

PETRA MAYER

**E.T.A. Hoffmanns *Meister Floh*:
Eine grotesk märchenhafte Satire**

Vorblatt

Bachelor-Arbeit
Institut für Literaturwissenschaft
Abteilung für Neuere Deutsche Literatur I
Universität Stuttgart
Erstgutachterin: PD Dr. Barbara Potthast
Vorgelegt im Sommersemester 2006

Publikation

Erstpublikation im Goethezeitportal
Vorlage: Datei der Autorin
URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/hoffmann/floh-groteske-satire_mayer.pdf>
Eingestellt am: 23.11.2006

Autorin

Petra Mayer, B.A.
E-Mail: mayer_petra@yahoo.de

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Petra Mayer: E.T.A. Hoffmanns *Meister Floh*: Eine grotesk märchenhafte Satire.

In: Goethezeitportal. URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/hoffmann/floh-groteske-satire_mayer.pdf>
(Datum Ihres letzten Besuchs).

Geleitwort

Die vorliegende Bachelorarbeit von Petra Mayer unterwirft E.T.A. Hoffmanns sogenanntes Kunstmärchen ‚Meister Floh‘ einer gattungsanalytischen Revision. Durch stringente Argumentation gelangt die Verfasserin zu interessanten Ergebnissen, denn sie kann zeigen, daß Hoffmanns Text entscheidend durch groteske und satirische Elemente der menippeischen Tradition bestimmt wird.

Ausgehend von der Überlegung, daß die von der Forschung monierte Heterogenität des Textes kein Defizit, sondern ein bewußtes Stilmittel darstellen könnte, werden bei der Untersuchung Gestaltungsprinzipien erkennbar, die auf die literarische Grotteske verweisen: Brüche, Ambivalenzen, Digressionen, intertextuelle Bezüge und Metafiktion. Deutlich werden Bezüge zur menippeischen Tradition nach Bachtin (Lukian, Sterne, Smollet, Rabelais): Lachen, Traum, Wahnsinn, Phantastik, Kontraste, Vermischung von Welten und Stilen, Zeitkritik etc. – eine kontrastive Heterogenität gegen jede Regelpoetik, sodaß Irritationen dem Leser die Möglichkeit zur Neuorientierung eröffnen.

Als repressive Rahmenbedingungen für eine solche Poetologie werden am Ende der Untersuchung die Zensur der Restaurationszeit und die Karlsbader Beschlüsse plausibel gemacht. Der Schluß von Hoffmanns Erzählung kann daher entschieden (und gegen die Forschung: Martini) als nicht harmonisierender (Märchen-)Schluß gedeutet werden.

Stuttgart, im November 2006

PD Dr. Barbara Pothast

**E.T.A. Hoffmanns *Meister Floh*:
Eine grotesk märchenhafte Satire**

Bachelor-Arbeit

von
Petra Mayer

eingereicht bei
Frau PD Dr. Barbara Potthast
Institut für Literaturwissenschaft
Abteilung für Neuere Deutsche Literatur I
Universität Stuttgart

im
Sommersemester 2006



Doch! – nicht messen könnt Ihr den Grad meiner Wissenschaft nach Euerm Maßstabe, da Euch die wunderbare Welt unbekannt ist, in der ich mit meinem Volk lebe. In welches Erstaunen würdet Ihr geraten, wenn Euer Sinn erschlossen werden sollte für diese Welt, die Euch das seltsamste unbegreiflichste Zauberreich dünken würde. Eben daher möget Ihr es auch gar nicht befremdlich finden, wenn alles, was aus jener Welt herkommt, Euch vorkommen wird wie ein verwirrtes Märchen, das ein müßiges Gehirn ausgebrütet. Laßt Euch aber dadurch nicht irremachen, sondern traut meinen Worten.

*E.T.A. Hoffmann**

* E.T.A. Hoffmann: Meister Floh. Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde, hrsg. v. Wulf Segebrecht, Stuttgart 1998, S. 59f.

Inhalt

1 Meister Floh – ein mixtum compositum?	2
2 Hoffmanns Verteidigungsschrift als poetologisches Zeugnis	3
3 Ein groteskes Märchen?	6
4 Groteske Figuren	7
4.1 Meister Floh	8
4.2 Peregrinus Tyß	15
4.3 Dörtje Elverdink und George Pepusch	17
4.4 Die Mikroskopisten Leuwenhöck und Swammerdamm.....	20
5 Groteske Handlungen	21
5.1 Floh und Distel mahnen Realitätssinn an	21
5.2 Blicke können töten: Der Kampf der Mikroskopisten.....	23
5.3 Die Selbstüberführung des Großinquisitors	27
5.4 Schein und Sein: Die durchschaute Gesellschaft.....	29
6 Groteske Sprache	30
7 Erzählstrategien des Grotesken	33
8 Gattungsfrage und „erwünschtes Ende“	37
9 Das Groteske als Grundprinzip	42
Bibliographie	45
Verzeichnis der Abbildungen	49

1 *Meister Floh* – ein mixtum compositum?

