eines kleinen Anstoßes, um ihn völlig aus dieser realen Welt fortzuführen. Dieser Anstoß ist der leise Abendwind, der in seiner Vorstellung nun anmutige Bilder hervorruft. Anselmus ist jetzt völlig in seiner Traumwelt befangen, die sich auch stilistisch abhebt:

Rieseln und Rascheln - hinaufgleiten -
Haupt - kosen - Vögelein - Fittiche -
flüstern und lispeln - Blüten ertönen wie
Kristallglöckchen - Gelispel, Geflüster,
Geklingel - halbverwehte Worte.

Charakteristisch für den Übergang der beiden Sphären ist, daß der Held nicht plötzlich von einer Welt in die andere fällt, sondern daß sich dieser Übergang langsam vollzieht. Er wird angedeutet durch jene typischen Wendungen, die wir schon zu Beginn erwähnten: Eine dieser Formeln, die immer wieder bei den Zuständen des Außer-Sich-Seins vorkommen, ist: "Es war, als ob..." So auch hier: Anselmus "war es, als schüttle der Abendwind die Blätter, bald, als kos'ten Vögelein in den Zweigen... und es war, als ertönten Blüten wie aufgehängene Kristallglöckchen."⁵¹

Hier wird der Vergleich dazu herangezogen, die reale Diesseitswelt mit der Traumwelt seiner Phantasie zu verbinden: das Rascheln des Abendwinds wird zu einem Kosen der Vögelein in den Zweigen, die ihre Fittiche rühren, oder es wird zu einem Tönen von Blüten.

Immer tiefer versinkt Anselmus in seine Träume und diesen Zustand des Außer-Sich-Seins deutet Hoffmann durch die Formel: "er wußte selbst nicht wie, ..." sehr gut an. Sein Gemüt hat die Oberhand über das Denken, den Verstand gewonnen, und so kann er im wahrsten Sinne des Wortes nicht "wissen," wie das Gelispel und Geflüster zu den halbverwehten Worten werden kann.

Sehr schön ist der Vorgang des Versinkens in die Traumwelt hier dargestellt: Der Abendwind, der mit den Blättern spielt, wird in der ersten Stufe zu einem Flattern der Vögelein, zu einem Klingen von Kristallglöckchen. Anselmus' Horchen aber bedeutet eine äußerste Konzentration auf dieses Phänomen und damit ein völliges Versinken in sich selbst. Auf dieser Stufe des Unbewußten kann dann auch das Gelispel der Blätter zu halbverwehten Worten werden.

Damit ist die Szene noch nicht zu Ende, aber es genügt, um zu zeigen, wie Hoffmann den Übergang gestaltet.

Ein gutes Beispiel dafür ist auch jene Stelle, in der der Archivarius wie ein Geier davonzuschweben scheint.⁵² Wie suggeriert uns Hoffmann hier diesen Eindruck?

Die Szene beginnt realistisch mit der Aussage: "Der Archivarius hatte dem Studenten Anselmus ein kleines Fläschchen mit einem goldgelben Liquor gegeben, und nun schritt er rasch von dannen, ..."

Unmerklich setzt der Übergang im folgenden Nebensatz ein: "... daß er in der tiefen Dämmerung, die unterdessen eingebrochen, mehr in das Tal hinabzuschweben als zu gehen schien." Zwar handelt es sich an und für sich um einen realen Vergleich, doch Anselmus' Phantasie, die durch das Zusammentreffen mit dem seltsamen Archivarius besonders lebhaft angeregt ist, erkennt in den vom Wind auseinandergebreiteten Rockschoßen ein paar große Flügel, die in den Lüften flattern.

Auch hier fehlt nicht die Formel: "... und es dem Studenten Anselmus vorkam, als breite" Wie so oft, gebraucht Hoffmann auch hier den Vergleich für eine realistische Sache und erzielt dadurch die Wirkung des Wundersamen: Der Archivarius wird verglichen mit einem großen Vogel. Durch den realen Vorgang des Geier-Auffliegens nun werden beide Ebenen zueinander in Beziehung gesetzt und dem Leser wird so suggeriert, daß der Archivarius und der Geier eines seien und daß somit die Vergleichsbeziehung real ist.

Haben wir bis jetzt hauptsächlich einzelne Szenen aus Hoffmanns M ä r c h e n betrachtet, so sollen zum Abschluß auch ein paar 'Nachtgeschichten' stilistisch näher betrachtet werden. Wir beginnen mit der Erzählung "Der Sandmann."

Auch hier stehen sich zwei stilistische Ebenen gegenüber. Jedoch ist Nathanael kein Märchenheld mit einer reichen poetischen Innenwelt, sondern ein kranker Mensch, dessen übersteigerte Phantasie ihm Wahnvorstellungen vorgaukelt. Die von seiner Phantasie im Laufe der Zeit mit immer stärkeren individuellen Zügen ausgestattete Spukgestalt tritt endlich greifbar überwältigend in die Wirklichkeit und stürzt ihn ins Verderben. Bei der Vermischung von wirklicher und eingebildeter Welt handelt es sich bei Nathanael um einen seelischen Vorgang, den Hoffmann hier darstellt. Er versteht ausgezeichnet, diese innere seelische Welt der überreizten Phantasie zu schildern.

Zunächst läßt Hoffmann Nathanael ganz objektiv von seinem

Kindheitserlebnis im Elternhaus⁵³ berichten. Aber Nathanael erwähnt auch, daß sein Gemüt durch die gräßliche Geschichte der Aufwartefrau schon früh aufgereizt wurde: "-- Gräßlich malte sich nun im Innern mir das Bild des grausamen Sandmannes aus:" -- "Der Sandmann hatte mich auf die Bahn des Wunderbaren, Abenteuerlichen gebracht,..."⁵⁴

Der Bericht bleibt sachlich bis zu dem Entschluß, sich im Zimmer des Vaters zu verstecken.⁵⁵ Dieses Erlebnis nimmt eine entscheidende Stellung in Nathanaels Leben ein. Seine seelische Krankheit wurde, das können wir annehmen, durch diese Begebenheit vor allem ausgelöst.

