

# Das Groteske in E.T.A. Hoffmanns *Fantasiestücke* in *Callot's Manier*

Zhang Xinyi  
(Nanjing)

**Abstract:** In dieser Arbeit wird das Groteske als ein Erkenntnisproblem interpretiert. Die verschiedenen Stufen sowie die Geltungsdauer des Grotesken in den *Fantasiestücken* werden hierfür untersucht. Traum, Rausch, Wahn und Spiegel in Hoffmanns Sammlung werden als Hauptvermittlungsverfahren des Grotesken dargestellt. Verkehrung, Verzerrung und Vermischung gelten als wichtige Darstellungsformen des Grotesken in diesem Werk. Vermischung der Gattungen, Intertextualität und Stilbruch in den *Fantasiestücken* sind ebenfalls groteske Elemente, die jedoch leicht vernachlässigt werden.

In E.T.A. Hoffmanns Werk erscheinen Übernatürliches, Dämonisches, Märchenhaftes, Phantastisches, Ungewöhnliches und Unerklärbares – Phänomene, die mit „dem Grotesken“ in enger Verbindung stehen. Seine *Fantasiestücke* in *Callot's Manier* bilden hierbei keine Ausnahme.

Die Interpretationen und Definitionen des Grotesken sind vielfältig. Ich betrachte das Groteske bei Hoffman als ein Erkenntnisproblem, ein Problem der Perspektive. Die Definitionen von Wolfgang Kayser und Carl Pietzcker sind für mich dabei aufschlußreich. Peter Fuß sieht die beiden Interpretationen als sehr verschieden an. Es existieren Unterschiede, aber auch Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten. Kayser definiert das Groteske als „eine entfremdete Welt“.<sup>1</sup> Aber er deutet mit dieser Definition gleichzeitig an, daß das Groteske ein Erkenntnisproblem ist, denn dem Entfremdeten stehen immer das Normale und das Bekannte gegenüber. Kayser hat auch darauf hingewiesen, daß es kulturelle Unterschiede bei der Betrachtung des Grotesken gibt:

Wer mit der Kultur der Inkas nicht vertraut ist, wird manche Bildsäule für grotesk halten; aber vielleicht hat das, was uns als Fratze, als unheimlicher Dämon, als Nachtgesicht anmutet und also als Träger eines Gehaltes an Grauen, Ratlosigkeit, Beklemmung vor dem Unfaßbaren, als eine vertraute Form seine feste Stelle in einem völlig einseitigen Sinnzusammenhang.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Wolfgang Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. 2. Aufl. Oldenburg 1957, S. 198.

<sup>2</sup> Ebenda S. 194f.

Die Ursachen kultureller Unterschiede bei der Betrachtung von Groteskem sind folglich unterschiedliche kulturelle Erkenntnisse. Die individuellen Unterschiede innerhalb einer Kultur sind bei Kayser jedoch nicht behandelt. Diesen Punkt hat Carl Pietzcker berücksichtigt, wenn er das Grotleske explizit als Erkenntnisproblem versteht. Seine Definition lautet folgendermaßen:

Die Grotleske ist die Struktur, in der die Erwartung, ein Sachverhalt werde in einer bereits bekannten Weise gedeutet, enttäuscht wird, ohne daß eine weitere, angemessene Deutungsweise bereitsteht.<sup>3</sup>

Pietzcker betrachtet deshalb das Grotleske als „einen Bewußtseinsakt“,<sup>4</sup> einen Gedankenvorgang oder das Ergebnis eines Prozesses. Da es trotz einiger Gemeinsamkeiten immer Unterschiede des Kenntnisstandes gibt, wirkt das Grotleske auch bei verschiedenen Individuen unterschiedlich. Cramer erkennt das Grotleske auch als „Prinzip der Erkenntnis“.<sup>5</sup> Für ihn ist das Grotleske „die durch Komik bekämpfte Angst vor dem Unerklärbaren“.<sup>6</sup> Hoffmann selbst hat in *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* durch den Mund des Hundes Berganza genau dieses Problem der Erkenntnis thematisiert:

Ich kann die Musiker um des allen nur lieben, da überhaupt ihr Reich nicht von dieser Welt ist, erscheinen sie, wie Bürger einer unbekanntem fernem Stadt, in ihrem äußern Tun und Treiben seltsam, ja lächerlich, denn Hans lacht den Peter aus, weil er die Gabel in der linken Hand hält, da er, Hans, seine Lebetage hindurch sie in der rechten Hand gehalten.<sup>7</sup>

So ist das Grotleske ein Erkenntnisproblem, das Ergebnis des Ungenügens und Versagens von Erkenntnis. Es ist ein Anderssein als das Normale und Gewohnte, ist das Unpassende, Unverständliche und Unerwartete. Aber das Unerwartete und Ungewöhnliche ist nicht unbedingt grotlesk, solange man sie erklären kann.