Schon vor seiner Veröffentlichung wird Hoffmanns letztes Märchen *Meister Floh* heftig kritisiert. Sein brisanter Inhalt, die in der so genannten Knarrpanti-Episode satirisch geäußerte Justizkritik, löst einen Skandal aus. Die allgegenwärtige „Gesinnungskontrolle“¹ der Restaurationszeit greift und 1822 kommt es zu einem Gerichtsverfahren. Krankheitsbedingt kann Hoffmann nicht an diesem Prozess teilnehmen, verteidigt sich jedoch schriftlich. Trotz seiner Bemühungen wird das Werk Opfer der Karlsbader Beschlüsse, die die Meinungs- und Pressefreiheit im Deutschen Bund empfindlich einschränken: *Meister Floh* kann zunächst nur in zensurierter Form erscheinen. Doch auch unter literarischen Gesichtspunkten betrachtet, gerät das Werk vor allem aufgrund seiner Heterogenität unter Beschuss. Heine gibt zu Papier: „Das Buch hat keine Haltung, keinen großen Mittelpunkt, keinen inneren Kitt. Wenn der Buchbinder die Blätter desselben willkürlich durcheinander geschossen hätte, würde man es sicher nicht bemerkt haben.“² Angesichts der Tatsache, dass Heine Hoffmanns Werk im Allgemeinen schätzte, ist dessen Urteil besonders niederschmetternd und wirkt bis heute nach. Auch Cramer beruft sich auf dieses Heinezitat, wenn er davon spricht, „Meister Floh“ habe sich aufgrund seiner „schwer zu greifenden Zerfaserung bisher einer stimmigen Interpretation entzogen“³. Jürgens führt die monierte Heterogenität auf Hoffmanns „Vielschreiberei“⁴ zurück. Martini gibt in diesem Kontext zu bedenken, das Märchen sei, da es unter dem Schatten des nahe bevorstehenden Todes Hoffmanns entstand, zu eilig beendet worden⁵ – eine Meinung, die sich noch in jüngeren Arbeiten niederschlägt.⁶ Doch gerade in letzter Zeit werden Gegenstimmen laut: Vor allem Vitt-Maucher⁷ und Segebrecht⁸ äußern sich weitgehend positiv über *Meister Floh*, verurteilen das Märchen nicht pauschal als zu zusammenhanglos und verworren.

Aus dieser Forschungslage erwachsen folgende Fragen: Könnte die kritisierte Heterogenität von Hoffmann nicht absichtsvoll angelegt worden sein? Welche Rolle spielt hierbei das Groteske, zu dessen Hauptkennzeichen das spannungsvolle Wechselspiel heterogener Elemente zählt? Ist das Groteske

¹ Wolfgang Hardtwig: Vormärz. Der monarchische Staat und das Bürgertum., 4. Aufl., München 1998, S. 45.

² Heinrich Heine: Sämtliche Schriften, Bd 2, München 1969, S. 66.

³ Thomas Cramer: Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann, 2. Aufl., München 1970, S. 10.

⁴ Christian Jürgens: Das Theater der Bilder. Ästhetische Modelle und literarische Konzepte in den Texten E.T.A. Hoffmanns, Heidelberg 2003, S. 10.

⁵ Fritz Martini: Die Märchendichtungen E.T.A. Hoffmanns, in: E.T.A. Hoffmann, hrsg. v. Helmut Prang, Darmstadt 1976, S. 163.

⁶ Vgl. Armand de Loecker: Zwischen Atlantis und Frankfurt, Frankfurt a. M. 1983, S. 208.

⁷ Vgl. Gisela Vitt-Maucher: E.T.A. Hoffmanns „Meister Floh“: Überwindung des Inhalts durch die Sprache, in: Aurora, 42, 1982, S. 188f.

⁸ Vgl. Wulf Segebrecht: Nachwort, in: Meister Floh. Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde, hrsg. v. W. S., Stuttgart 1998, S. 217-219.

vielleicht doch nicht entbehrliches Beiwerk, wie Cramer konstatiert,⁹ sondern vielmehr Grundprinzip der Erzählung? Und weiter: Falls dies der Fall sein sollte, ergeben sich hieraus neue Aspekte für eine Gesamtinterpretation? Den theoretischen Referenzrahmen dieser Betrachtung bilden die Werke Bachtins (1963/65)¹⁰ und Kaysers (1957)¹¹ über das Groteske, da sie trotz ihres Alters und zahlreicher neuerer Untersuchungen weiterhin grundlegend sind.¹²

2 Hoffmanns Verteidigungsschrift als poetologisches Zeugnis

Um die Bedeutung des Grotesken in *Meister Floh* herausarbeiten zu können, ist Hoffmanns Groteske-Begriff zu bestimmen. Bereits dieser Definitionsversuch stellt die Forschung¹³ jedoch vor ein grundsätzliches Problem: Ausführliche theoretische Äußerungen Hoffmanns über das Groteske existieren nicht. Vielmehr verkompliziert Hoffmann den ohnehin ästhetisch keineswegs eindeutig definierten Begriff des Grotesken,¹⁴ indem er ihn scheinbar unsystematisch mit Begriffen wie Ironie, Skurrilität und Phantastik in Verbindung bringt oder sogar gleichsetzt.¹⁵ Einige Passagen seiner Erzählungen und nicht zuletzt seine Verteidigungsschrift zu *Meister Floh*, in der er Stellung zu dem Vorwurf der Majestätsbeleidigung, der gebrochenen Amtsverschwiegenheit und Demagogie bezieht, lassen jedoch auf seinen Groteske-Begriff schließen. Segebrecht schreibt, es sei erstaunlich, dass diese Schrift, die die Poetik Hoffmanns so entschieden und bündig formuliere, bisher meist mit Nichtachtung oder Geringschätzung angesehen worden sei.¹⁶ Weniger verwunderlich erscheint diese Vernachlässigung seitens der Literaturwissenschaft allerdings in Anbetracht der Tatsache, dass es sich hierbei um ein zweckgebundenes Schriftstück apologetischen Charakters aus der Feder eines gewandten Juristen handelt. Dennoch lässt dieser Text bei aller gebotenen Vorsicht Rückschlüsse auf charakteristische Merkmale der Dichtung Hoffmanns und somit auch auf dessen Groteske-Begriff zu. Wird dieser Ansatz gewählt, sind sinnvollerweise alle Passagen auszuklammern, die ausschließlich der

⁹ Vgl. Cramer 1970, S. 111.