Entsprechend der Wichtigkeit dieses Erlebnisses nimmt seine Schilderung innerhalb der Erzählung einen breiten Raum ein, und Hoffmann führt uns dicht an das Geschehen heran, indem er diese Begebenheit aus dem allgemeinen Bericht durch die genaue zeitliche Bestimmung: "... merkte ich eines Abends ..." heraushebt.

Auch stilistisch wird das starke innere Engagement Nathanaels deutlich. Seine Nerven und seine Phantasie sind aufs äußerste angespannt. In dieser Situation ist er nicht mehr fähig, objektiv zu registrieren, was um ihn geschieht. Vielmehr wird alles Geschehen durch seine übersteigerte Vorstellungskraft intensiviert. So sind es vor allem die Geräusche, die er verstärkt erlebt:

Die Haustür knarrt - der Schritt ist schwer
und dröhnend - der Vater sitzt stumm und starr -
es hustet, scharrt, brummt seltsam - ein scharfer

Tritt - ein heftiger Schlag - die Tür springt rassend auf - das helle Licht brennt ihm ins Gesicht.

Dies ist keine sanfte, musikalische Sprache wie in der Phantasiewelt der Märchenhelden, sondern die heftige Sprache des Bedrohlichen und Unheimlichen. Hoffmann verwendet hier vor allem Verben und Adjektive, und zwar solche, die ein kräftiges Geräusch ausdrücken. Gleichzeitig beleben sie aber auch das Geschehen auf unheimliche Weise. Und wie fast alle lauten Geräusche suggestiv auf den Menschen wirken, so bannt Hoffmann auch hier die Leser durch sie in das Geschehen und läßt sie Anteil nehmen an Nathanaels Spukwelt. Immer wieder, wenn sich in Nathanaels Seele der feindliche Dämon regt, wandelt sich auch die Sprache. So auch beim zweiten Besuch Coppolas in Nathanaels neuer Wohnung.⁵⁶

Nathanael, der scheinbar geheilt in seine Studienstadt zurückgekehrt ist, sitzt in seinem Zimmer und schreibt an Klara. Er ist in einer ruhigen Gemütsverfassung, was Hoffmann dadurch ausdrückt, daß er ihn an Olimpia kein Interesse mehr zeigen läßt. Der Stimmungsumschlag beginnt mit dem Satz: "-- Eben schrieb er an Klara, als es leise --- klopfte,"⁵⁷ und ist äußerlich erkennbar an dem vorausgehenden Gedankenstrich. Die Verwandlung Nathanaels wird verdeutlicht durch die Aussage: "Nathanael fühlte sich im Innersten erbeben." In seiner Seele geht eine Veränderung vor, seine Phantasie gewinnt wieder die Oberhand, seine Ruhe ist dahin. Coppola wird zur alten Spukgestalt: Die

Wortwahl macht dies deutlich:

Heißerer Ton - weites Maul - häßliches Lachen -
kleine Augen - graue lange Wimpern - stechend
hervorfunkeln - heiseres widriges Lachen.

Wie bei allen Szenen, in denen sich Reales scheinbar ins Irreale verwandelt, wird dieser Vorgang in Nathanael durch eine psychische Wandlung hervorgerufen, die ihren Anlaß in der Realität hat. Das kann wie hier durch ein Wort geschehen, z.B. durch das "sköne Oke" des Coppola. Die Brillen, die Coppola auf dem Tisch ausbreitet, beginnen seltsam zu flimmern und zu funkeln. Dieser normale optische Reiz wird nun in einem Moment erhöhter seelischer Reizbarkeit zu tausend Augen, die krampfhaft blicken und zucken und Nathanael anstarren. Der gewaltkräftige Stil deutet, wie oben, auf Nathanaels Außer-Sich-Sein:

Wilder und wilder - flammende Blicke singen -
blutrote Strahlen schießen in Nathanaels Brust -
tolles Entsetzen packt ihn - fürchterlicher Mensch.

Schon zweimal sahen wir, wie Hoffmann die gesteigerte Ausnahmesituation durch den Komparativ ausdrückt, so auch hier durch "wilder und wilder." Auch das Dynamische des Seelenvorgangs wird durch diese komparativische Formel sehr gut wiedergegeben, und auch hier bemerken wir die Verwendung von Verben, die eine intensive Bewegung ausdrücken: Zucken - starren - springen - flammen - schießen - packen. Dadurch wird der an und für sich leblose Vorgang bewegt; Bewegung jedoch reizt zur

genauen Anteilnahme und läßt den Leser das Unheimliche und gleichsam Direkte des Geschehens mitempfinden.

Die kalte, tote Materie wird durch Nathanaels krankhafte Phantasie in ein lebendiges, körperliches Phänomen verwandelt. Dies ist charakteristisch, denn nur das Lebendige vermag den Menschen direkt zu bedrohen.

Bezeichnend ist, daß Nathanael sofort wieder völlig ruhig wird, als der Anlaß für seine seelische Störung verschwindet.

"So wie die Brillen nur fort waren, wurde Nathanael ganz ruhig ..."⁵⁸

Ein Überzeugendes Beispiel für die Rätselhaftigkeit des Geschehens und die Schwierigkeit seiner Deutung finden wir auch in der Erzählung "Der Magnetiseur."⁵⁹

Der Baron erzählt von der Begebenheit in der Nacht vom 8. zum 9. September. Wieder beginnt Hoffmann -- wie so oft schon -- mit einer genauen Zeitangabe und hebt damit die Bedeutung des Kommenden heraus.