Wenn das Grotleske ein Erkenntnisproblem ist, muß man fragen, um wessen Erkenntnis es sich handelt. Die wichtigsten Betrachter sind natürlich die Leser. Wenn ich im folgenden von der Reaktion und dem Gefühl des Lesers spreche, dann meine ich mit dem Leser den impliziten Leser von Wolfgang Iser, „den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens“.<sup>8</sup> Er

---

<sup>3</sup> Carl Pietzcker, *Das Grotleske*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971), S. 199.

<sup>4</sup> Ebenda S. 200.

<sup>5</sup> Thomas Cramer, *Das Grotleske bei E.T.A. Hoffmann*. 2. Aufl. München 1970, S. 61.

<sup>6</sup> Ebenda S. 26.

<sup>7</sup> E.T.A. Hoffmann, *Sämtliche Werke. Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814. Hg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt/M. 1993, S. 129.

<sup>8</sup> Wolfgang Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. 3. Aufl. München 1994, S. 9.

„verkörpert die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet“.<sup>9</sup>

Ich sehe aber nicht nur die Leser, sondern auch die Figuren im Werk als werkimmanente Betrachter des Grotesken. So entstehen verschiedene Ebenen des Grotesken. Es gibt sowohl das Groteske auf der textinternen Ebene, also aus der Perspektive der literarischen Figuren innerhalb des Werks, als auch auf der textexternen Ebene aus der Perspektive des Lesers. Der Leser und die literarischen Figuren sind sich nicht immer darüber einig, ob etwas im Werk grotesk ist.

In *Der goldene Topf* gibt es vieles an Übernatürlichem, was für den Leser aber nicht grotesk wirkt, denn der Untertitel *Ein Märchen aus der neuen Zeit* deutet dem Leser schon an, daß Ungewöhnliches und Übernatürliches auftauchen werden. Anselmus findet das Übernatürliche auch nicht grotesk, weil er an das Phantastische glaubt. Aber für die bürgerlichen Figuren wie Paulmann und Heerbrand ist das Übernatürliche grotesk, weil sie fest glauben, daß sie in einer realen, nicht-phantastischen Welt leben.

In *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* finden es die Menschen im Text nicht grotesk, daß der Affe zu einem sogenannten gebildeten Mann wird. Doch auf den Leser wirkt der Affe vom ersten Augenblick an grotesk, weil der Leser mit seinen Weltkenntnissen dies nicht gleich verstehen oder erklären kann.

In *Musikfeind* erscheint der Ich-Erzähler den anderen als grotesk, weil sie seine Liebe zur Musik als Haß mißverstehen. Und für den Ich-Erzähler und den Leser ist es wiederum grotesk, daß die anderen den Ich-Erzähler nie verstehen können.

Wenn man das Groteske als ein Erkenntnisproblem ansehen will, dann muß man auch daran denken, daß sich Erkenntnis ändern kann. Es entsteht also das Problem der Geltungsdauer des Grotesken. Das Groteske kann sich verwandeln oder auflösen und bleibt nicht mehr grotesk, wenn man aufgrund bestimmter neuer Erkenntnisse das Groteske plötzlich erklären kann. Dann ist eine Voraussetzung für die Festlegung des Grotesken „ohne daß eine weitere, angemessene Deutungsweise bereitsteht“, nicht mehr gegeben. Wenn man nach der anfänglichen Verwirrung, Überraschung und Angst beim Wahrnehmen des Grotesken seine Ursache erkennt oder jedenfalls glaubt, das Groteske kausal erklären zu können, dann ist die Wirkung des Grotesken aufgelöst oder abgeschwächt. Das Groteske gilt dem Leser solange als grotesk, bis er das Groteske bzw. die Absicht des Autors, groteske Elemente zu verwenden, erklären kann.

In *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* z.B. kann der Leser durch Überlegungen erkennen, daß der Autor durch das Groteske ironisch kritisiert. Es ist eigentlich für den Leser unerwartet und unerklärbar, daß ein Affe durch Bildung zum Menschen geworden ist, deshalb wirkt ihm die Er-

---

<sup>9</sup> Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München 1976, S. 60.

zählung grotesk. Die Erwartung des Lesers ist zwar enttäuscht, aber er sucht eine Erklärung dafür. Der Leser geht davon aus, daß der Autor einen Zweck verfolgt, weil der Leser annimmt, daß der Autor nicht irrational denkt und genau so wie er selbst nicht daran glaubt, daß ein Affe durch Bildung zum Menschen werden kann. So versucht der Leser, den Autor zu verstehen und sein Werk zu erklären. Von dem Moment an, in dem der Leser die Verwandlung des Grotesken zu Ironie durchschaut, wirkt das früher als grotesk Empfundene nicht mehr grotesk. D.h., durch die Ergänzung eines Erkenntnishorizonts durch neue Erkenntnisse, hier über die Intention des Autors, hat der Leser kein Erkenntnisproblem mehr.