¹⁰ Im russischen Original: „Problemy poetiki Dostoevskogo“ (Moskau 1963) (dt.: Probleme der Poetik Dostoevskijs (München 1971)) und „Tvorčestvo Fransua Tabele i narodnaja kul'ture srednevekov'ja i Renessansa“ (Moskau 1965) (dt.: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur (Frankfurt a. M. 1987)). Im Folgenden wird das Rabelaisbuch nach dem Sammelband „Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur“ (Frankfurt a. M. 1990) zitiert.

¹¹ „Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung“. Im Folgenden wird nach einer leicht veränderten Lizenzausgabe (Reinbek bei Hamburg 1960) zitiert.

¹² Vgl. Walter Blank: Zur Entstehung des Grotesken, in: Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hamburger Colloquium 1973, hrsg. v. Wolfgang Harms und L. Peter Johnson. Berlin 1975, S. 35; Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart 2001, Bd 2, S. 879.

¹³ Vgl. Elli Desalm: E.T.A. Hoffmann und das Groteske, Diss. (Masch.) Remscheid 1930, S. 56 und Cramer: 1970, S. 77.

¹⁴ Vgl. Cramer 1970, S. 11.

¹⁵ E.T.A Hoffmann: Fantasiestücke in Callots Manier, hrsg. v. Hans-Joachim Kruse, Berlin 1976. S. 14f.

¹⁶ Vgl. Segebrecht 1998, S. 218.

Rechtfertigung der Knarrpanti-Episode dienen. Gleichzeitig ist zu prüfen, ob die auf diese Weise gewonnenen Ergebnisse mit anderen Äußerungen Hoffmanns übereinstimmen. Als Vergleichsgrundlage bieten sich vor allem Hoffmanns Vorwort *Jacques Callot*, das er dem Erzählband *Fantasiestücke in Callots Manier* voranstellt, sowie die Rahmenerzählung der Textsammlung *Die Serapionsbrüder* an.

Hoffmann betont in seiner Verteidigungsschrift wiederholt die humoristischen Züge seines Werks. Das Märchen streife „ins Gebiet des ausgelassensten Humors“¹⁷. Wie wird dieser Humor erzeugt? Hier beruft sich Hoffmann auf Flögels *Geschichte der komischen Litteratur* und erklärt: „Der Contrast einer inneren Gemüthsstimmung mit den Situationen des Lebens ist eine Grundbasis des Komischen, welches in dem Märchen vorherrschen sollte [...]“¹⁸. In seinem Märchen soll folglich eine Spannung – Hoffmann spricht in diesem Zusammenhang von einem „Conflict“¹⁹ – zwischen innerer Welt und Realität aufgebaut werden. Das geschieht laut Hoffmann mit Hilfe von Zerrbildern,²⁰ also Karikaturen im weitesten Sinne, einer „phantastischen Denkungsart“²¹, dem Einschluss von „scurrilen ja gänzlich bizarren“²² Elementen. Eine satirische Intention streitet er jedoch kategorisch ab: Von einem „satyrischen Werke“²³ könne nicht die Rede sein. Im Übrigen müsse es dem humoristischen Dichter freistehen, „sich in dem Gebiet seiner phantastischen Welt frei und frisch zu bewegen“²⁴.

Hoffmann beschreibt in dem Text *Jacques Callot* die bildnerischen Gestaltungsmittel des gleichnamigen Malers und äußert den Wunsch, diese auf sein literarisches Werk zu übertragen. In diesen Ausführungen finden sich viele Punkte der Verteidigungsschrift bestätigt: Auch hier spricht Hoffmann von phantastischen, wunderlichen Erscheinungen, von grotesken Figuren, Kompositionen, die sich aus den heterogensten Elementen zusammensetzen.²⁵ Doch in Bezug auf die satirische Intention ist eine entscheidende Abweichung zu seiner Verteidigungsschrift zu vermelden: Hoffmann bewundert nämlich ausdrücklich in Callots grotesken Gestalten „die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen

¹⁷ E.T.A. Hoffmann: *Meister Floh. Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde*, hrsg. v. Wulf Segebrecht, Stuttgart 1998, S. 208.

¹⁸ Ebd., S. 207f. Vgl. hierzu Carl Friedrich Flögel: *Geschichte der komischen Litteratur*, Liegnitz u. Leipzig 1784-87, Neudruck Hildesheim 1976, S. 31f.

¹⁹ Hoffmann 1998, S. 209.

²⁰ Vgl. ebd. S. 208.

²¹ Ebd.

²² Ebd., S. 214.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., S. 210.

²⁵ Vgl. Hoffmann 1976, S. 14f.

Tun und Treiben verhöhnt“²⁶. Unter dem Schleier der Skurrilität lägen geheime Andeutungen verborgen.²⁷ Diese Aussage kann als offenes Bekenntnis Hoffmanns zur Satire gewertet werden. Wie Callot nutzt Hoffmann die Verfremdung von Bekanntem,²⁸ um an realen Gegebenheiten Kritik zu üben.

Die Rahmenerzählung der *Serapionsbrüder* erhellt, was Hoffmann unter dem „Contrast einer inneren Gemüthsstimmung mit den Situationen des Lebens“ als Grundlage des Komischen versteht. Wiederum zeigt sich, dass dieser Dualismus, ein bestimmendes Element der hoffmannschen Erzählungen,²⁹ nicht nur als Grundlage harmloser Komik zu sehen ist, sondern dass ihm eine düstere Note anhaftet. Welche Gefahr diesem Konflikt innewohnt, illustriert die folgende Textpassage:

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.³⁰

Der Widerstreit zwischen innerer und äußerer Welt verfügt über ein zerstörerisches Potential; menschliche Existenzen können an diesem Dualismus zerbrechen. Hoffmann nutzt diese spannungsvolle Konfrontation, um beide Seiten, innere und äußere Welt, kritisch zu beleuchten. Keineswegs steht hierbei die Erzeugung von Komik im Mittelpunkt. Diese ernste Seite des Dualismus unterschlägt Hoffmann in seiner Verteidigungsrede aus taktischen Gründen. Indem er ausschließlich die komischen, zum Lachen reizenden Aspekte betont, bedient er sich einer Schutzstrategie, die Bachtin wie folgt beschreibt: „Zweifelloos war das Lachen auch eine äußere Schutzform. Es war legalisiert, es genoß Privilegien, es befreite (natürlich nur in gewissem Maße) von der äußeren Zensur, von äußeren Repressionen, es bewahrte vor dem Scheiterhaufen.“³¹ Die Tatsache, dass Bachtin diese Aussage auf das Mittelalter bezieht, sagt einiges über die beklemmenden politischen und gesellschaftlichen Zustände des Vormärz aus, denen sich Hoffmann unterworfen sieht. Sowohl Bachtins als auch Kaysers Grotteske-Kategorien finden sich in Hoffmanns Ausführungen wieder, wobei

²⁶ Hoffmann 1976, S. 15.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Vgl. Hoffmann 1976, S. 15.

²⁹ Heinz Puknus: Dualismus und versuchte Versöhnung. Hoffmanns zwei Welten vom „Goldnen Topf“ bis „Meister Floh“, in: Text + Kritik, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 1992, S. 53-62.

³⁰ E.T.A. Hoffmann: Die Serapionsbrüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen, Bd 1, Berlin 1978, S. 65.

³¹ Bachtin 1990, S. 38.

Bachtin tendenziell die humorvolle, Kayser hingegen die düstere Seite des Grotesken repräsentiert.

3 Ein groteskes Märchen?

Wie gerade ausgeführt, entsteht das Groteske durch die Spannung zwischen innerer und äußerer Welt, zwischen dem Wunderbaren und dem Rationalen. Unabdingbar ist folglich für das Entstehen des Grotesken ein realistischer Bezugsrahmen, der als ein rationaler Maßstab des Normalen fungiert.³² Im Märchen ist jedoch das Wunderbare die Norm: Sprechende Tiere, dämonische Gestalten, Metamorphosen, Zeitreisen – all dies liegt im Erwartungshorizont des Rezipienten, führt somit nicht zu dem für das Groteske typischen Überraschungseffekt. Trotz der wunderbaren und phantastischen Elemente erscheint die im Märchen dargestellte Welt keinesfalls als eine entfremdete.³³ Mit welcher Berechtigung kann nun ein Märchen als grotesk bezeichnet werden? Eine Analyse der hoffmanschen Märchenkonzeption kann diesen vermeintlichen Widerspruch auflösen.

Hoffmanns Märchen weichen in entscheidenden Punkten von den Gattungsmerkmalen des Volksmärchens ab. Dies ist insofern nichts Ungewöhnliches, als dass in der Romantik die Gattung des Kunstmärchens, die das Muster des Volksmärchens variiert – mitunter auch verzerrt – große Verbreitung findet.³⁴ Hoffmann radikalisiert jedoch diese Entwicklung in seinen Märchen: Er ist nach Klotz der erste Märchenautor, der den Grundsatz, dem Helden könne nur in der unbekanntten Ferne Wunderbares widerfahren, die vertraute Nähe hingegen sei ausschließlich dem Alltag vorbehalten, in Frage stellt, ja verkehrt.³⁵ Hoffmann ist sich bewusst, dass gerade dieser Verstoß gegen die Märchenkonvention von besonderer Brisanz ist. Seine Märchen sind geradezu auf Provokation hin angelegt – eine Tatsache, die Cyprian, eine Figur aus dem Erzählband *Die Serapionsbrüder*, plastisch vor Augen führt:

Doch bleibt es ein gewagtes Unternehmen, das durchaus Phantastische ins gewöhnliche Leben hineinzuspielen und ernsthaften Leuten, Obergerichtsräten, Archivarien und Studenten tolle Zauberkappen überzuwerfen, daß sie wie fabelhafte Spukgeister am hellen lichten Tage durch die lebhaftesten Straßen der bekanntesten Städte schleichen und man irre werden kann an jedem ehrlichen Nachbar. Wahr ist es, daß sich daraus ein gewisser ironisierender Ton von selbst bildet, der den tragen

³² Vgl. Cramer 1970, S. 21.

³³ Vgl. Kayser 1960, S. 136.

³⁴ Vgl. Volker Klotz: *Das Europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*, 3. Aufl., München 2002, S. 9f.

³⁵ Vgl. ebd., S. 196; vgl. auch Ingrid Strohschneider-Kohrs: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, 3. Aufl., Tübingen 2002, S. 354f.

Geist stachelt, oder ihn vielmehr ganz unvermerkt mit gutmütiger Miene wie ein böser Schalk hineinverlockt in das fremde Gebiet.³⁶

Hoffmann durchbricht die konventionelle Orts- und Zeitlosigkeit des Volksmärchens, verpflanzt seine Märchen in die Alltagswelt, indem er konkrete Orts- und Zeitangaben liefert. In der Tat handelt es sich bei seinen Märchen um „Märchen aus der neuen Zeit“³⁷. Die Handlungsträger stammen meist aus der Gegenwart, wobei sich Märchenfiguren – zumeist anfänglich unerkant – in das Figurenensemble einreihen.³⁸ Außerdem gestaltet Hoffmann diese Figuren realistischer als für ein Märchen üblich. Die Hauptfiguren werden nicht mehr eindimensional dargestellt, sondern verfügen über eine komplexe Psyche und sind somit zu einer Persönlichkeitsentwicklung fähig. Die Handlung wird vielschichtiger.

