



DIE BESONDERHEITEN DES PHANTASTISCHEN IN DEN WERKEN VON E.T.A. HOFFMANN

MANIFESTĂRILE FANTASTICULUI ÎN CREAȚIA LUI HOFFMANN

Ecaterina NECULCEA,

Dozentin am Lehrstuhl für Deutsche Philologie
an der staatlichen Alecu-Russo-Universität Balti

The manifestations of fantasy in the creation of E.T.A. Hoffmann are very different. Fantasy is connected with irony, satire and the grotesque, that are variants of romantic irony, also with the Christian doctrine about the battle of the Almighty God against his rival the Satan, and with the typical motives and characters of fairy tales like sorcerers and sorceresses, transformations, which help the good to get the better of the evil. The most important category of German late romanticism is the division into the real and the unreal ones.

The division of the world, that hurts the main characters, is provoked by the events in the real world: this is revealed by means of language. This idea leads to the conclusion that the philosophical, literary and linguistic factors should be studied together in order to make the reception of E.T.A. Hoffmann's work easier.

Die Literatur jeder Epoche und jedes Volkes weist ihre besonderen Merkmale auf. Sie aufzudecken, bedeutet, den Schlüssel für das adäquate Verständnis der Texte zu finden. Die literarischen Werke sind ein Rätsel, das gelöst wird, erst nachdem das Gedankengut der Zeit angeeignet und die Besonderheiten der Sprache und von deren unterschiedlichsten stilistischen Nuancierungen festgestellt worden sind. In dieser Hinsicht ist jedes Werk einzigartig und seine Rezeption erschwert sich dadurch. Aber das Ergründen des historischen, kulturellen und gesellschaftlichen Werdegangs eines Volkes beseitigt alle Hindernisse und lässt den tieferen Sachverhalt erblicken.

1. Wurzeln des Phantastischen in der Romantik

Die als Protest gegen die Aufklärung konzeptualisierte Epoche der Romantik entwickelt ihre eigene Ästhetik, deren Grundlage die philo-

sophische Lehre von J.G. Fichte bildet. Die Romantiker verstehen schon früh, dass durch die Vernunft, die von den Aufklärern in den Vordergrund gestellt worden ist, keine Veränderungen zu erzielen sind. Die Unmöglichkeit, etwas zum Besten zu wenden, zwingt sie sich in ihr Inneres zu vertiefen, um dort die in der Wirklichkeit verlorengegangene Seligkeit wiederzugewinnen. In den Träumen konnten die Romantiker ihre innigsten Wünsche, Hoffnungen und Bestrebungen leben, ihre Fähigkeiten entfalten. Die Wirklichkeit bleibt ihnen fremd, sie unterdrückt sie durch die Alltagsroutine, die die Menschen in eine Maschine verwandelt. Daher finden sie Zuflucht in ihrer Einbildungskraft, in ihrer Phantasiewelt, die durch das Unheimliche, das Bizarre, das Seltsame, das Irreale, das Surreale charakterisiert wird, anders gesagt, die den Kern des Phantastischen ausmacht.

Aber das Phantastische ist in der Romantik ohne die Wirklichkeit nicht vorstellbar. Sie bilden eine Einheit, zu der das Reale und das Phantastische verschmelzen. Die Verflechtung dieser zwei Pole wurde besonders sichtbar und kunstvoll von den deutschen Romantikern realisiert, obwohl die Erscheinungsformen des Phantastischen oft in der antiken und der mittelalterlichen Literatur auftreten, in denen sie auf engste mit dem Glauben verbunden waren. Erst in der Romantik, dazu trug die romantische Ästhetik bei, wurde das Phantastische als eine besondere Ebene innerhalb eines literarischen Werkes verstanden. Unter dem Einfluss der philosophischen Lehren von J.G. Fichte und der theoretischen Schriften der Brüder Schlegel erfolgt die Teilung in eine objektive und eine subjektive Wirklichkeit, wobei Letztere die Oberhand in dem zweischichtigen Weltbild gewinnt.

2. Allgemeine Charakteristik des Phantastischen im Schaffen von E.T.A. Hoffmann

Die bestimmende Funktion des Subjektiven, das in der Literatur die Form des Phantastischen annimmt, konnte sich von den Fesseln der objektiven Wirklichkeit nicht loslösen und wirkte auch weiterhin wie eine Ganzheit mit ihr zusammen. Unter dem Phantastischen ist die Nichtübereinstimmung mit der Wirklichkeit zu verstehen, die Verschmelzung des Wunderbaren mit dem Realen ist zu der wichtigsten Besonderheit des Schaffens von E.T.A. Hoffmann geworden.

In seinen Werken ist der Übergang aus einer Welt in die andere kaum bemerkbar und erfassbar. Der Zustand der Zeitlosigkeit, in dem sich die handelnden Figuren befin-

den, verbindet sich mit einem anderen. Die Helden werden zu Außenstehern und beobachten die Geschehnisse von außen. Dabei sind die räumlichen Angaben sehr undeutlich, nichtsdestoweniger begrenzen sie das Aktionsfeld der Figuren.