Der Abschnitt beginnt mit der Aussage: "... Als ich lebhaft, als geschähe es wirklich, träumte, ..." Hoffmann sagt nicht einfach: als ich träumte, sondern er setzt bewußt die Antithese von Wirklichkeit und Traum, um hierdurch schon den Gegensatz -- so paradox das klingt -- zu verwischen und den Leser im unklaren darüber zu lassen, was denn nun wirklich geschah. Er soll im Zweifel darüber bleiben, ob an dem Traum nicht vielleicht doch etwas Wahres gewesen sei. Eine endgültige

Erklärung gibt er darum niemals.

Welche stilistischen Mittel verwendet nun Hoffmann hier, um sein Ziel zu erreichen?

Ganz der nur scheinbaren Realität des Traums entsprechend, stehen die Aussagen des ersten Satzes im Konjunktiv: geschähe, öffne, käme, lege, könne. Dann jedoch -- im nächsten Satz -- erscheint plötzlich die Imperfektsform: "... Da sprach er mit dumpfer Stimme ...". Der Leser merkt es kaum, doch merklich geht die irreale Ebene des Traums, die nur etwas zu sein s c h e i n t, über in die Ebene der Realität, in der etwas wirklich gewesen sein kann. Dem Leser wird so unwillkürlich suggeriert, als geschähe das doch wirklich, was dort berichtet wird. Doch er sieht sich getäuscht; denn Hoffmann nimmt den assoziierten Gedanken, es handele sich um Realität, wieder zurück, indem er den Baron berichten läßt, daß er aus seinem Schrecktraum tatsächlich erwacht sei. Also war es doch nur ein Traum? Woher kommt dann aber die dumpfe und schwüle Luft im Zimmer, wie kommt es, daß er gerade jetzt die Stimme des Majors rufen hört? Hoffmann läßt uns im Ungewissen. Lediglich Assoziation und Andeutung verbindet beide Sphären, wodurch das Geheimnisvolle des mysteriösen Geschehens recht deutlich wird.

Die Brautwahl⁶⁰ - Groteske Elemente bei Hoffmann

Auch in dieser Geschichte erleben wir den Einbruch des Irrealen in den Bereich der Realität. Doch im Gegensatz zu den anderen Erzählungen erscheint der Übergang der beiden

Sphären von vornherein dadurch schon logisch und motiviert, daß in der Geschichte zwei Personen auftreten, die seltsame Kunststückchen zu vollbringen vermögen: "Sie haben es hier mit kuriosen Leuten zu tun."⁶¹ Dadurch wird das Zauberhafte gar nicht als so ungewöhnlich empfunden. Man erwartet es gleichsam und ist darauf gefaßt.

Anders als in den anderen Erzählungen, in denen sich unvermutet die Wirklichkeit verwandelt, die Irrealität einbricht, ist in dieser Erzählung der Einbruch des Irrealen äußerlich bedingt, und nicht vor allem in der Seele der Helden selbst angelegt. Allerdings macht es Hoffmann dem Leser nicht so leicht, wie es vielleicht auf den ersten Blick scheinen möchte. So bleibt er bei den seltsamen Ereignissen in der Äquinoktialnacht im Zweifel, ob es sich lediglich um die angekündigten Operationen des Goldschmieds Leonard handelt, die Tusmann -- ob er will oder nicht -- zu erleiden hat, oder ob es sich nicht doch nur um Phantasieerscheinungen handelt, die durch zuviel Punschgenuß hervorgerufen wurden -- worauf schließlich doch alles hinzu-
deuten scheint.

Wurde also Tusmann durch eine äußere Macht verzaubert, oder ist es nur der Rausch der dies bewirkt? Diese Frage bleibt offen. Sie ist vielleicht auch gar nicht so wichtig gegenüber dem, was sich in dieser Bewußtseinsabwesenheit abspielt.

Hier ist nun der Ort, darauf hinzuweisen, daß Hoffmann ein Meister in der Gestaltung grotesker Szenen ist. Und gerade dies ist es auch, was ihn schon im 19. Jahrhundert im Ausland so be-

kannt gemacht hat und was ihn auch heute so modern erscheinen läßt. Doch ist es nicht Aufgabe dieser Arbeit, die Gestaltung des Grotesken bei Hoffmann im einzelnen zu untersuchen. Jedoch berühren sich viele groteske Szenen mit Szenen des Irrealen -- die Verbindung liegt sehr nahe --, so daß wir hier etwas näher darauf eingehen möchten. Es wäre nämlich zu fragen, ob nicht gerade dem Grotesken ein starkes Maß an Irrealität eigen ist. Und in der Tat finden wir viele Szenen bei Hoffmann, die in ihrer Irrealität grotesk und in ihrer Groteskheit irreal sind. Dabei ist das Groteske insofern irreal, als es die realen Erscheinungen der diesseitigen Welt entstellt und verfremdet, wodurch der Leser ganz zwangsläufig ebenso wie durch die schwebenden Übergänge in das andere Reich der Phantasie geführt wird.

Es kann hier nicht der Versuch gemacht werden, den Begriff des Grotesken zu klären und eine Definition dieses Begriffes zu geben. Trotz vieler Arbeiten zu diesem Thema und trotz des ausgezeichneten Buches, das Wolfgang Kayser schrieb, fehlt es noch immer an einer klaren Bestimmung dieser ästhetischen Kategorie und an seiner genauen Abgrenzung gegenüber dem Begriff des Absurden.