Wie der Gerichtsprozess um die Knarrpanti-Episode lebendig bezeugt, gelingt es Hoffmann nur allzu gut, Bezüge zur Realität herzustellen. Hoffmanns Märchen verfügen unbestreitbar über einen realistischen Referenzrahmen, der für das spannungsreiche Widerspiel von rationalen und phantastischen Elementen unabdingbar ist. Das Groteske kann in Hoffmanns Märchen Einzug halten. Ob gerade im Fall von *Meister Floh* die Bezeichnung als Märchen eventuell lediglich aus taktischen Gründen erfolgt und eine andere Gattungszuordnung nicht zutreffender wäre, steht auf einem anderen Blatt (vgl. Abschnitt 8).

4 Groteske Figuren

Ist ein realistischer Bezugsrahmen gegeben, können groteske Figuren auftreten, denn erst durch die Konfrontation mit gewohnten Kategorien³⁹ kann die typische Wirkung grotesker Figuren – Irritation, Entsetzen oder Komik – erzielt werden. Unter dieser Voraussetzung sind all diejenigen Figuren als grotesk zu bezeichnen, die von einer disharmonischen Gegensätzlichkeit geprägt sind. Das gewohnte Ordnungsgefüge wird durch Grenzüberschreitungen außer Kraft gesetzt. Dies kann im einfachsten Fall durch die äußere Erscheinung einer Figur geschehen. Beispielsweise können falsch proportionierte Körperteile eine Figur zur Karikatur werden lassen. Eine weitere von Hoffmann favorisierte Spielart grotesker Körper besteht darin, eine Figur aus heterogenen Elementen zusammenzufügen. Ein solches Hybridwesen kann Tierisches und Menschliches, Organisches und Anorganisches oder Charakteristika verschiedener Tiergattungen in seiner Gestalt vereinen. Neben dieser weit verbreiteten Spielart des Grotesken existiert in

³⁶ Hoffmann 1978, S. 307f.

³⁷ Vgl. Ralph-Rainer Wuthenow: Auch ein „Märchen aus der neuen Zeit?“ Zu „Meister Floh“, in: Text + Kritik, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 1992, S. 86.

³⁸ Vgl. Hartmut Steinecke: E.T.A. Hoffmann, Stuttgart 1997, S. 146.

³⁹ Vgl. Carl Pietzcker: Das Groteske, in: DVjs, 45, 1971, S. 205; Hannes Leopoldseder: Das Groteske, in: DVjs, 45, 1971, S. 4.

Hoffmanns *Meister Floh* ein zweiter, weniger offensichtlicher Typ grotesker Figuren. Dieser Figurentyp ist hinsichtlich seiner äußerlichen Gestalt unauffällig. Der Charakter, das innere Wesen der Figur, kontrastiert jedoch stark mit ihrem äußeren Erscheinungsbild. Diese Diskrepanz wird oft zugespitzt, indem diese Figur mit ihrem sozialen Umfeld in einen unüberbrückbaren Konflikt gesetzt wird. Diese Konfrontation mit der gesellschaftlich akzeptierten Norm lässt die grotesken Züge der in Rede stehenden Figur noch deutlicher zu Tage treten. In diesem Fall spricht man von einer „Sonderlingsfigur“⁴⁰. Diese beiden Kategorien zur Beschreibung grotesker Figuren, nämlich erstens Disharmonie zwischen einzelnen körperlichen Ausprägungen und zweitens zwischen Wesensart und körperlicher Gestalt, reichen aus, um alle in *Meister Floh* auftretenden grotesken Figuren zu erfassen. Eine Besonderheit dieses Märchens besteht darin, dass Hoffmann die groteske Wirkung seiner Figuren verstärkt, indem er alle Hauptfiguren an einer Identitätsspaltung leiden lässt. Im Extremfall verfügen sie über drei verschiedene Identitäten, die zum Teil verschiedene äußere Gestalten bedingen. Dies lässt die Figuren selbst bisweilen an ihrer eigenen Identität zweifeln. Mehr noch: Zusätzlich durchlaufen diese Figuren Metamorphosen bzw. Transformationen. Hierdurch entsteht eine Dynamik des Grotesken, die durch sich gleichzeitig vollziehende Vergrößerungs- bzw. Verkleinerungsprozesse potenziert wird. Hoffmann erteilt auf diese Weise jeglicher Form von Stabilität eine Absage. Eine Atmosphäre der Zerrissenheit und Orientierungslosigkeit wird heraufbeschworen.

4.1 Meister Floh

Wenn auch Meister Floh nicht der eigentliche Protagonist der Handlung ist – diese Rolle überträgt Hoffmann Peregrinus Tyß – erklärt Hoffmann ihn dennoch zum Titelhelden der Erzählung. Wie lässt sich diese Titelgebung begründen? Hoffmann möchte provozieren: Der Titel *Meister Floh* gibt Aufschluss über den satirischen Charakter des Werks, denn er verstößt gleich zweifach gegen geltende Konventionen. Zum einen räumt Hoffmann einem niederen Tier, einem lästigen Ungeziefer, eine prominente Position auf dem Titelblatt ein, zum anderen erhebt er diesen Winzling durch das Attribut „Meister“ zu einer Autoritätsfigur. Das Tier und die ihm zugesprochenen Eigenschaften bilden bereits einen scharfen Kontrast, der angesichts der Rolle des Flohs in der erotischen und pornographischen Literatur⁴¹ auf die Spitze getrieben wird. Von seiner Schwäche für das weibliche Geschlecht getrieben, nutzt der Floh seine Winzigkeit schamlos aus, um unbemerkt intimste Stellen aufzusuchen. Für den Floh gelten keine Grenzen des Anstands, er ist ein notorischer Tabubrecher. Ein Klassiker der Flohdichtung ist

⁴⁰ Andrea Hochheimer: *Groteske Figuren in der Prosa des 19. Jahrhunderts. Ihre ästhetischen und poetologischen Funktionen*, Diss. (Masch.) München 1996, S. 8.