Der Hauptheld ist in den meisten Fällen ein Träumer oder ein Künstler, der kein vollberechtigtes Gesellschaftsmitglied auf Grund seiner Veranlagungen sein kann, weil er seltsame, ungewöhnliche Taten vollbringt, die den Verhaltensnormen nicht entsprechen. Diese Fähigkeiten führen den Helden zu einem unvermeidlichen Konflikt mit dem ihn umgebenden Milieu der Spießbürger, was den Höhepunkt in der Spaltung seiner Persönlichkeit bewirkt. Sein Leben verläuft gleichzeitig in zwei parallelen Welten, die nur selten miteinander in Berührung kommen oder sich gar überschneiden. Auf diese Weise erfolgt die Trennung des Phantastischen von dem Realen, obwohl die Anfänge des Subjektiven tief in der objektiven Wirklichkeit liegen.

Der Übergang von der idealistischen Philosophie J.G. Fichtes (der subjektive Idealismus), die dieser als Wissenschaftslehre bezeichnete, zu dem objektiven Idealismus F. Schellings lässt sich in den Werken der deutschen Früh- und Spätromantiker feststellen. Die philosophischen Lehren bestimmen die wichtigsten Entwicklungstendenzen der Wissenschaften und die charakteristischen Merkmale der Epoche, wie zum Beispiel das Interesse der Künstler, Komponisten und Schriftsteller für das Phantastische, das oft die Form des Subjektiven einnimmt.

Der Einfluss von J.G. Fichtes Thesen über die Einbildungskraft und

das schöpferische Ich und I. Kants Lehre von der Nichterfassbarkeit der Welt, die im Zentrum „das Ding an sich“ hatte, waren für die Entwicklung E.T.A. Hoffmanns zu einem Schriftsteller ausschlaggebend. Er überwindet die Dominanz des Subjektiven und führt in seine Märchen die von ihm auf eine neue Art aufgefasste Wirklichkeit ein. In seinen früheren Werken, Märchen, Novellen, Erzählungen wird die reale Welt als ein Hindernis verstanden, das verhindert, dass sich die Fähigkeiten einer schöpferischen Persönlichkeit im vollen Maße entfalten. Sein Spätwerk weist eine andere Tendenz auf: Das Phantastische bringt die Helden in die Wirklichkeit zurück oder es verliert seine erhellende Funktion und wird so grausam und furchterregend, dass sich die Realität trotz der in ihr herrschenden Ungerechtigkeit als anziehender erweist.

Die Ansichten der Philosophen, die die Romantik prägten, wurden von den Ereignissen in der Realität hervorgerufen, obwohl die Philosophie die wichtigste Stellung dem Subjektiven zuwies. Obwohl die Schriftsteller jener Epoche sich dafür einsetzten, die sie mit der überdrüssig gewordenen Alltagswelt verbindenden Bande zu zerreißen, konnte dieser Vorgang nicht vollzogen werden.

3. Phantasiewelt und Wirklichkeit in den Werken E.T.A. Hoffmanns

Die Unmöglichkeit, sich der realen Welt zu entziehen, wird äußerst eindrucksvoll in den Texten von E.T.A. Hoffmann geschildert. Die Krise der Hauptfigur, die versucht, sich von der realen Welt zu distanzieren und in die subjektive Ebene zu fliehen, um dort Schutz zu finden, steht im Mittelpunkt seines Schaf-

fens. Diese Tatsache zeugt von der Geburt neuer Tendenzen in der Wirklichkeit, die in der Literatur ihren Ausdruck gefunden haben.

Die Kluft, die zwischen dem Poeten und seiner Umgebung liegt, wird durch die Prioritäten der Gesellschaft gebildet und diese vertiefen ihrerseits die Gegensätze. Die Unzufriedenheit und die Hoffnungslosigkeit, die die Epoche der Romantik prägten, waren Fesseln, die von den Schriftstellern nicht zerrissen werden konnten. Sie waren weder im Stande, ihre tiefsten und sehnlichsten Wünsche zu verwirklichen, noch dazu, ihre Fähigkeiten zu entfalten, noch gesellschaftliche und politische Missstände zu beseitigen. Aber all diese Faktoren eröffneten vor den Romantikern neue Horizonte.

Die Künstler wendeten sich dem Inneren des Menschen zu. Dort fanden sie Zuflucht für ihre Träume, dort konnten sie das Gewünschte tun, um nur selten in die Wirklichkeit zurückzukehren. Für E.T.A. Hoffmanns Werke ist die absolute Trennung der Realität von der inneren Welt nicht kennzeichnend.

Die Figuren in seinen Texten sehen die Nichtvollkommenheit ihrer Umgebung und vertiefen sich in ihr Gefühlsleben, versuchen dort Kräfte zu finden, um die geistige Ausgeglichenheit herzustellen, die immer wieder durch die Ungeordnetheit der Außenwelt zerstört wird. Das Ungleichgewicht wird desto stärker, je mehr sich die Helden ihrem Inneren zuwenden, denn je größer die Macht der Phantasie über ihnen ist, desto unerträglicher erscheint die Ungerechtigkeit des Diesseits, desto verständlicher wird die Nichtrealisierbarkeit des Erhofften.