Wir möchten jedoch hier deutlich feststellen, dass uns das Groteske allein eine Darstellungs f o r m ist und damit zugleich eine wirkungsästhetische Kategorie. Hiermit soll der Begriff des Grotesken scharf von dem des Absurden abgesetzt werden. -- Das Absurde, das fast immer mit dem Grotesken als synonym gebraucht wird, so auch von W. Kayser, ist für uns die Art und

Weise, wie diese Welt vom Dichter -- oder von den Personen des dichterischen Werkes -- erfahren wird. Das Absurde ist daher eine Möglichkeit der Welterfahrung, die Sicht auf diese Welt, und somit vor allem eine philosophische, nicht spezifisch künstlerisch-ästhetische Kategorie.

Das Groteske dagegen ist uns Ausdruck und künstlerische Gestaltung dieser Welterfahrung, und das heisst, es ist Gestalt und damit F o r m; eine Form, die gewählt wird, um im Aufnehmenden eine bestimmte Wirkung hervorzurufen.

Es wäre nicht zu schwer nachzuweisen, daß fast alle grotesken Szenen bei Hoffmann zu deuten sind als ein Einbrechen feindlicher und die Welt verfremdender Mächte. Wir haben gesehen, welcher Art diese Mächte sind. Ihnen allen ist eigen, daß sie aus dem Unbewußten des Menschen aufsteigen, ungeachtet dessen sie natürlich innerhalb der Erzählung als reale Personen oder Gegebenheiten dargestellt sind. Und so ist es auch verständlich, daß Hoffmann es liebt, groteske Szenen in einem der unbewußten Zustände darzustellen.

Allen diesen Zuständen ist das Moment der Weltverfremdung eigen, wobei der Wahnsinn die letzte Stufe darstellt. Das Groteske kommt aus dem Innern des Menschen, denn alle diese innerseelischen Zustände verfremden dem Menschen die Welt. Der gefährdete Mensch -- und dies ist jeder, der poetische Jüngling Anselmus wie der schizophrene Nathanael -- bildet die "Kontaktstelle für den Einbruch der unheimlichen Gewalten."⁶²

Denn gerade diese Menschen sind es ja, die nicht nur ein bürgerlich-oberflächliches Dasein leben, sondern die durch diese reale Oberfläche hindurchzudringen vermögen. Hier aber liegt die Gefährdung. Das Groteske ist ihr Ausdruck.

Hoffmann vermag es, das Groteske tragisch-unheimlich, aber auch komisch zu gestalten, je nach dem Grundtenor, den seine Geschichte hat. Im "Sandmann" übt die Szene, in der Nathanael die tote Puppe Olympia schmachtend anbetet, eine fast unheimliche Macht aus. So lächerlich sie an sich ist, läßt sie doch das Lächeln ersterben.

Dagegen ist die groteske Gestaltung des Tussmannschen nächtlichen Abenteuers in der "Brautwahl" durchaus komisch im eigentlichen Sinn und wohl auch durchaus ironisch-humoristisch gemeint. Aber welche Bilder hat Hoffmann! Erinnerung sie nicht in vielem an Kafka, der Hoffmann verehrte, an Jonesco, Beckett u. a.?

Ich weiß selbst nicht wie es geschah, daß, ungeachtet ich mich nicht einer sonderlichen Größe erfreue, ich doch auf den Zehen mich so hoch aufzurichten vermochte, daß ich in die Fenster hineinschauen konnte.⁶³

Sieht man nicht geradezu, wie Tussmann langsam immer größer zu werden scheint? Oder aber betrachten wir auch die folgenden Textproben:

Aber da kommt eine niederträchtige Menschenseele die Königsstraße herab, reißt mir im Vorbeigehen beide Beine unterm Leibe weg, und rennt damit

laut lachend spornstreichs fort ich schreie:
'..... er hat mir meine Beine gestohlen!'
Schon will ich verzweifeln, als der Mensch zu-
rückkehrt, und wie rasend vorbeilaufend mir meine
Beine ins Gesicht wirft.⁶⁵

Kaum habe ich aber diese Worte ausgesprochen,
als mir der verruchte Goldschmied einen Stoß
gibt, daß ich mich sofort zu drehen beginne.
Und wie von unwiderstehlicher Gewalt gehetzt,
walze ich die Spandauer Straße auf und ab, und
halte in meinen Armen statt der Dame einen gar-
stigen Besenstiel, der mir das Gesicht zerkratzt,
während unsichtbare Hände mir den Rücken zer-
bleuen, und um mich her wimmelt es von Geheimen
Kanzleisekretären Tusmanns, die mit Besenstielen
walzen.⁶⁶

Diese Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Gewiß,
es handelt sich in unserem Fall um Rauschphantasien, wahr-
scheinlich durch **zu** starken Punschgenuß hervorgerufen. In
den anderen Fällen ist es die übergroße Phantasie oder die ge-
fährdete Seele, durch die sich die Welt wie durch eine ver-
zerrende Brille grotesk zeigt.

Warum aber, so kann man fragen, gestaltet Hoffmann das
Groteske in seinen Dichtungen? Die Antwort hierauf ist relativ
leicht zu geben.

Zunächst erfuhr Hoffmann, wie wir schon sahen, seine Zeit
als besonders widersprüchlich. Er sah sich und den Menschen
in einer schwankenden, unstimmigen Welt gefangen, in der der

Mensch sein wahres Menschentum zu verlieren im Begriff war, in der seine humane Selbstbestimmung durch Routine, Gewohnheiten und Nützlichkeitsstreben eingeschränkt wurde und verloren ging. Kein Wunder, dass Hoffmann die Welt, in der er sich bewegte, zwiespältig und widersinnig, d.h. aber absurd erschien.