⁴¹ Vgl. Brendan Lehane: *The Compleat Flea*, London 1969, S. 44-55.

John Donnes Gedicht *The Flea*. Hier stellt der „immoral flea“⁴² eine verbotene Verbindung zwischen zwei Liebenden her, indem er ihr Blut miteinander vermischt:

Marke but this flea, and marke in this, /
 How little that which thou deny'st me is; /
 It suck'd me first, and now sucks thee /
 And in this flea, our two bloods mingled bee. /
 Thou know'st that this cannot be said /
 A sin, or shame, or losse of maidenhead, /
 Yet this enjoys before it wooe, /
 And pamper'd swells with one blood made of two, /
 And this, alas, is more than wee would doe. /
 [...] ⁴³

Auch Meister Floh gibt freimütig und mit einem gewissen Stolz zu, eine ausgeprägte Vorliebe für das weibliche Geschlecht zu haben. Er erweist sich „als ein kleiner schalkischer Lüstling, als ein aimable roué“⁴⁴. Hoffmanns Titel, der den Floh als Identifikationsfigur stilisiert, ist bewusst darauf angelegt, in der Biedermeiergesellschaft für Aufruhr zu sorgen. Ein Zitat Heines, obwohl seine Äußerung wohl nicht, wie Vitt-Maucher⁴⁵ annimmt, allzu ernst zu nehmen, sondern mit einem Augenzwinkern zu verstehen ist, mag dies illustrieren: „[...] in Gesellschaft mußten bei Erwähnung desselben [des Titels „Meister Floh“] meine Wangen jungfräulich erröten, und ich lispelte immer: Hoffmanns Roman, mit Respekt zu sagen“⁴⁶. Äußerst geschickt inszeniert Hoffmann auch den ersten Auftritt der Floh-Figur, der bis zum dritten Kapitel herausgezögert wird. Geheimnisvoll sprechen sowohl Gamaheh als auch Leuwenhöck von einem anonymen *er*, der für sie eine große Autorität darstellt, ja geradezu lebenswichtig zu sein scheint. Dass nun ausgerechnet ein winziger Floh diesen großartig angelegten Platzhalter ausfüllen soll, bricht sowohl Peregrinus' als auch die Erwartung des Rezipienten.

Um Erkenntnisse über die Funktion des Flohs innerhalb der Erzählung zu gewinnen, ist eine genauere Betrachtung der äußerlichen Gestaltung der Figur lohnenswert. Meister Floh ist der Inbegriff des Grotesken: In seiner winzigen Gestalt vereinigen sich nicht nur verschiedene Tiergattungen, sondern auch Pflanzliches und Menschliches. Zudem weisen seine Körperteile eine seltsame Disproportionalität und ungewöhnliche Verdoppelungen auf:

⁴² Lehane 1969, S. 47.

⁴³ John Donne: *The Complete Poetry of John Donne*, hrsg. v. John T. Shawcross, New York, London 1968, S. 127.

⁴⁴ Hoffmann 1998, S. 111.

⁴⁵ Vitt-Maucher 1982, S. 201.

⁴⁶ Heine 1969, S. 65.

Wie schon erwähnt, war die Kreatur kaum eine Spanne lang; in dem Vogelkopf staken ein Paar runde glänzende Augen, und aus dem Sperlingsschnabel starrte noch ein langes spitzes Ding wie ein dünnes Papier hervor, dicht über dem Schnabel streckten sich zwei Hörner aus der Stirne. Der Hals begann dicht unter dem Kopf auch vogelartig, wurde aber immer dicker, so daß er ohne Unterbrechung der Form zum unförmlichen Leibe wuchs, der beinahe die Gestalt einer Haselnuß hatte und mit dunkelbraunen Schuppen bedeckt schien, wie der Armadillo. Das Wunderlichste und Seltsamste war aber wohl die Gestaltung der Arme und Beine. Die ersteren hatten zwei Gelenke und wurzelten in den beiden Backen der Kreatur dicht bei dem Schnabel. Gleich unter diesen Armen befand sich ein Paar Füße und denn weiterhin noch ein Paar, beide zweigelenkig wie die Arme. Diese letzten Füße schienen aber diejenigen zu sein, auf deren Tüchtigkeit die Kreatur sich eigentlich verließ, denn außerdem daß diese Füße merklich länger und stärker waren als die andern, so trug die Kreatur auch an denselben sehr schöne goldne Stiefel mit diamantnen Sporen.⁴⁷

Vitt-Maucher schreibt, jeder, der Hoffmanns Illustration des Meister Floh kenne, finde seine eigene Vorstellung von der im Text beschriebenen Kreatur bestätigt.⁴⁸ Diese Aussage muss angesichts der oben genannten Beschreibung in Zweifel gezogen werden. Abstrahiert man von dem Talar und der Fackel, die der Floh in der Hand trägt (vgl. Frontispiz), bzw. den goldenen Stiefeln (vgl. Abb.1), handelt es sich um eine mehr oder weniger realistische Abbildung eines Flohs (vgl. Abb.2). Die grotesken Züge werden harmonisiert.



Abb.1: Meister Floh, Umschlagporträt

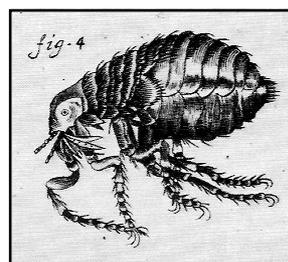


Abb.2: Stages of a flea's growth, Ausschnitt

Aus diesem Grund verfolgt die vorliegende Arbeit einen anderen Ansatz, der allerdings in der Forschung scheinbar bisher keine Beachtung fand, nämlich den Vergleich mit anderen möglichen literarischen Vorbildern. Die Beschreibung des Meister Floh erinnert beispielsweise eher an das Titelpuffer von

⁴⁷ Hoffmann 1998, S. 56f.