Die Mauer, die das Innere vom Äußeren trennt, kommt dem Träumer, der von den Gegensätzen gequält wird, unüberwindbar vor. Der seelische Zwiespalt treibt den Studenten Anselmus („Der goldene Topf“), den Schauspieler Giglio („Prinzessin Brambilla“), den Dichter Balthasar („Klein Zaches, genannt Zinnober“) und den Kapellmeister Johannes Kreisler („Lebensansichten des Katers Murr“), die als Außenseiter in der „normalen“ Welt betrachtet werden, in den Wahnsinn. Nur wenige können dieser Gefahr widerstehen und ihr schließlich entinnen.

Durch diese Tatsache lassen sich die Ansichten des Autors aufdecken: Es ist unmöglich, nur in einer, in der subjektiven Welt zu leben. E.T.A. Hoffmann lässt die Hauptfigur in die reale Ebene zurückkehren, um ihre Bedeutung für den Menschen hervorzuheben, ohne dabei die Rolle des Surrealen abzulehnen.

4. *Wechselspiel zwischen dem Phantastischen und dem Realen in dem Märchen*

„Der goldene Topf“

Eine der ersten literarischen Schöpfungen E.T.A. Hoffmanns ist das Märchen „Der goldene Topf“, dem der Autor selbst eine wichtige Stellung in seinem Schaffen zugewiesen hat. In diesem Text finden viele Merkmale ihren Ausdruck, die sich im Spätwerk des Verfassers zu erkennen geben. Im Text des deutschen Romantikers nimmt das kaum erkennbare Verlegen der Handlung aus der realen Sphäre in die Ebene des Phantastischen die zentrale Stellung ein.

Der Student Anselmus stopft seine Pfeife „von dem Sanitätsknastrer“ [9, 137], zündet sie an und denkt an sein böses Schicksal, das ihm ge-

genüber so unbarmherzig ist und viel Unglück bringt. Er wird aber aus seinen Tagträumen herausgerissen durch die seltsamen Laute, die er wahrnimmt, und die geheimnisvollen Wesen, die goldgrünen Schlangen, die um ihn spielen.

Stellen wir den Zusammenhang zwischen der Ursache und der Wirkung der beschriebenen Handlung fest: Das Rauchen liegt noch auf der realen Ebene, das Erscheinen der mysteriösen Gestalten ist die Sphäre des Imaginären. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die goldgrünen Schlangen Trugbilder sind, die durch den Rausch hervorgerufen wurden, anders gesagt die Visionen seines betäubten Verstandes waren. Der Übergang aus einer Wirklichkeit in die andere ist kaum spürbar, denn alle Handlungen des Studenten werden aufs Ausführlichste beschrieben. Die Detailtreue wird zu einem Verfahren, mit Hilfe dessen das Phantastische eingesetzt wird, auch bei der Wiedergabe seiner Gedanken. Wenn auch die zeitlichen Parameter des Vorgangs in Betracht gezogen werden, wird es klar, dass Anselmus, vertieft in seine traurigen Überlegungen, genug Zeit hatte, damit die Wirkung des Tabaks zum Vorschein kommen konnte. Nach einer Weile sieht der Hauptheld die im Holunderbusch spielenden Schlangen, als der Tabakrausch seine Sinne noch benebelt.

Aber die Funktion der Zeit in dem Märchen ist noch nicht erschöpft. Die Zeitspanne, die das Rauchen des Tabaks bis zum Erscheinen der Schlangen einschließt, ist relativ lang, eine Handlung wird folglich von der anderen fast völlig unabhängig, und das Spiel der rätselhaften Schlangen gilt aus diesem Grunde als

eine Erscheinungsform des Phantastischen.

Die von Anselmus gewahrte Welt wird so beschrieben, dass sie als real gesehen wird. Die imaginäre Welt wirkt auf verschiedene Sinnesorgane des Studenten. Zuerst hört er unbestimmte Laute, „ein sonderbares Rieseln und Rascheln“ [9, 140], „das Gelispel und Geflüster und Geklingel“ [9, 140], die sein Gehör reizen, dann sieht er Schlänglein, deren Färbung sich stark von dem grauen Umriss der Stadt abhebt, und bemerkt die blauen Augen des einen von ihnen. Die grellen Nuancen fallen sofort auf und werden zu Reizen der Sehorgane Anselmus'. Das Tasten und Schmecken wird außer Acht gelassen. Desto stärker tritt die Bestimmung der Laute und vor allem der Farben im Märchen hervor.

Wichtig ist ein anderes Gefühl, dem keiner der Sinne entspricht, das aber eine entscheidende Rolle für den Handlungsablauf spielt. Als der Student das blauäugige Schlänglein erblickt, wird er von ihm angezogen und von plötzlicher Liebe zu ihm überwältigt. Die Liebe zu dem verzauberten Mädchen Serpentina hilft ihm, alle Hindernisse zu überwinden und sein Glück im Reiche Atlantis zu finden.

Der literarische Text im Unterschied zum Gemälde oder zum Musikstück wird mit Hilfe der Einbildungskraft des Lesers verstanden. Die Bilder, die Wirklichkeit widerspiegelnd, bezaubern die Sehorgane, weil die geschaffenen Gestalten als Varianten der schon in der Realität existierenden betrachtet werden. Die Musik erzeugt Laute, die zu Reizen des Gehörs werden und sich schließlich in die Vorstellungen von den wirklichen Gegenständen verwan-

deln. Die Literatur wird als eine höchst abstrakte sprachliche Kunst aufgefasst, die die Phantasie in noch größerem Maße in Anspruch nimmt, im Vergleich zu den anderen Künsten.