Wenn sich der Leser nicht ganz sicher ist, was die Intentionen des Autors sind, dem Werk groteske Bezüge zu geben, dann wird das Gefühl des Grotesken beibehalten und das Werk gilt ihm immer noch grotesk. Für *Der Magnetiseur* und *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* z.B. gibt es verschiedene Interpretationen und Deutungen. Der Leser kann zwar versuchen, das Groteske in den Erzählungen zu erklären, aber die Erklärungen sind nicht eindeutig und klar, daher kann das Groteske zwar in gewissem Maße abgemildert werden, aber nicht ganz verschwinden.

Die Geltungsdauer des Grotesken kann deshalb lang oder kurz sein. Das Groteske kann rasch verschwinden, aber auch andauern. Es kommt nur darauf an, ob man die Erklärung findet oder jedenfalls glaubt, die Erklärung gefunden zu haben.

Nun versuche ich, mögliche Darstellungsmethoden des Grotesken in verschiedenen Hinsichten in den *Fantasiestücken* vorzustellen, die aber nicht unbedingt Kohyponyme sind.

Das Groteske ist oft durch bestimmte Vermittlungsverfahren dargestellt. Fuß nennt sie die groteske Struktur im Kontext der Groteske-Produktion. Dazu gehören die psychischen Phänomene Traum, Wahn und Rausch.<sup>10</sup> Bei Traum, Wahn und Rausch befinden sich die Protagonisten zwischen Unbewußtem und Bewußtem. Und diejenigen, die den anderen grotesk scheinen, werden als unnormal, betrunken und wahnsinnig angesehen. Ich würde den Spiegel auch mit dazu zählen, denn auch er ist eine verkehrte Welt, eine Betrachtung aus einer anderen Perspektive.

In *Der Magnetiseur* hat der Baron den Alptraum vom dämonischen Major.<sup>11</sup> Seine Tochter Marie wird von Alban in einen traumähnlichen Zustand gesetzt.

In einigen Erzählungen geraten die Hauptfiguren in eine Art Rausch, nach dem sie Punsch getrunken haben. Z.B. Erasmus Spikher trinkt in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* von dem Pokal, den Giulietta ihm reicht, wirft sich dann wie im Wahnsinn vor ihr nieder und spricht von seiner Liebe zu

---

<sup>10</sup> Vgl. Peter Fuß, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln 2001, S. 93.

<sup>11</sup> Vgl. E.T.A Hoffmann, a.a.O., S. 184.

ihr wie ein Verrückter.<sup>12</sup> In *Der goldene Topf* sieht Anselmus Bilder des Wunderbaren und Seltsamen und durchlebt in kurzer Zeit alles bereits Erlebte noch einmal, nachdem er Punsch getrunken hat.<sup>13</sup>

In *Der goldene Topf* wird Anselmus für betrunken und wahnwitzig gehalten, als er vom Phantastischen und Übernatürlichen spricht. Die Bürgerfrau sagt, nachdem er vom singenden Schlänglein gesprochen hat: „Der Herr ist wohl nicht recht bei Troste.“<sup>14</sup> Und der Schiffer ruft: „Ist der Herr des Teufels?“<sup>15</sup>

In *Die Abenteurer der Sylvester-Nacht* verliert Spikher seinen Schatten im Spiegel. Im Zimmer Spikhers erkennt der Enthusiast auch in einem Frauenbild im Spiegel seine geliebte Julia.<sup>16</sup> Oder Spikher sieht im Spiegel Giulietta und spricht mit ihr.<sup>17</sup>

Mit solchen Verfahren spielt der Autor mit Illusion und Desillusionierung. Wenn alles normal und alltäglich ist, merkt der Leser natürlich nichts Groteskes. Aber wenn Elemente des Textes rein Übernatürliches und Märchenhaftes sind, dann verliert das Werk wieder an Glaubwürdigkeit oder aber der Leser sieht alles Übernatürliche als selbstverständlich an. Nur wenn die Grenze zwischen dem Möglichen und dem Unmöglichen, der Wirklichkeit und der Illusion, dem Denkbaren und dem Undenkbaren unscharf wird und zerfließt, wirkt der Text auf den Leser grotesk.<sup>18</sup> Doch das Groteske kann auch ganz plötzlich und direkt ohne solche Verfahren auftauchen, z.B. in *Die Nachricht von einem gebildeten jungen Mann*.

Nun möchte ich die Darstellungsformen des Grotesken in den *Fantasie-stücken* vorstellen. Was ich hier mit den Darstellungsformen meine, sind die anamorphotischen Mechanismen des Grotesken bei Peter Fuß:

Die anamorphotischen Mechanismen der Strukturliquidation: Verkehrung, Verzerrung und Vermischung entsprechen den morphotischen Mechanismen der Strukturstabilisation: Hierarchisierung (Linearisierung), Dichotomisierung (Polarisierung) und Kategorisierung (Parzellierung), die eine Struktur fixieren, in dem sie die Relationen zwischen ihren Elementen auf Dauer stellen.<sup>19</sup>

---

<sup>12</sup> Ebenda S. 344f.

<sup>13</sup> Ebenda S. 297.

<sup>14</sup> Ebenda S. 236.

<sup>15</sup> Ebenda S. 237.