Hinzu kommt aber auch, dass Hoffmann ein gefährdeter Künstler war, der an sich selbst das Einbrechen der dunklen Mächte des Innern erfuhr. Die Sicherheit, die sich Goethe erringen konnte, blieb ihm versagt. Er war ein bedrohter Mensch, und er spürte, feinnervig wie er war, die Unsicherheit und die bedrohliche Hintergründigkeit in seinem Leben sehr genau.

Wie Hoffmann, erleben auch die Helden der Erzählungen die Welt in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit und Bedrohung. -- Die Märchenhelden vor allem erfahren an sich den Zwiespalt zwischen der Banalität des Alltagslebens und der Welt der Imagination, zwischen der Aussenwelt und der Innenwelt, und mit ihrem überwachen Bewusstsein und ihrer reichen Phantasie befinden sie sich, innerhalb einer Welt voller Philister, in einer Situation, die tatsächlich absurd ist.

Die Helden der Fantasie- und Nachtstücke andererseits leiden unter einem mehr ins eigene Innere verlagerten Dualismus. Ihr Verhältnis zur Welt ist gestört, ja oft zerstört, da ihr seelisches Gleichgewicht, durch verschiedenste Ursachen bedingt, krankhaft gestört ist. Ihre Sicht auf die Welt ist nicht mehr menschlich-normal, sondern krankhaft verzerrt, woraus eine

Spannung zwischen objektiv-gegebener und subjektiv-erfahrener Wirklichkeit entsteht. Die Welt verfremdet sich in der Seele des Helden.

Künstlerisch gestaltet nun Hoffmann das Erlebnis der Widersprüchlichkeit des Diesseits und die Erfahrung der seelischen Gefährdetheit des Menschen in vielerlei Formen: in der Ironie, der Satire und Karikatur, dem Grauenhaften und Unheimlichen etc.

Eine der zwingendsten ästhetischen Ausdrucksformen ist jedoch das Groteske: die Verfremdung der Wirklichkeit als Ausdruck eben der Fremdheit dieser Wirklichkeit im Bewusstsein des Dichters und des Helden.

Zur Groteske gehört, dass das, was uns vertraut und heimisch ist, sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt. Das Selbstverständliche wird erschüttert, unsere gewohnten Denkkategorien, so die Kausalität von Raum und Zeit, verlieren ihre Gültigkeit. "... die Kategorien unserer Weltorientierung versagen,"⁶⁷ sagt W. Kayser, und etwas anders, aus der Position des Dichters, hat das Dürrenmatt ausgedrückt. Es würde auch für Hoffmann zutreffen: "Doch das Groteske ist nur ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt, ..." ⁶⁸

Zugleich aber löst dieses Phänomen der Verfremdung in uns ein Gefühl der Ratlosigkeit aus, das verbunden ist mit einem Gefühl der Unsicherheit und Bedrohtheit. Es resultiert daraus,

dass wir die Ursachen der Verfremdung nicht kennen, und das uns fragen lässt, was es denn tatsächlich mit dieser Form auf sich habe. Das Groteske lässt uns erschrecken, macht uns in der verzerrten Form die Unheimlichkeit und Abgründigkeit des Dargestellten besonders deutlich und ist damit gleichsam eine Art Verfremdungseffekt, durch den sich dem Leser die Scheinhaftigkeit unserer Welt enthüllt, durch den der Schleier hinweggezogen wird, um das Hintergründige und Wesentliche freizulegen.

Das Groteske ist daher für Hoffmann eine gesteigerte künstlerische Möglichkeit, das Diesseits in Frage zu stellen, das Gefährdetsein des Bewusstseins deutlich zu machen: kurz, den Glauben an die Sicherheit des Gegebenen zu erschüttern und die Bedrohung sichtbar werden zu lassen.

Dabei ist es Hoffmanns Kunst, dass er das Groteske nicht nur als äusseren Effekt einsetzt, sondern es in die Gestalten selbst verlegt, es durch ihre Veranlagung und ihren Charakter motiviert.

Für dieses Gefühl der Bedrohtheit und Unsicherheit, das die groteske Form in uns hervorruft, finden wir ein treffendes Beispiel in der Erzählung "Das fremde Kind," das auch zugleich wieder den feinen stilistischen Übergang der beiden Sphären ineinander und den Zusammenhang von Groteske und Irrealität recht deutlich zeigt. Wir meinen jene Szene, in der sich Magister Tinte in eine Fliege zu verwandeln scheint.⁶⁹

Der Magister wird uns zunächst als ein realer Mensch vorgestellt. Allerdings wird er schon recht bald ein seltsames Wesen, das sich in seinem Äußeren von einem normalen Menschen stark unterscheidet.⁷⁰ Er hat

dünne Spinnenbeine,
einen starken breiten Leib,
einen unförmlichen, viereckigen Kopf,
dicke braunrote Backen,
ein breites Maul,
eine lange, spitze Nase,
hervorstechende Glasaugen.

Durch die Verwendung der Ausdrücke: Spinnenbeine, Maul, hervorstechende Glasaugen klingt bereits etwas Tierisches an. Allerdings läßt Hoffmann diesen Eindruck wieder nicht eindeutig entstehen, da er zur Charakterisierung dieser "wunderlichen Gestalt" auch Ausdrücke aus der menschlichen Sphäre benutzt: Leib, Kopf, Backen, Nase. Wieder schafft Hoffmann diesen Eindruck des Ungewissen, indem er beide Sphären sich durchdringen läßt. Auch in der Verwendung der Adjektive, die Adjektive des Aussehens sind, bemerken wir diese Eigentümlichkeit: dünn, unförmlich, viereckig, hervorstechend, spitz steht neben: stark, breit, dick, braunrot, lang. Wobei wir jedoch betonen wollen, daß erst die Verbindung der Adjektiva mit den Substantiva den eigentlich treffenden Eindruck entstehen läßt.