In der Romantik verschmelzen Musik, bildende Kunst und Literatur zu einer Ganzheit. E.T.A. Hoffmann, der selbst ein ausgezeichneter Karikaturist, begabter Kapellmeister und talentierter Komponist war, verbindet sie in seinem Märchen „Der goldene Topf“, was sich auf der stilistischen Ebene am deutlichsten veranschaulichen lässt. So stehen die Laute, die die Bewegungen der Schlänglein hervorrufen, für Musik, Farben deuten auf die Malerei hin im Rahmen eines literarischen Werkes.

Die Verbindung von Seh-, Hör- und Geruchswahrnehmungen und seelischen Regungen des Haupthelden, der durch sie die ihn umgebende Welt empfindet, wird zu einem der wichtigsten Merkmale des Phantastischen im Schaffen von E.T.A. Hoffmann. Der Anstoß aus der Wirklichkeit (das Rauchen der Pfeife) verändert seine traurige Stimmung und macht das Erscheinen der geheimnisvollen, unheimlichen, phantastischen Visionen möglich. So spielen die Sinne des Studenten ihm einen Streich, sie täuschen ihn und versetzen ihn in die Phantasiewelt.

In Anselmus' Einbildung und Weltauffassung wechseln sich die Realität und das Phantastische ständig ab, sie bilden dadurch ein Gesamtbild von ästhetisch schönen Taten. Die Farbpalette und die lautliche Vielfalt dringen in die Phantasie des Helden und verhelfen zu der Entwicklung seiner inneren Leidenschaften, starker Gedanken und starker Gefühlsausbrüche. Dabei hat die

Entwicklung von ungewöhnlichen Gefühlen und Gedanken nicht einen statischen Charakter, wobei die Beschreibung der Natur ihren Beitrag dazu leistet. Die Gedanken des Studenten entsprechen der in der Natur herrschenden Stimmung, die düsteren Farben werden zu den fröhlichen gelbgrünen Tönen, die das gehobene, noch unergründete Gefühl der Liebe symbolisieren.

Als eines der wichtigsten Mittel zum Ausdruck des Phantastischen bei E.T.A. Hoffmann gilt der Übergang von der Realität zur eingebildeten Wirklichkeit, der durch die Einwirkung auf die Sinnesorgane des Haupthelden realisiert wird. Die miteinander verbundenen Sinne Gehör und Sehkraft machen ein Bündnis der Künste aus, das sowohl für die Frühals auch für die Spätromantiker ausschlaggebend war. Die Gründe dieses Zusammenwirkens liegen in den philosophischen Lehren des 17. und 18. Jahrhunderts, die die Erneuerung der künstlerischen Formen forderten.

Außerdem zu nennen ist der Rückgriff des Schriftstellers auf die Laute und Farben. In seiner philosophischen Lehre betonte F. Schelling nachdrücklich, dass es notwendig ist, einen neuen Typ des literarischen Werks zu schaffen, in dem die besonderen Merkmale der Musik und der Malerei miteinander verbunden sind. So werden in einem literarischen Text die Merkmale verschiedener Künste, die dem Autor des Märchens nah waren, vereint.

Die Gerüche und Düfte, die vom Studenten wahrgenommen werden, werden dem bildlichen Ausdruck des Schriftstellers nach zur Sprache, wenn sie die Liebe aufflammen lassen: „Der Duft ist meine

Sprache, wenn ihn die Liebe entzündet“ [9, 141]; „der Hauch ist meine Sprache, wenn ihn die Liebe entzündet“ [9, 142]. Bei dem Erscheinen der Schlanglein empfindet Anselmus alles viel intensiver, die Gerüche, den wehenden Abendwind und die Glut der Sonnenstrahlen. Der durch die dunkelblauen Augen Serpentina verzauberte Student spürt einen starken emotionalen Schwung, der die Gefühle Anselmus' zu Serpentina veräußerlicht.

Die Liebe hat die Hauptfigur noch nie vorher überwältigt. Seine innere Begeisterung bildet einen Kontrast zu dem grauen Dresden. Dass seine seligsten Wünsche nicht in Erfüllung gegangen sind und dass sein Schicksal immer böse zu ihm ist, hat keine Bedeutung mehr, bereitet ihm keine Sorgen mehr, denn nur ein einziger Blick in Serpentina's Augen verändert seinen Gemütszustand und weckt in ihm Liebe. Ihr geheimnisvolles und unerklärliches Verschwinden führt ihn zu einem erneuten Zusammenprall mit der fremdgewordenen Wirklichkeit.

Die reale Welt wirkt farblos im Vergleich zu der bunten Welt der Schlangen. Diese ausgedachte, nur in der Vorstellung vorhandene Welt steht dem traurigen Alltag gegenüber und bringt Leben, Bewegung, Reichtum an Farben und Gerüchen in die Seele des träumerischen Studenten.