⁴⁸ Vitt-Maucher 1982, S. 210.

Grimmelshausens *Simplicissimus* (vgl. Abb.3). Das hier dargestellte Hybridwesen setzt sich ebenfalls aus den unterschiedlichsten Tiergattungen zusammen. Bocksfuß und Hörner deuten darauf hin, dass dieses Wesen der Satyrtradition verpflichtet ist. Aufgrund seiner kaum zu übertreffenden Heterogenität und Disproportionalität wird dieses Titelkupfer oftmals als Monstrum bezeichnet.⁴⁹ Gersch führt das *Simplicissimus*-Titelkupfer auf die ersten Verse Horaz' *De Arte Poetica* zurück:⁵⁰

Wollte zum Kopf eines Menschen ein Maler den Hals eines Pferdes fügen und Gliedmaßen, von überallher zusammengelesen, mit buntem Gefieder bekleiden, so daß als Fisch von häßlicher Schwärze endet das oben so reizende Weib: könntet ihr da wohl, sobald man euch zur Besichtigung zuließ, euch das Lachen verbeißen, Freunde? Glaubt mir, Pisonen, solchem Gemälde wäre ein Buch ganz ähnlich, in dem man Gebilde, so nichtig wie Träume von Kranken, erdichtet, so daß nicht Fuß und nicht Kopf derselben Gestalt zugehören.⁵¹



Abb.3: *Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch*, Titelkupfer

Doch Bässler stellt den horazischen Ursprung des Titelkupfers in Frage: Das Titelkupfer stehe vielmehr im Zusammenhang mit Lukians menippeischer Satire, denn Lukian bringe in zwei Textpassagen seine Satire mit ähnlich gearteten

⁴⁹ Vgl. Hubert Gersch: *Literarisches Monstrum und Buch der Welt. Grimmelshausens Titelbild zum „Simplicissimus Teutsch“*, 2004, S. 24.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 50.

⁵¹ Horaz: *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, hrsg. v. Eckart Schäfer, Stuttgart 1997, S. 4.: „Humano capiti cervicem pictor equinam / iungere si velit et varias inducere plumas / undique conlatis membris, ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne, / spectatum admissi risum teneatis, amici? / credite, Pisones, isti tabulae fore librum / persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae / fingentur species, ut nec pes nec caput uni / reddatur formae. >pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.<“

Monstren in Verbindung.⁵² Da diese Passagen für die weitere Argumentation noch von Bedeutung sein werden, sei ein ausführliches Zitat gestattet. Die erste Passage ist dem Dialog *Bis accusatus* entnommen. Hier beklagt der personifizierte Dialog die schlechte Behandlung, die ihm ein Syrer (wahrscheinlich Lukian selbst)⁵³ zuteil werden lässt. Kurzerhand gestaltet dieser nämlich den erhabenen tragischen Dialog in einen satirischen um:

Moreover, he took away from me the respectable tragic mask that I had, and put another upon me that is comic, satyr-like, and almost ridiculous. Then he unceremoniously penned me up with Jest and Satire and Cynicism and Eupolis and Aristophanes, terrible men for mocking all that is holy and scoffing at all that is right. At last he even dug up and thrust in upon me Menippus, a prehistoric dog, with a very loud bark, it seems, and sharp fangs, a really dreadful dog who bites unexpectedly because he grins when he bites.

Have I not been dreadfully maltreated, when I no longer occupy my proper rôle but play the comedian and the buffoon and act out extraordinary plots for him? What is most monstrous [ἄτοπώτατον] of all, I have been turned into a surprising blend, for I am neither afoot nor ahorseback, neither prose nor verse, but seem to my hearers a strange phenomenon made up of different elements, like a Centaur.⁵⁴

Der lukianeske Dialog zeichnet sich folglich durch eine monströse Mischung verschiedener Stile aus. Im Prosastück *Prometheus es in verbis* vergleicht Lukian nochmals seine satirischen Schriften mit zugleich faszinierenden und angsteinflößenden Hybridwesen. Er erzählt die Geschichte des schwarzen baktrischen Kamels, das in Ägypten als neuartige Attraktion eingeführt wird, jedoch beim Publikum für Konfusion sorgt:

I am afraid that my work too is a camel in Egypt and people admire its bridle and its sea-purple, since even the combination of those two very fine creations, dialogue and comedy, is not enough for beauty of form if the blending lacks harmony and symmetry. The synthesis of two fine things can be a freak [ἄλλόκοτον] – the hippocentaur is an obvious example: you would not call this creature charming, rather a monstrosity [ὑβριστότατον] [...].
[...]

⁵² Andreas Bässler: Eselsohren in der Grimmelshausen-Philologie. Die Kontroverse um das Titelpuffer des *Simplicissimus* – vom horazischen zum lukianesken monstrum in litteris, zu erscheinen in: *Simpliciana*, 28, 2006, o. S.

⁵³ Vgl. ebd., o. S.

⁵⁴ *Lucian in Eight Volumes. With an English Translation by A. M. Harmon.*, Vol. 3, London, Cambridge/Mass. 1921, Neudruck 1969, S. 146f. (Wielands deutsche Lukian-Übersetzung kann hier nicht herangezogen werden, da sie an den entscheidenden Stellen zu blass ist. (vgl. Bässler 2006, o. S.))