<sup>16</sup> Ebenda S. 338.

<sup>17</sup> Ebenda S. 357.

<sup>18</sup> Vgl. Günter Wöllner, E.T.A. Hoffmann und Franz Kafka. Von der „fortgeführten Metapher“ zum „sinnlichen Paradox“. Bern 1971, S. 116.

<sup>19</sup> Peter Fuß, a.a.O., S. 235.

Bei der Verkehrung ahmt die Mimesis zwar die Elemente und Relationen ihres Modells nach, aber verändert die Ausrichtung und die hierarchische Reihenfolge.<sup>20</sup>

Im *Musikfeind* empfindet der Ich-Erzähler eigentlich große Liebe und tiefes Verständnis für Musik und leidet unter schlecht gespielter Musik, die von den sogenannten Philistern jedoch als künstlerisch angesehen wird. Aber er wird von den anderen für einen Musikfeind gehalten. Folgende Szene veranschaulicht dies sehr gut:

die Schwester meiner Mutter sang mir oft mit ihrer schönen Stimme, die so recht in mein Innerstes drang, eine Menge herrlicher Lieder vor, die ich so in sinn und Gedanken trage, daß ich sie noch für mich leise zu singen vermag. [...] Schon wenn sie die Einleitung spielten und meine Tante noch nicht angefangen zu singen, klopfte mir das Herz, und ein ganz wunderbares Gefühl von Lust und Wehmut durchdrang mich, so daß ich mich kaum zu faßen wußte. Aber kaum hatte die Tante einen Satz gesungen, so fing ich an, bitterlich zu weinen, und wurde unter heftigen Scheltworten meines Vaters zum Saal hinausgebracht.<sup>21</sup>

Diejenigen, die kein richtiges Verständnis für Musik haben, bilden sich ein, Musikkenner zu sein, oder sie werden für Musikkenner gehalten. Der Vater ist auch ein solcher Vertreter.

Der Vater hatte aber soviel hintereinander gehämmert und gebräust, daß es mir immer vorkam, als sei das wohl kaum Musik, worunter ich mir so recht ans Herz gehende Musik dachte, sondern er tue dies nur zum Spaß, und die andern hätten auch wieder ihren Spaß daran.<sup>22</sup>

In *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* wird ein Affe für einen gebildeten Mann angesehen. Normalerweise wird der Affe nicht als gebildet angesehen und gilt als dem Menschen unterlegen. So ist eine Verkehrung entstanden. Die andere liegt darin, daß das eigentlich Ungebildete, das Sinnlose, für das sogenannte Gebildete, Wissenschaftliche gehalten wird.

In *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* ist der Hund Berganza gebildeter als die normalen Menschen. Der Hund ist als Tier ebenfalls dem Menschen unterlegen. Aber der Hund Berganza will nicht zum Menschen werden, denn er verachtet die Menschen und spricht von der ekelhaften, leeren Aufgedunsenheit, dem krassen Egoismus und der Prahlerei der Menschheit.<sup>23</sup> So spricht der Hund den Ich-Erzähler gleich mit „du“ an. Die Hundemaske, die ihn strafen sollte, dient schließlich der Freu-

---

<sup>20</sup> Ebenda S. 236.

<sup>21</sup> E.T.A Hoffmann, a.a.O., S. 431.

<sup>22</sup> Ebenda S. 429.

<sup>23</sup> Ebenda S. 126.

de und dem Ergötzen.<sup>24</sup> Der Ich-Erzähler siezt am Anfang den Hund, weil er Berganza sehr achtet: „Sie selbst wären der prächtige, kluge, gescheite, gemütliche Berganza [...]“<sup>25</sup> Es liegt also eine Verkehrung der Hierarchie vor.

Nach Fuß geht es um eine Verzerrung, wenn die Mimesis die Elemente des Modells nachahmt, aber nicht die Proportionen und Relationen, so daß die Symmetrie verlorenggeht und eine Hälfte aus der Dichotomie herausfällt.<sup>26</sup> Die Verzerrung kann also vor allem als Vergrößerung oder Verkleinerung vorkommen. Das Übernatürliche gehört in gewisser Weise auch zur Verzerrung, denn die Macht oder Fähigkeiten einiger Figuren werden extrem übertrieben. Oder die Figuren sind zwar in manchen Gebieten ähnlich wie die normalen Menschen, Tiere oder Pflanzen, aber die normalen Relationen zur alltäglichen Welt verschwinden und die Naturgesetze gelten nicht mehr. So ist das Übernatürliche eine verzerrte Wirklichkeit.