Wenn Serpentina in den Wellen der Elbe verschwindet, erstarren Anselmus' Sinne. Die Farben verblassen, die Laute werden leise und verstummen allmählich, der Duft wird vom Winde verweht. Es bleibt nur der Schmerz, der den Verlust des Glückes andeutet.

Eine besondere Ausdruckskraft verleihen dem Märchen die lautmalerischen Verben „schwingen“, „schlängeln“, „schlingen“, die substantivierten Verben „Hinunderflattern“, „das Gelispel und Geflüster und Geklingel“ [9, 140] und Substantive mit besonderer lautmalerischer Konnotation „Dreiklang“, „Kristallglöckchen“ [9, 141]. Sie verstärken die Einwirkung des Beschriebenen und veranschaulichen am deutlichsten den Zustand des Studenten. Die Wiederholung der Laute gibt die Geräusche wieder, die der Student im Holunderbusch wahrnimmt.

Die graue und freudenlose Realität wird der bunten, an Lauten und Gerüchen reichen Phantasiewelt gegenübergestellt. Die Onomatopoeik wird zur Differenzierung der Wirklichkeit und der imaginativen Ebene, die durch die Bewegungen und die „Sprache“ der mysteriösen Wesen wiedergegeben wird. Das starke Gefühl, das durch das Erscheinen der Schlangen erweckt wird, wird durch Symbole angedeutet, die seine Sinne völlig in Anspruch nehmen. Trotz dieser Unterschiede sind die Grenzen zwischen den Welten verschwommen, undeutlich. Das erreicht E.T.A. Hoffmann durch die „Sprünge“ aus einer Wirklichkeit in die andere.

5. Erscheinungsformen des Komischen in ihrer Relation zum Phantastischen

In den Werken der Romantiker wurde das Phantastische zu der konstituierenden Komponente, weil es den verdichteten Ausdruck des romantischen Ideals ausmachte. Aber es entwickelte sich aus der Realität und wurde dadurch auch mit dem Komischen verbunden. Durch die

verschiedenen Formen des Komischen wurde wie durch ein Prisma die Wirklichkeit wiedergegeben.

Eine besondere Rolle spielt das Komische in dem Märchen von E.T.A. Hoffmann „Klein Zaches, genannt Zinnober“. In diesem Werk verbinden sich nach A.V. Karel'skij Humor, Ironie, Satire, Sarkasmus und die phantastische Groteske [8, 30, 32].

Als Ausgangspunkt bei der Untersuchung der Erscheinungsformen des Komischen in der Erzählung des deutschen Schriftstellers dient die Klassifikation von L.V. Borté [6, 82-90]. Demzufolge bestimmt die Forscherin das Komische als einen Gattungsbegriff, der Humor (mitleidiger Spott), Ironie (Auslachen), Satire (Anprangerung), Sarkasmus (höhnisches Auslachen), Parodie (komische Wiedergabe eines fremden Stils, seine Übertreibung), Groteske (phantastisches übertriebenes Auslachen) umfasst. Der Inhalt des letzten Begriffs macht im Wesentlichen das phantastische Element aus. Daraus folgt, dass das Komische aufs Engste mit dem Phantastischen verbunden ist.

Das Phantastische offenbart sich in der für E.T.A. Hoffmann typischen Einführung des Ich-Erzählers, der als Verfasser des Aufgeschriebenen fungiert. „Das letzte Kapitel“, das mit den wehmütigen Bitten des Autors beginnt, ist eine Art „lyrisches Intermezzo“, worin der Schriftsteller mit dem Leser direkt spricht und seine Anmerkungen zu dem Geschehen gibt. Zu diesem Verfahren greift er auch in dem Märchen „Der goldene Topf“ in der abschließenden zwölften Vigilie: „dass ich sie ... auf dem Papier, das auf dem violetten Tische lag, recht sauber und augen-

scheinlich von mir selbst aufgeschrieben fand“ [8, 249], und es wird zu einer stilistischen Besonderheit der Narration.

Im Märchen, einer phantastischen Gattung, ist der Einsatz dieses Verfahrens gerechtfertigt. Aber in der schöpferischen Welt E.T.A. Hoffmanns bekommt es einen besonderen Inhalt. Der gehobene Stil, wenn sich der Schriftsteller an den Leser wendet, wird durch komplexe Satzstrukturen erreicht, verwandelt sich aber unter seiner künstlerischen Hand in sein Gegenteil, in das Komische.

Zwischen dem Ich-Erzähler, durch dessen Figur das Komische in den Text eindringt, und den beschriebenen Ereignissen besteht eine Distanz, die als „romantische Ironie“ bezeichnet wird. Einer der Theoretiker der Romantik, Friedrich Schlegel, definiert sie in seinem Aufsatz „Rede über die Mythologie“ als „diese[n] wunderbare[n] ewige[n] Wechsel von Enthusiasmus und Ironie“ [4, 51], der russische Literaturforscher A.V. Karel'skij versteht unter diesem Begriff die Einstellung des Autors zu der Wirklichkeit und seinem Werk: Der Künstler ist insofern der Herr und der Richter über alles, so dass er mit Ironie nicht nur die Welt, sondern auch die Kunst, seine künstlerische Fähigkeiten und die Wahrheit des Daseins betrachten kann [8, 12].