Der Eindruck des Tierischen wird dann wieder verstärkt durch die Schilderung seiner sonderbaren Eigenschaften:⁷¹

Er ist naschhaft, er macht sich über jede
Neige Bier oder Milch her, ebenso über den

Zuckerkasten,
er schnuppert,
er brummt und summt.

Dies sind nun eindeutig Verben aus der Tiersphäre. Ganz unmerklich suggeriert uns Hoffmann hier den Eindruck des Außermenschlichen, obwohl er niemals mit einem Wort direkt sagt, daß es sich bei diesem seltsamen Wesen wahrscheinlich um eine verkappte Fliege handelt und nicht um einen Menschen.

Einzelne Adjektive, die wie unabsichtlich gesetzt werden, unterstreichen diesen Eindruck des Ungewöhnlichen und Grauslichen, so z.B.: garstig - entsetzlich - seltsam - fatal.

Zunächst jedoch glauben wir mit den Eltern an den Menschen Tinte. (Daß im vorangegangenen Kapitel die beiden Kinder ihn bereits als Fliege verwandelt sahen, besagt noch nichts und ist verständlich, da ihre starke Phantasie sie sowieso dazu begünstigt. Daß nun aber auch die so rationalen Eltern in ihm etwas recht Seltsames zu sehen glauben, verstärkt nur den Eindruck des Außergewöhnlichen.)

Die Zweifel an der "Menschlichkeit" des Magisters beginnt schon mit der Aussage der Mutter, daß er schnuppere, seltsam summe und brumme.

Nun taucht der Magister auf: ganz verwildert, mit funkeln- den Augen, zerzauster Perücke -- bis hierhin noch Mensch, ab jetzt mehr Tier: im abscheulichen Sumsen und Brummen. Damit beginnt der Übergang.

Das Hochaufspringen von einer Seite auf die andere assoziiert im Leser den Eindruck des Schwebens. Ein groteskes Bild, das sich hier der inneren Vorstellung des Lesers bietet! Er prallt mit dem Kopf gegen die Bäume, daß es laut kracht: hier wird das Nicht-Menschliche besonders deutlich, da ein Mensch einen solchen Gewaltakt wohl nur schlecht überstehen könnte. Als er herangekommen ist, stürzt sich der Magister in den Napf, daß die Milch überströmt, die er nun mit widrigem Rauschen einschlürft. Ein Mensch würde sich bestenfalls an den Napf stürzen; dieses unheimliche Wesen stürzt sich hinein, so, wie wenn eine Fliege in die Milch fällt.

Die Verben, die Hoffmann hier verwendet, assoziieren vor allem die unheimliche Größe dieses Wesens:

krachen,
stürzen,
überströmen,
mit widrigem Rauschen,
einschlürfen,

und zwar dadurch, daß sie ein starkes Geräusch, bzw. eine heftige Bewegung ausdrücken.

Nun schwingt sich das Wesen auf die Butterbrote. Im Verbum "schwingen" wird zugleich das Schwebend-Fliegende ausgedrückt, was wieder, wie zu Beginn, auf das Tierische einer Fliege deutet. Trotz allem aber reden Herr und Frau Brakel dieses Wesen mit "Herr Magister Tinte" an.

Woran soll der Leser nun glauben? Daß sich das Wesen die

RockschöÙe schüttelt, deutet auf den Magister; doch sofort wird im gleichen Satz an die Fliege erinnert, wenn er nämlich diese RockschöÙe mit seinen dünnen Beinen glatt streicht und sie fältelt.

Wieder schwingt = schwebt er zur Tür. Doch wie ein Brummer an der Fensterscheibe kann er nicht hineinfinden. Er schwankt hin und her und schlägt gegen die Fenster, "daß es klirrte und schwirrte." Auch hier verwendet Hoffmann drei Verben, die etwas Kraftvolles aussagen:

schlagen	=	eine starke Bewegung
klirren	=	ein kräftiges Geräusch
schwirren	=	eine starke Flugbewegung

Alle drei deuten auf die unheimliche Größe dieses Fliegenwesens, wobei 'schwirren' noch ausdrücklich das Tierische betont.

Im folgenden Satz fallen nun wiederum die Worte "Magister" und "RockschöÙe," die uns daran erinnern, daß es sich ja eigentlich um einen Menschen handeln müÙte. Immer wieder verwendet der Dichter diese beiden Begriffe geschickt im Laufe des Erzählens, um so die beiden Ebenen zu vermischen. Er läÙt sie fließend ineinander übergehen, oft in ein und demselben Satz. So z.B. wenn es heißt: "Der Herr Brakel ergriff auch wirklich die Fliegenklatsche, und nun ging es her hinter dem Herrn Magister."⁷²

Die Wörter 'Fliegenklatsche' und 'Magister' stehen hier für die beiden Bereiche Tier und Mensch, Irrealität und Realität.

Dadurch, daß dem Magister mit der Fliegenklatsche zu Leibe gegangen wird, werden beide Ebenen zueinander in Beziehung gesetzt.

Auch der Satz: "Felix, Christlieb, die Frau von Brakel," zeigt sehr gut die Vermischung der beiden Sphären. Die drei schwingen die Servietten wie bei einer Fliegenjagd, jedoch heißt es dann: "... den Magister hin und hertreiben."