Alban in *Der Magnetiseur* kann z.B. durch die Träume seine Mitmenschen kontrollieren. In *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* schenkt Spikher Giulietta den Schatten im Spiegel. In *Der goldene Topf* gibt es sogar eine höhere phantastische Welt, die im Vergleich zur normalen Welt eine verzerrte ist. In *Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* gibt die Hexe ein verzerrtes Bild ab:

da fühlte ich mich von dürrn Schlangenarmen umklammert, ein langer Storchhals dehnte sich aus über meinen Nacken, eine spitze eiskalte Geiernase berührte meine Schnauze, blaue-pestdampfende Lippen hauchten mich an mit todbringendem Höllenatem...Die Brüste schlotterten gleich ledernen Beuteln am Halse herunter, indem die langen winddürren Beine nachschleppten und das zerrissene Gewand sich um meine Pfoten schlang.<sup>27</sup>

Eine gleichzeitige partielle Mimesis mehrerer Modelle, die die kategoriale Ordnung sprengt, indem sie ihre Grenzen ignoriert, ist dann eine Vermischung.<sup>28</sup>

In *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* ist Milo eine Mischung aus Affe und Mensch, ein menschlicher Affe, und mit ihm sind eigentlich die ungebildeten, aber eingebildeten Menschen gemeint, die nur wie ein Affe nachzuahmen wissen und keine künstlerische Kreativität haben.

Der Hund Berganza in *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* stellt auch eine Vermischung von Hund und Mensch dar. Er war eigentlich Mensch und ist von der Hexe in einen Hund verwandelt worden.

---

<sup>24</sup> Vgl. ebenda S. 125.

<sup>25</sup> Ebenda S. 100.

<sup>26</sup> Peter Fuß, a.a.O., S. 236.

<sup>27</sup> E.T.A. Hoffmann, a.a.O., S. 102f.

<sup>28</sup> Peter Fuß, a.a.O., S. 236.

Und Berganza spricht wie ein gebildeter Mensch über Kunst und Dichtung und wird von dem Ich-Erzähler als poetischer Hund bezeichnet.<sup>29</sup>

In *Der goldene Topf* treten die Lebewesen in der phantastischen Welt manchmal als Pflanzen oder Tiere, manchmal als Menschen auf. Der Vertreter solcher Lebewesen ist Lindhorst, der als Salamander oder Archivarius erscheinen kann.

In *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* wird das Schöne mit dem Grausigen verbunden, nämlich Giulietta mit Dapertutto. Sie kommen zwar als zwei getrennte Figuren vor, aber Dapertutto benutzt Giulietta als Werkzeug, um Spikher zu kontrollieren. Das Schöne dient nur dem Teuflischen, wird vom Teufel kontrolliert und wird somit auch zu einem Teil des Teuflischen. Zum Schluß zweifelt der Leser, ob Giulietta und Dapertutto eine Person sind.

Alban in *Der Magnetiseur* kann zwar heilen, aber auch die anderen kontrollieren. Er kann hilfreich sein, aber auch drohend und zerstörerisch. Er stellt ebenfalls eine Vermischung von Gutem und Bösem dar.

Es ist noch darauf hinzuweisen, daß es bei einem grotesken Element Vermischungen dieser Mechanismen gibt und daß mehrere Darstellungsformen gleichzeitig auftreten können, was durch die Erläuterung solcher Darstellungsformen des Grotesken in den *Fantasiestücken* oben auch schon bestätigt ist.

Die Vermischung der Gattungen ist für mich auch ein groteskes Element. Ich bin der gleichen Meinung wie Günter Wöllner,<sup>30</sup> daß es schwer ist, eindeutig zu sagen, zu welcher Gattung die einzelnen Stücke in Hoffmanns Sammlung gehören. Normalerweise erwartet der Leser, daß literarische Texte jeweils nur zu einer bestimmten Gattung gehören. Sie sollen nicht gleichzeitig zu mehreren Gattungen gehören. Aber in den *Fantasiestücken* gibt es Elemente verschiedener Gattungen, was der Erwartung des Lesers nicht entspricht.

Der Titel *Fantasiestücke in Callot's Manier - Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten* deutet schon eine Vermischung an, denn der Autor bringt drei Künste zusammen: die Musik, die Malerei und die Literatur.<sup>31</sup> Es ist bekannt, daß Jacques Callot ein Maler war. Woodgate ist der Meinung, daß mit *Fantasiestücke* wahrscheinlich Musikstücke gemeint sind. Doch das Tagebuch ist eigentlich ein literarisches Werk. Wie kann man ein Musikstück in malerischer Art literarisch schreiben? Dies ist für den Leser unerwartet und unerklärt.

---

<sup>29</sup> E.T.A.Hoffmann, a.a.O., S. 114.

<sup>30</sup> Vgl. Günter Wöllner, a.a.O, S. 115.

<sup>31</sup> Vgl. Kenneth B. Woodgate, *Das Phantastische bei E.T.A. Hoffmann*. Frankfurt/M. 1999, S. 163-165 sowie Siegbert Praver, *Die Farben des Jacques Callot*. E.T.A. Hoffmanns „Entschuldigung“ seiner Geister, in: *Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute*. Festschrift für Herman Meyer zum 65. Geburtstag. Hg. von Alexander von Bormann, Karl Robert Mandelkow und Anthonius H. Touber. Tübingen 1976, S. 399.