Der Ernst, das Phantastische und das Komische verflechten sich besonders bei der Aufzählung aller möglichen Erscheinungsformen des Ungewöhnlichen wie „merkwürdige Taten“, „so viel Wunderliches, Tolles, der nüchternen Vernunft Widerstrebendes“, „seltsame Gestaltungen“ [8, 430]. Ihre Anhäufung wird durch das Auftreten des „spukhaften Geistes, Phantasmus geheißten“, bedingt,

dessen Wesen „bizarr“ [8, 431] wirkt. Die Bitte des Erzählers, das Gelesene „mit recht heiterem Gemüt [sich] gefallen [zu] lassen“ [8, 431], deutet darauf hin, dass das phantastische Märchen nicht ernst genommen werden muss. Aber aus den verborgenen Zusammenhängen lässt sich schließen, dass der Text auch anders agieren kann.

Die Ironie, mit der der Schriftsteller den Leser behandelt, ermöglicht, die Grundidee zu fassen. Der Leser muss nicht einfach lachen, er muss das Wunderbare aus dem Märchen mit dem real Stattgefundenen vergleichen, um die Wirklichkeit nüchtern einzuschätzen.

Die lexikalische Seite des Textes macht Folgendes deutlich: die „romantische Ironie“ tritt nirgendwo so deutlich in Erscheinung wie im letzten Kapitel, das eine Synthese von allen Formen des Komischen darstellt.

E.T.A. Hoffmann greift wieder zu einem ungewöhnlichen Verfahren. Er benennt die Kapitel auf eine nicht traditionelle Weise, dem neunten Kapitel folgt nicht das zehnte, sondern „Das letzte Kapitel“. Dieselbe Methode verwendet der Schriftsteller auch im Märchen „Der goldene Topf“, in dem das Kapitel „Vigilie“ heißt. Das Komische wird dadurch zum Ausdruck gebracht, dass die Benennung „Das letzte Kapitel“ dem Leser das heranrückende Ende der Lektüre ankündigt.

Der Titel hat aber noch eine Funktion. Der Leser wird in Kenntnis gesetzt, dass sich der Verfasser der Phantasie „zu sehr“ [8, 431] hingab, wodurch die negative Konnotation des Satzes verstärkt wird. Das bedeutet, dass der Schriftsteller sein Werk „von der Seite“ betrachtet, und

zwar von der Position des „geliebten Lesers“, und von dort aus, auf die Besonderheiten seiner Erzählweise hinweist. Dieses Prinzip ist die Grundlage für die „romantische Ironie“.

Das Komische erscheint auf allen Ebenen des Textes und verbindet sich mit dem Phantastischen, das in dem Werk „Klein Zaches, genannt Zinnober“ seltener vorkommt als in dem Märchen „Der goldene Topf“. Aber auch hier spielt das Zauberhafte eine wichtige Rolle. Die guten Zauberer und Feen mischen sich in die Handlung ein, sie helfen den Leidenden, belohnen die Hilfsbereiten und führen alle zum Siege des Guten.

Die Fee Rosabelverde hilft dem abscheulichen Wechselbalg Zaches, indem sie ihn mit magischen Kräften versieht. Die Zentralfigur des Märchens wird als „der kleine Däumling“ [8, 298], „ein gespalteter Rettich“ [8, 299] „das böse Alräunchen“ [8, 300] beschrieben. Alle diesen Charakteristiken deuten auf seine Nichtigkeit hin, die durch das Adjektiv „klein“ im Titel verstärkt wird. Er wird „klein Zaches“ genannt, nicht nur, weil er klein von Statur ist, sondern auch, weil seine Kenntnisse gering sind, weil er keine Verdienste vor dem Staat hat und weil seine menschlichen Eigenschaften ihn nicht als Persönlichkeit auszeichnen.

Zaches stört das Glück anderer, eignet sich die fremden Errungenschaften an. Er ist die Person, ohne die alle poetischen Naturen, Schöpfer, Künstler erleichtert aufatmen würden. Seine Figur steht symbolisch für das Spießbürgertum, das sich wichtig tut, um dadurch die Notwendigkeit seiner Existenz zu beweisen. Die Beschreibung seines Äußeren, so wie ihn der Leser am

Anfang und am Ende des Märchens sieht, als die Wirkung der magischen Kräfte nachgelassen hat, macht ihn zu der Gestalt, in der das Grotteske am deutlichsten hervortritt.

Das Märchen „Klein Zaches, genannt Zinnober“ enthält mehrere Formen des Komischen. Dazu gehören Ironie, Satire, Grotteske, die alle Schichten des Erzählens durchdringen. Der Gebrauch der expressiv gefärbten Lexik und der komplexen Satzstrukturen schafft eine gehobene Aura, die sofort nivelliert wird, weil die beschriebenen Figuren niedrige Wünsche und kleinliche Bestrebungen haben. Der Blick von der Seite, der Blick aus der Position des Lesers auf die Ereignisse, den der Schriftsteller aktiv in seinem Werk einsetzt und der besonders ausdrucksvoll im letzten Kapitel zum Vorschein kommt, konzentriert sich in der „romantischen Ironie“. Im Mittelpunkt des Textes steht die groteske Figur des kleinen Zaches, in der sich die phantastischen Züge mit den komischen vereinen, die die Absurdität des Lebens widerspiegelt. Die Verschmelzung des Phantastischen mit dem Realen, die in allen Werken E.T.A. Hoffmanns vorhanden ist, verwandelt sich im Märchen in die Antithese der Schein und das Wahre.