Immer wieder wird ausdrücklich von dem Menschen Magister Tinte gesprochen, während alle Verben und Adjektive, die ihm zugeordnet sind, ihn als ein übergroßes Fliegenwesen charakterisieren. Mit keinem Wort ist auch irgendwo gesagt, daß der Magister wirklich schweben oder eine Fliege sei. Nur durch den schwebenden, undeutlich andeutenden Stil wird im Leser dieser Eindruck hervorgerufen. Er ist es, der in uns eine Vermutung, die fast zur Gewißheit wird, aufkommen läßt. Aber nie wird diese endgültig bestätigt. Gerade in dem zuletzt angeführten Satz ist dies besonders deutlich. Man gelangt zunächst zu der Vermutung, daß es sich um ein fliegendes Tier handle; dadurch nämlich, daß die Brakels eine Serviette in den Lüften schwingen: ein Unternehmen, das man nur dann beginnt, wenn man etwas Schwebendes, Fliegendes verjagen will. Diese Vermutung wird jedoch in Zweifel gezogen durch die Aussage, daß man den M a g i s t e r hin und hertreibt. D e r aber kann eigentlich nicht fliegen. So bleibt es dem Leser überlassen, sich selbst ein Bild zu machen.

Wieder folgt ein Satz von grotesker Irrealität: Der Magister stürmt auf und nieder, während Herrn von Brakels Schläge ihn zu treffen suchen. An diesen Satz nun schließt sich wieder ein ganz realer Aussagesatz an: "Endlich gelang es dem Herrn von Brakel, den Magister am Rockschoß zu treffen."⁷³

Nochmals stoßen beide Ebenen aneinander, aber der Leser weiß nicht, was er von allem halten soll. Handelt es sich vielleicht doch um einen Menschen? Oder doch nicht? Denn der Magister schwingt sich nun "mit erneuter, doppelter Kraft in die Höhe, stürmte sausend und brausend nach den Birken hin und ließ sich nicht wieder sehen."⁷³

Wie ein dämonischer Spuk erscheint dem Leser dieses unheimliche Wesen, von dem man nicht endgültig erfährt, um was es sich bei ihm handelt. Die Lösung liegt wohl darin, daß es Hoffmann hier gelungen ist, durch diesen Stil den "Gnomenkönig Pepser" treffend zu charakterisieren.

In dem kunstvollen Übergang von Realität zur Irrealität, in diesem Irrewerden der Eltern und unserem Zweifel, ob wir es mit einer Riesenfliege oder einem Magister zu tun haben, zeigt sich die Verfremdung der Welt, die, wie wir sahen, das Wesensmerkmal des Grotesken ist.

Dem Leser aber erscheint diese groteske Welt unheimlich und grausig vor allem deshalb, weil er die Ursache der Verfremdung nicht kennt.

Das Infragestellen des Diesseits, dem das Groteske dient, ist ein durchgängiges Stilprinzip Hoffmanns und ist kennzeichnend für das Phänomen "Wunder und Wirklichkeit" in seinem Werk.

Wir sahen, daß beide Bereiche stilistisch nahtlos und fließend ineinander übergehend gestaltet werden. Diese Übergänge jedoch müssen durchaus nicht in jedem Fall grotesk sein. Sie sind es jedoch oft. Der Charakter der Fremdheit, der dem Leser entgegentritt, kann von einem leichten Unbehagen bis zum Grauen reichen, weil es, wie wir betonten, unsere Welt ist, deren Sicherheit sich in dieser Fremdheit als Schein erweist.

Letztlich ist die ständige Unsicherheit des Lesers, wie es sich denn in Wirklichkeit verhalte, nur ein stilistischer Ausdruck für die Unsicherheit jener Dinge und Geschehnisse, die uns Hoffmann schildern möchte. Der inhaltliche Dualismus findet so zugleich seinen Ausdruck in der formalen Gestaltung. Gehalt und Gestalt, wir stellten das schon früher fest, verbinden sich zu einer unlösbaren Einheit.

Hoffmann kämpft in seinen Dichtungen gegen den platten Rationalismus und die Spießigkeit seiner bürgerlichen Umwelt. Daß er hierfür die Groteske als Gestaltungsmittel benutzt, ist nur folgerichtig. Denn wie Wolfgang Kayser sagt, sind "die Gestaltungen des Grotesken .. der lauteste und sinnfälligste Widerspruch gegen jeden Rationalismus und gegen jede Systematik des Denkens."⁷⁴

Und dies wäre denn wohl auch eine zweite Antwort auf
die Frage, weshalb Hoffmann das Groteske als Stilmittel benutzt.

A N H A N G

A N M E R K U N G E N

1. Wolfgang Kayser, Die Wahrheit der Dichter (Hamburg, 1959), S. 54.
2. Die angegebenen Textstellen wurden zitiert nach der Ausgabe von E.T.A. Hoffmanns Werken im Winkler-Verlag, hrsg. von Walter Müller-Seidel.
Band I: Fantasie- und Nachtstücke (München, 1960)
Band III: Die Serapionsbrüder (München, 1963)
Band IV: Späte Werke (München, 1965)
hier: III, S. 599.
3. Hoffmann, III, S. 17.
4. Hoffmann, III, S. 23.
5. Hoffmann, III, S. 54.
6. Hoffmann, III, S. 55.
7. Hoffmann, III, S. 54.
8. Hoffmann, III, S. 547 f.
9. Hoffmann, III, S. 486.
10. Hoffmann, III, S. 54 f.
11. Ricarda Huch, Die Romantik (München, 1964), S. 531.
12. Hilde Cohn, Realismus und Transzendenz in der Romantik, insbesondere bei E.T.A. Hoffmann (Diss. Phil. Heidelberg, 1933), S. 57.