Im Titel werden die *Fantasiestücke* zwar als Tagebuch bezeichnet, aber anders als z.B. *Die Leiden des jungen Werther* sind die Texte nicht wirklich in Tagebuchform geschrieben. Es gibt z.B. kein Datum vor dem jeweiligen Text. Ohne den Titel würde man schwerlich erkennen, daß die Sammlung ein Tagebuch ist.

Es gibt in den *Fantasiestücken* auch viele Briefe oder Texte von verschiedenen Figuren. Es bleibt oft unerklärt, wie der Enthusiast solche meistens private Schriften zu lesen bekommen hat.

Raum- und Zeitlosigkeit und die wie selbstverständlich wirkende Aufhebung der Natur- und Kausalgesetze sind Merkmale des Märchens.<sup>32</sup> *Der goldene Topf* hat den Untertitel *Märchen aus der neuen Zeit* und enthält Elemente des Übernatürlichen und Phantastischen. Aber in diesem Märchen ist den Figuren das Übernatürliche und Phantastische nicht immer selbstverständlich. Für Paulmann und Heerbrand ist Anselmus' Glaube an das Phantastische undenkbar und das Märchen hat einen alltäglichen, konkreten Kontext. Am Anfang werden beispielsweise die genaue Zeit „am Himmelfahrtstage Nachmittags um drei Uhr“ und der genaue Ort „Dresden“ angegeben.<sup>33</sup> In *Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* gibt es auch Übernatürliches wie die Hexenszene, den sprechenden Hund und Tiere mit Menschengesichtern, was sonst vor allem im Märchen vorkommt. Dann aber geht es wieder um ganz ernsthafte Probleme der Kunst. Der Verlust des Schattens und der Teufel im Spiegel in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* sind ebenfalls Elemente des Märchens. Solche märchenhafte Elemente stehen wiederum in Konflikt mit der Bezeichnung des Werks „Tagebuch“, das nur von Realem berichten soll.

Jean Paul schreibt in der Vorrede zu den *Fantasiestücken*, daß die Sammlung *Kunstnovellen* heißen sollte.<sup>34</sup> Die Novelle ist eine Gattung mit einem zentralen Konflikt, der inhaltlich meist einen Gegensatz von Außergewöhnlichem oder Neuartigem mit dem Normalen bzw. Hergebrachten herausstellt, es gibt eine straffe, überwiegend einsträngige Handlungsführung, das pointierte Hervortreten von Höhe- und Wendepunkten und die geschlossene Form.<sup>35</sup> In gewissem Sinn hat die Sammlung wirklich novellenartige Elemente, denn es geht oft um eine sich ereignete unerhörte Begebenheit. Aber die Erzählungen haben häufig keine geschlossene Form, keinen Höhe- oder Wendepunkt und keine einsträngige, straffe Handlung. *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* ist z.B. sehr episodenhaft. In *Der Magnetiseur* bleibt unklar, warum die Familie des Barons stirbt und ob der Magnetiseur dies verursacht hat. Die Form ist eigentlich nicht abgeschlossen.

---

<sup>32</sup> Vgl. Günther und Irmgard Schweikle, Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. 2. Aufl. Stuttgart 1990, S. 292.

<sup>33</sup> E.T.A. Hoffmann, a.a.O., S. 229.

<sup>34</sup> Vgl. Jean Paul, Vorrede, in: E.T.A. Hoffmann, a.a.O., S. 12.

<sup>35</sup> Günther und Irmgard Schweikle, a.a.O., S. 329.

*Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* hat auch Ähnlichkeiten mit dem Drama, denn es besteht fast nur aus Dialogen. Es gibt fast nur Handlung, von der im Dialog gesprochen wird, die aber nicht außerhalb des Dialogs geschieht.

Einige Erzählungen in den *Fantasiestücken* haben auch Elemente vom Bildungsroman und Schelmenroman. Im Bildungsroman gibt es Auseinandersetzungen einer zentralen Figur mit verschiedenen Weltbereichen und eine große Menge von Einzelheiten über die Erlebnisse und Erfahrungen des Protagonisten und deren psychologische Verarbeitung bzw. Integration in seine Persönlichkeit.<sup>36</sup> Der Bildungsroman ist oft in drei Teile eingeteilt: die Jugendjahre, die Wanderjahre und die Paradiesstufe.<sup>37</sup> Anselmus z.B. fügt sich am Anfang nicht in die bürgerliche Welt und ist sehr ungeschickt. Dann sammelt er Erfahrung. Aber er versöhnt sich nicht mit der realistischen bürgerlichen Welt, sondern verläßt sie, findet in der phantastischen Welt sein Glück und wird Dichter. Charakteristisch für den Schelmenroman sind die Reise- und Abenteuermotivik und die durch die Erzählperspektive vermittelte pessimistische, die Welt in Frage stellende Sicht der dargestellten Gesellschaft vom Blickwinkel des sozial Unterprivilegierten.<sup>38</sup> Der Hund Berganza gilt als Tier auch als Vertreter der unteren Schicht, wandert und erlebt viele Abenteuer, die episodenhaft sind. Aber er ist gerade das Gegenteil zu den „normalen“ Schelmen, denn er ist sehr gebildet. Der Hund verachtet die Menschen und kennt die Schlechtigkeit der Welt. Daß er die Gestalt des Hundes behält, ist eigentlich auch eine Flucht aus der Menschenwelt.