6. Christliche Motive und das Phantastische im Roman „Die Elixiere des Teufels“

Die künstlerische Welt E.T.A. Hoffmanns beeindruckt durch ihre Vielfalt, die oft durch innere Gegensätze des Dargestellten bedingt wird. Die Handlung, die sich gleichzeitig in zwei Welten abspielt, wird oft als Zersplitterung, Inkompatibilität der Bestrebungen des romantischen Helden, des Dichters oder des

Komponisten mit den Gesetzen des Alltags verstanden.

Das Dasein, dessen Schilderung im Schaffen des romantischen Schriftstellers einen wichtigen Platz einnimmt, ist komplex: In ihm wird der Kampf geführt zwischen dem Guten, das das Schöne schafft, das dem Ideal gleichgestellt wird, und dem Bösen, das die letzten Lichtstrahlen der Hoffnung zu vernichten sucht, die geheimen Wollüste aufdeckt, die Konventionen bricht, Lüge und Täuschung verbreitet. Das Interesse für die „nächtliche“ Seite der Existenz und die „dunklen“ Seiten der menschlichen Natur lässt sich bei den Romantikern der Jenaer und der Heidelberger Schule aufzeigen. Das Geheimnis, das von der Nacht geschaffen und gehütet wird, tritt zutage als Leitmotiv des Romans „Die Elixire des Teufels“, des ersten umfangreichen Werks E.T.A. Hoffmanns.

Der Roman handelt vom Leben des Mönchs Medardus, von seiner Geburt bis zu seinem Tod. Die Aufhellung und die Reinigung der Kinderseele von den vererbten Lasten wechseln sich mit dem moralischen Fall des Mönchs ab, weil er infolge einer Mordtat zum Sünder wird.

Ein wichtiges Charakteristikum des Werkes ist das Doppelgängermotiv, das aufs Engste mit dem Spiel zusammenhängt. Jeder Doppelgänger wird zu einem Schauspieler, der sich für einen anderen ausgibt und der seine Rolle vorzüglich spielen muss, damit er nicht entlarvt wird. Dieses Motiv wird im Spätwerk E.T.A. Hoffmanns besonders produktiv, der Titel der Erzählung „Die Doppelgänger“ macht darauf aufmerksam.

Nach dem Eintritt in die Welt begegnet der Mönch Medardus dem ihm sehr ähnlich aussehenden Grafen Viktorin. Er wird zu seinem Doppelgänger, als die sich einmal überkreuzten Wege zu einer Reihe von Verwechslungen führen. Die Verwirrung, die dadurch entsteht, bildet eine phantastische Ebene im Werk.

Das Phantastische als solche ist anderer Natur als in den Märchen „Der goldene Topf“ und „Klein Zaches, genannt Zinnober“. Das Unbewusste, das in den Vordergrund gestellt wird, und die Unsicherheit, die von dem Verwirrspiel der Doppelgänger herrührt, verbinden sich mit der christlichen Lehre von Gott und seinem Antipoden, dem Teufel.

In der Legende, die der ältere Mönch Cyrillus Medardus erzählt, tritt der Widersacher persönlich auf, und der Erzähler der Mönch unterstreicht, dass er sich jeden Kommentars enthalten wird, um seinem Glaubensbruder alles zu offenbaren, was er aus den vorhandenen Dokumenten erfahren hat. Dadurch versucht er seine Erzählung glaubwürdig wirken zu lassen.

Aus seinen Worten wird klar, dass der Teufel, der „Widersacher“ genannt, den heiligen Antonius in der Wüste versuchte. Der Heilige steht dem Satan gegenüber und kann sich nur durch fromme Betrachtungen, „strenges Fasten“ und „standhaftes Gebet“ [2, 36] gegen seine Macht wehren. Der Teufel setzt alles ein, um den Heiligen in seine Gewalt bringen. Er trägt einen seltsamen zerrissenen Mantel, um die Aufmerksamkeit des Heiligen auf sich zu lenken, lächelt „höhnisch“, um das Interesse für seine Person zu erwecken, und zeigt wie zufällig die Flaschen-

huse, damit Neugierde und Lüsternheit den Einsiedler packen sollen.

Bruder Cyrillus appelliert wiederholt an die Autorität des von ihm sorgfältig aufbewahrten Dokuments, um seine Zuverlässigkeit noch einmal zu betonen. Daraus folgt, dass der mehrmalige Versuch die Vision des Heiligen durch alte Urkunden als eine reale Tatsache darzustellen, Misstrauen provoziert. Die mysteriösen Ereignisse, die für die meisten Kapuziner ein Geheimnis bleiben, können den Glauben weniger erfahrener Mönche erschüttern. Je nachdrücklicher Bruder Cyrillus über die Echtheit der Dokumente spricht, desto stärker wird der Zweifel an seinen Worten und desto tiefer dringt er in das Bewusstsein des Bruders Medardus. Und wenn die Bilder der Qualen des heiligen Antonius nicht so grausam wären, würde er die Flasche mit dem gefährlichen Inhalt sofort öffnen, denn mit den Worten seines Lehrers eignete er sich auch die in ihnen versteckte Duplizität an, ob die Legende über die Versuchung des heiligen Antonius eine wahre oder eine lügenhafte Begebenheit schildert, anders gesagt, ob sie eine nur in der Einbildung des Bruders Cyrillus existierende phantastische Geschichte ist.