13. Heinrich Heine, Sämtliche Werke in 12 Bänden (Leipzig:
Max Hesse, o.J.), S. 186 F.
14. Fritz Martini, "Die Märchendichtungen E.T.A. Hoffmanns,"
in: Der Deutschunterricht, VII, Heft 2 (1955),
S. 56-78. Hier: S. 64.
15. Martini, S. 72.
16. Marianne Thalmann, "E.T.A. Hoffmanns Wirklichkeitsmärchen,"
in: The Journal of English and German Philology,
LI (1952), S. 482.
17. Thalmann, S. 487.
18. Hans Müller-Seidel, Nachwort zu Band I der Winkler-
Ausgabe, S. 749 ff. Hier: S. 763.
19. Müller-Seidel, S. 763.
20. Hoffmann, III, S. 198.
21. Hoffmann, III, S. 532.
22. Hoffmann, I, S. 179.
23. Hoffmann, I, S. 331.
24. Hoffmann, III, S. 532.
25. Hoffmann, I, S. 194.
26. Hoffmann, I, S. 194.
27. Hoffmann, I, S. 189.
28. Hoffmann, I, S. 182.

29. Hoffmann, I, S. 182.
30. Hoffmann, III, S. 477.
31. Hans Mayer, "Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns," in:
Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der
bürgerlichen Literatur in Deutschland (Pfullingen,
1959), S. 207.
32. Hoffmann, I, S. 203.
33. Hoffmann, IV, S. 23.
34. Hoffmann, I, S. 143.
35. Hoffmann, I, S. 334 f.
36. Hoffmann, III, S. 599.
37. Hoffmann, I, S. 335.
38. Hoffmann, I, S. 337.
39. Hoffmann, IV, S. 25 f.
40. Hoffmann, III, S. 472 ff.
41. Hoffmann, III, S. 473 Mitte.
42. Hoffmann, III, S. 485 Mitte.
43. Hoffmann, I, S. 253 f.
44. Martini, Märchendichtungen, S. 72.
45. Hoffmann, I, S. 414.
46. Hoffmann, I, S. 414.
47. Cohn, S. 91.

48. Hoffmann, III, S. 335 oben.
49. Hoffmann, III, S. 335 oben.
50. Hoffmann, I, S. 182.
51. Hoffmann, I, S. 182 unten.
52. Hoffmann, I, S. 202 unten.
53. Hoffmann, I, S. 332.
54. Hoffmann, I, S. 333.
55. Hoffmann, I, S. 334 oben.
56. Hoffmann, I, S. 350.
57. Hoffmann, I, S. 350.
58. Hoffmann, I, S. 351 Mitte.
59. Hoffmann, I, S. 146 oben.
60. Hoffmann, III, S. 532.
61. Hoffmann, III, S. 543.
62. Wolfgang Kayser, Das Groteske in Malerei und Dichtung
(Hamburg, 1961), S. 58.
63. Hoffmann, III, S. 559.
64. Hoffmann, III, S. 559.
65. Hoffmann, III, S. 559.
66. Hoffmann, III, S. 560.
67. Kayser, Groteske, S. 137.

68. Blätter des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg
(1956/57), Heft 5: Der Besuch der alten Dame.
69. Hoffmann, III, S. 504.
70. Hoffmann, III, S. 497.
71. Hoffmann, III, zuerst S. 499 oben
dann S. 502 unten.
72. Hoffmann, III, S. 504 unten.
73. Hoffmann, III, S. 505 oben.
74. Kayser, Grotteske, S. 140.

LITERATURVERZEICHNIS

Die angegebenen Textstellen wurden zitiert nach der Ausgabe von E.T.A. Hoffmanns Werken im Winkler-Verlag, hrsg. von Walter Müller-Seidel.

Band I: Fantasie- und Nachtstücke (München, 1960)

Band III: Die Serapionsbrüder (München, 1963)

Band IV: Späte Werke (München, 1965)

-
- | | |
|------------------------|--|
| Cohn, Hilde | <u>Realismus und Transzendenz in der Romantik, insbes. bei E.T.A. Hoffmann.</u>
Diss. Phil. Heidelberg, 1933. |
| Ellinger, Georg | Einleitungen und Anmerkungen zu <u>E.T.A. Hoffmanns Werke</u> . Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart, 1912. |
| Esslin, Martin | <u>Das Theater des Absurden</u> . Hamburg, 1965. |
| Hildesheimer, Wolfgang | <u>Über das absurde Theater</u> . Frankfurt, 1966. |
| Huch, Ricarda | <u>Die Romantik</u> . München, 1964. |
| Kayser, Wolfgang | <u>Das Groteske in Malerei und Dichtung</u> . Hamburg, 1961. |

-
- Die Wahrheit der Dichter. Hamburg, 1959.
- Martini, Fritz "Die Märchendichtungen E.T.A. Hoffmanns" in: Der Deutschunterricht, VII (1955), Heft 2, 56-78.
- Mayer, Hans "Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns," in: Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland. Pfullingen 1959, 198-246.
- Müller-Seidel, Hans "Nachwort," zu E.T.A. Hoffmann: Fantasie- und Nachtstücke. München, 1960, 749 ff.
- Ochsner, Karl "E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewussten," in: Wege zur Dichtung, XXIII, Leipzig, 1936.
- Reimann, Olga Das Märchen bei E.T.A. Hoffmann. München, 1926.
- Sinn oder Unsinn? Das Groteske im modernen Drama. Hrsg. von Willy Jäggi. Basilius Presse: Basel, o.J.
- Thalmann, Marianne "Das E.T.A. Hoffmann-Märchen," in: Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik. Stuttgart, 1961.

-
- "E.T.A. Hoffmanns Wirklichkeitsmärchen,"
The Journal of English and Germanic
Philology, LI (1952).
- Werner, Hans-Georg E.T.A. Hoffmann. Darstellung und
Deutung der Wirklichkeit im dichterischen
Werk. Weimar, 1962.
- Wittkop-Ménardeau, Gabrielle E.T.A. Hoffmann. In Selbstzeug-
nissen und Bilddokumenten. Hamburg,
1966.