In der Sammlung findet sich aber auch Kritik an Kunst, weshalb die Sammlung auch Merkmale der Kunst- und Musikkritik aufweist.

Das Werk hat deshalb Merkmale von verschiedenen Gattungen und entkommt so der Kategorisierung der Gattungen. Dadurch wird der Leser verwirrt und seine Erkenntnis über Gattungen gilt hier nicht mehr. Das Werk wirkt somit bereits als Ganzes auf den Leser in dieser Hinsicht grotesk.

Die Intertextualität innerhalb der Sammlung betrachte ich ebenfalls als ein groteskes Element. Hier meine ich die Intertextualität im engeren Sinn. Dabei handelt es sich um bewußte, intendierte und markierte Verweise eines Textes auf andere Texte, die dann in systematischer Weise erfaßt, klassifiziert und analysiert werden sollen.<sup>39</sup> Myriam Magdolna Orosz<sup>40</sup> und Olaf Schmidt haben die Intertextualität in Hoffmanns Werk erkannt: „Wenn man

---

<sup>36</sup> Vgl. Der Bildungsroman, in : <http://de.wikipedia.org/wiki/Bildungsroman> (16.03.2006)

<sup>37</sup> Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3, 2. Aufl. Berlin 1958, S. 177.

<sup>38</sup> Vgl. Günther und Irmgard Schweikle, a.a.O., S. 412.

<sup>39</sup> Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner, Bernd Stiegler (Hg.), Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 1997, S. 327.

<sup>40</sup> Magdolna Orosz, Intertextualität in der Textanalyse. Wien 1997, S. 79ff.

‘postmodern’ als Oberbegriff für intertextuelle Schreibverfahren nimmt, wäre Hoffmann freilich auch ein postmoderner Autor.“<sup>41</sup>

In *Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* und *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* kommen beide fiktiven Figuren aus dem Werk anderer Autoren. Der Hund Berganza wurde eigentlich von Cervantes in *Coloquio de los perros* aus den *Novelas ejemplares* geschaffen.<sup>42</sup> Und in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* tritt Peter Schlemihl von Chamisso auf. Die Namen der Figuren sind explizite Markierungen der intertextuellen Beziehungen zu den jeweiligen Prätexten. Das Liebesgedicht, das der Affe Milo seiner Freundin schreibt, steht eigentlich im *Hamlet* von Shakespeare.

Nun muß erklärt werden, warum hier die Intertextualität ein groteskes Element ist. Noemi Bastian sieht die Intertextualität bei Hoffmann als eine strukturelle Fremdheit an.<sup>43</sup> Das bedeutet an sich schon eine Enttäuschung der gewöhnlichen Erfahrung. Wenn diese noch unerklärt bleibt, dann entsteht wiederum der Eindruck des Grotesken. Bei den ersten zwei Erzählungen handelt es sich um Figuren aus anderen literarischen Texten, was der Leser normalerweise nicht erwartet und was ungewöhnlich ist. Der Leser nimmt an, daß bestimmte fiktive Figuren nur in einer bestimmten fiktiven Welt existieren, die der jeweilige Autor in dem bestimmen Werk schafft. Es ist unverständlich, daß solche fiktiven Figuren in einem anderen literarischen Kontext auftauchen. Es ist allerdings möglich, daß der Leser langsam die Funktion solcher intertextuellen Beziehungen erkennt und diese Fragen beantworten kann. Am Anfang wirken die intertextuellen Beziehungen jedenfalls grotesk für den Leser.

Auch durch das Liebesgedicht wird ein grotesker Eindruck erzeugt, aber mehr mit Elementen der Komik als des Grausigen. In *Hamlet* wird das Gedicht vom Prinzen Hamlet geschrieben, sein wirklicher Verfasser ist jedoch Shakespeare. Und der Affe, der von sich und den anderen für einen gebildeten Mann gehalten wird, ist eigentlich oberflächlich, versteht überhaupt nichts von wahrer Kunst und Literatur und weiß nur nachzuahmen. So entsteht ein Ungleichgewicht zwischen Milo und Hamlet bzw. Shakespeare. Hier zitiert Milo das Gedicht von Shakespeare, wohl um seine Bildung zu beweisen. Aber das bringt den Leser nur zum Lachen, denn er hat nicht erwartet, daß ein Affe ein solches Gedicht zitiert. Das Hohe und das Niedrige werden vermischt.

Olaf Schmidt bemerkt folgendes über die Intertextualität in Hoffmanns Werk:

---

<sup>41</sup> Olaf Schmidt, *Callots fantastisch karikierte Blätter. Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns*. Berlin 2003, S. 155.

<sup>42</sup> Ebenda S. 148.

<sup>43</sup> Vgl. Myriam Noemi Bastian, *Dimensionen des Fremden in der fantastischen Literatur*. E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe und Guy de Maupassant. Marburg 2005, S. 100, S. 102f.