Daraus folgt, dass die Beweise für die Authentizität der Dokumente einerseits und der unheimlich-rätselhafte Charakter der Legende andererseits die Mittel zum Ausdruck des Phantastischen sind.

Im Roman „Die Elixiere des Teufels“ wird ein neuer Typ des Phantastischen eingeführt. Es verbindet sich mit dem christlichen Glauben, in dessen Zentrum der Kampf des Guten gegen das Böse steht. Diese Auseinandersetzung wird in

dem Werk thematisiert. Das Übel nimmt die Gestalt des Widersachers an, das Gute verkorpernt der heilige Antonius. Diese Dichotomie bildet den Kern des Phantastischen im Roman. Es ist zu unterstreichen, dass es zwischen den Gliedern dieser Dichotomie eine feste Grenze gibt, was dieses Werk grundsätzlich von den Märchen unterscheidet. Der Widersacher oder Teufel setzt die Handlung in Bewegung, nimmt aber an ihr unmittelbar nicht teil. Aus den im Roman beschriebenen Ereignissen lässt sich nicht feststellen, ob es ihn wirklich gibt oder nicht, weil über seine Tätigkeit die handelnden Figuren aus den Worten anderer Personen erfahren. Wahrhaftig und unwahrscheinlich sind neue Kategorien, die in diesem Zusammenhang beachtet werden müssen. Die Tatsachen, die abwechselnd die eine oder die andere These bestätigen, schaffen im Werk eine phantastische Aura.

Die Erscheinungsformen des Phantastischen im Schaffen von E.T.A. Hoffmann kennzeichnen sich durch eine bedeutende Mannigfaltigkeit. Das Phantastische, als Phänomen, verbindet sich mit Ironie, Satire und Grotteske, die Variationen der romantischen Ironie darstellen, mit der christlichen Lehre über den Kampf des Allmächtigen mit seinem Gegner, Satan, und nicht zuletzt mit den typischen Motiven der Zaubermarchen, wie z.B. dem Vorhandensein von Zauberern und Feen, die zahlreiche Verwandlungen vollziehen, dem Überwinden der Hindernisse und dem Sieg des Guten. Die wichtigste Kategorie, die den Werken des deutschen Spatromantikers zu Grunde liegt, ist die Duplizität der Welt, die Einteilung des Daseins in eine reale und eine phantastische

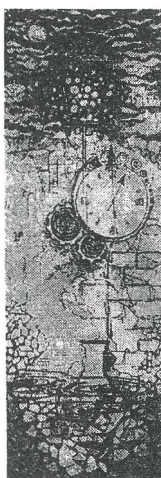
Wirklichkeit. Dabei wird die Vorrangigkeit keiner der beiden betont, die eine geht in die andere über, so dass es zu einer gegenseitigen Wechselwirkung kommt.

Die Zersplitterung der Welt, die den Hauptfiguren seelische Schmerzen zufügt, wurde von den Ereignissen in der objektiven Wirk-

lichkeit hervorgerufen und fand die Widerspiegelung in der Sprache, was uns zur Überzeugung führte, dass die philosophischen, literarischen und sprachlichen Faktoren als eine Gesamtheit untersucht werden mussten, um die Rezeption der Werke des unvergleichlichen Schriftstellers E.T.A. Hoffmann zu erleichtern.

Literaturliste

1. Braun, P. E.T.A. Hoffmann: Dichter, Zeichner, Musiker. Erste Auflage. Düsseidorf, 2004.
2. Hoffmann, E.T.A. Die Elixire des Teufels. Digitale Bibliothek Band 1: Deutsche Literatur. Berlin, 2000.
3. Lachmann, R. Erzählte Phantastik: zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Erste Auflage. Frankfurt am Main, 2002.
4. Schlegel, Friedrich. Gespräch über die Poesie. Digitale Bibliothek Band 1: Deutsche Literatur. Berlin, 2000.
5. Wühl, Paul-Wolfgang. E. T. A. Hoffmann: Der goldne Topf. (Erläuterungen und Dokumente Bd.101 [2]). Stuttgart, 1982.
6. Бортэ Л.В. Многообразие языковых способов создания комического (на материале текста из «Мертвых душ») // «Структурно-семантический анализ единиц языка»: межвуз. сб. научных трудов — Тула, 1994. — с.81-94.
7. История немецкой литературы в 5 томах. Под ред. Н.И. Балашова, Р.М. Самарина, С.В. Тураева. т. 3, М., Наука, 1966. — 586 с.
8. Немецкая романтическая повесть. Сборник. Сост. А.В Карельский. — М.: Прогресс, 1977. — 600 с.
9. Немецкая романтическая сказка: Сборник. Сост. А.Б. Ботникова. — М.: Прогресс, 1980. — 470 с.
10. Шеллинг Ф. Философия искусства. — М.: Мысль, 1966.—496 с.



Ionela CARP