Seine komplexen intertextuellen Inszenierungen werden erst im Horizont einer manieristischen Ästhetik verstehbar, welche die traditionelle funktionalistische Poetik radikal negiert und sich im Zeichen der *commedia dell'arte* als eine spielerisch-illusionistische Artistik präsentiert.<sup>44</sup>

Die manieristische Ästhetik ist auch als Callot's Manier, als das Groteske zu verstehen. Die Intertextualität kann als ein groteskes Element dienen, aber nicht jede intertextuelle Beziehung stellt unbedingt etwas Groteskes dar.

Der Stilbruch wird bei mir auch als eine Art Groteske angesehen. Bei Thomas Bourke ist der Stilbruch so definiert: „Ein bewußter Stilbruch wäre dann das, was durch zunächst scheinbar mangelnde Übereinstimmung der innerhalb eines geschlossenen Ganzen verwendeten Stilmittel entsteht.“<sup>45</sup>

Bei Hoffmann gibt es vor allem zwei Stilebenen bzw. Sprachschichten: eine pathetisch-gehobene und eine alltäglich-niedere.<sup>46</sup> Das Groteske entsteht, wenn das Alltägliche in der pathetisch-gehobenen Sprache und das Wunderbare in der alltäglich-niedereren erzählt werden.<sup>47</sup> *Der goldene Topf* wird im Untertitel als Märchen bezeichnet, aber jedes einzelne Kapitel hat einen sehr langen, alltäglichen Untertitel, der von mehreren Szenen handelt, wie z.B. der Untertitel der zweiten Vigilie:

Wie der Student Anselmus für betrunken und wahnwitzig gehalten wurde. – Die Fahrt über die Elbe – die Bravour – Arie des Kapellmeisters Graun – Conradis Magen-Liqueur und das bronzierte Äpfelweib.<sup>48</sup>

Daß ein Märchen, in dem Wunderbares vorkommt, solche prosaischen Untertitel hat, erscheint dem Leser grotesk. Als Lindhorst Anselmus von seinen drei Töchtern in der Gestalt von Schlangen erzählt, benutzt er jedoch eine ganz einfache, sachliche und alltägliche Sprache:

Mit nichten, erwiderte der Archivarius in der größten Ruhe und Gelassenheit, die goldgrünen Schlangen, die Sie, H. Anselmus, in dem Holunderbusch gesehen, waren nun eben meine drei Töchter [...] und da mir zu Hause am Arbeitstisch sitzend des Gemunkels und Geklingels zu viel wurde, rief ich den losen Dimen zu, daß es Zeit sei nach Hause zu eilen, denn die Sonne ging schon unter und sie hatten sich genug mit Singen und Strahlentrinken divertiert.<sup>49</sup>

Normalerweise spricht man über Geheimnisvolles oder Wunderbares sehr aufgeregt und temperamentvoll. Lindhorst tut so, als ob das, was er sagt,

---

<sup>44</sup> Olaf Schmidt, a.a.O., S. 126.

<sup>45</sup> Thomas Bourke, a.a.O., S. 14.

<sup>46</sup> Thomas Cramer, a.a.O., S. 38.

<sup>47</sup> Vgl. ebenda S. 43.

<sup>48</sup> E.T.A. Hoffmann, a.a.O., S. 235.

<sup>49</sup> Ebenda S. 255.

überhaupt sehr gewöhnlich sei und den Hörer gar nicht überraschen kann, denn er benutzt statt der gehobenen dichterischen eine einfache alltägliche Sprache, und zwar voller Gelassenheit.

In *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* schreibt der Affe Milo im gehobenen Stil und wird für einen gebildeten Mann gehalten, aber durch seinen Brief erkennt der Leser statt seiner Bildung seine Unbildung oder Pseudobildung:

Mein glückliches Mienenspiel gab meinen Worten Gewicht, und in dem Spiegel habe ich gesehen, wie schön meine von Natur etwas gerunzelte Stirn sich ausnimmt, wenn ich diesem oder jenem Dichter, den ich nicht verstehe, weshalb er denn unmöglich was taugen kann, Tiefe des Gemüts rein abspreche.<sup>50</sup>

Trotz der gehobenen Sprache hat Milo keine Ahnung von Kunst und Dichtung und tut nur so, als ob er alles versteht. So ist auch eine Diskrepanz zwischen dem Inhalt und dem Stil entstanden.

In dieser Arbeit werden vor allem verschiedene groteske Elemente in den *Fantasiestücken* erläutert. Es ist aber auch interessant, sich mit den Funktionen des Grotesken in dieser Sammlung auseinanderzusetzen. Außerdem kann die allgemeine Beziehung zwischen dem Grotesken und der Intertextualität noch weiter und intensiver untersucht werden, weil mehrere Literaturwissenschaftler und Schriftsteller wie Bachtin und Grass diese beiden Themen zugleich behandelt haben.

---

<sup>50</sup> Ebenda S. 423f.