This alone you could not say was in my works. Whom could I steal from? Unless someone has invented such fish-horses and goat-stags independently without my knowing.⁵⁵

Die These Bässlers steht im Einklang mit Bachtins Aussage, für die groteske bzw. karnevaleske Literatur – hierzu zählt Bachtin auch den Schelmenroman⁵⁶ – stehe keineswegs die „klassische“ Tradition der Antike im Vordergrund, sondern vielmehr die „mimische“ Tradition, als deren Vertreter er unter anderem Lukian explizit nennt.⁵⁷ Hoffmanns Figur des Meister Floh steht den von Lukian beschriebenen Hybridwesen in Bezug auf Monstrosität⁵⁸ in nichts nach. – Im Gegenteil, Hoffmann versteht es sogar, einige gestalterische Merkmale der Satire in potenziert Form darzustellen. Bisher bringt die Forschungsliteratur Hoffmanns Meister Floh allein aufgrund seiner gattungsspezifischen Fähigkeit, andere Lebewesen mit seinen schmerzhaften Bissen zu piesacken, mit der Satire in Verbindung. Sieht man genauer hin, sind jedoch weitere typische Kennzeichen der Satire zu erkennen. Neben Hörnern, die er anderen aufsetzen kann, verfügt Hoffmanns Floh über weitere Werkzeuge, um Spitzen an seine Umwelt auszuteilen: Sein Schnabel ist nicht nur spitz, sondern mündet zudem in ein „rapierähnliches Ding“. Die ohnehin spitzen Sporen an seinen Stiefeln bestehen aus Diamanten – einem Material von unübertroffener Schneidfähigkeit. Dieser bereits in der äußeren Gestaltung des Flohs vielfach angelegte Bezug zur Satire, im Speziellen zur menippeischen Satire, kann als wichtiger Hinweis zur Lösung des Gattungsproblems gesehen werden und trägt mithin zur Gesamtinterpretation bei (vgl. Abschnitt 8).

Die hässliche Gestalt des Flohs ruft anfängliches Entsetzen hervor,⁵⁹ das Peregrinus wie auch der Rezipient rasch überwindet, denn das Tier entpuppt sich als vertrauenswürdig, intelligent und witzig. Wie viele der hoffmanschen Tierfiguren ist er der menschlichen Sprache mächtig und erweist sich als rhetorisch versiert. Der Floh schreckt nicht davor zurück, dem Menschen mangelnde Bildung vorzuwerfen. Ironischerweise beruft sich das Tier hierbei auf menschliche Autoritäten; schlägt also den Menschen mit seinen eigenen Waffen:

Ihr verwundert Euch über den Verstand, über die Geisteskraft eines winzigen, sonst verachteten Tierchens, und das zeugt, nehmt es mir nicht übel, wenigstens von der Beschränktheit Eurer wissenschaftlichen Bildung. Ich wollte, Ihr hättet, was die denkende,

⁵⁵ Lucian: Lucian in Eight Volumes. With an English Translation by K. Kilburn., 4. Aufl., Vol. 6, London, Cambridge/Mass. 1959, Neudruck 1990, S. 424-427.

⁵⁶ Vgl. Bachtin 1971, S. 178. Vgl. hierzu auch: Ilse Nolting-Hauff: Pikaesker Roman und menippeische Satire, in: Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania, hrsg. v. Wolf-Dieter Stempel und Karlheinz Stierle, München 1987, S. 181-200.

⁵⁷ Bachtin 1990, S. 43.

⁵⁸ Kayser weist wiederholt auf die Wichtigkeit des Motivs des Monströsen für die Groteske hin (vgl. Kayser 1960, S. 134f.).

⁵⁹ Vgl. Hoffmann 1998, S. 56.

sich willkürlich bestimmende Seele der Tiere betrifft, den griechischen Philo oder wenigstens des Hieronymi Rorarii Abhandlung [...] gelesen. Oder Ihr wüßtet, was Lipsius und der große Leibniz über das geistige Vermögen der Tiere gedacht haben [...]. Schwerlich würdet Ihr dann mich meines Verstandes halber für einen bösen Dämon halten oder gar die geistige Vernunftmasse der körperlichen Extension abmessen wollen.⁶⁰

Dennoch achtet Hoffmann darauf, das Tier nicht zu stark zu vermenschlichen, indem er unvermittelt für das Tier typische Eigenarten aufblitzen lässt.⁶¹ Beispielsweise besiegelt der Floh das Bündnis mit Peregrinus durch einen kräftigen Flohstich oder hüpft in Flohmanier ausgelassen in dessen Schlafzimmer umher – ein Verhalten, das durch den überraschenden Kontrast Situationskomik erzeugt. Nur durch die Zurücknahme der menschlichen Charakterzüge kann gewährleistet werden, dass „das Menschliche mit dem Tier in Konflikt“⁶² gesetzt wird und die groteske Wirkung erhalten bleibt. Gleichzeitig erscheinen die Belehrungen des Flohs nicht derartig abgedroschen, wie es bei einer menschlichen Autorität der Fall sein würde. Das Motiv der verkehrten Welt (mundus inversus) verleiht der Kritik Lebendigkeit.

Eine weitere wichtige Funktion des Flohs besteht in seiner Mittlerrolle zwischen phantastischer Welt und Realität. Als Grenzgänger springt er zwischen diesen beiden Erfahrungsräumen hin und her, ohne die Orientierung zu verlieren. Zwar gibt es hierfür keine Belege in der Forschungsliteratur, doch ist die These überlegenswert, dass Peregrinus bereits in seiner frühen Kindheit über eine eben solche Mittlerinstanz wie Meister Floh verfügt: Als Kleinkind legt Peregrinus autistische Verhaltensweisen (Selbstisolierung, emotionale Indifferenz und gestörte Sprachentwicklung)⁶³ an den Tag. Seine Eltern sind verzweifelt über „das kleine Automat“⁶⁴. Erst mittels einer Puppe, einem „sehr bunten, im Grunde genommen häßlichen Harlekin“⁶⁵, kann Peregrinus zum Sprechen bewegt werden. Die Puppe ermöglicht dem Jungen, der in seiner eigenen Welt verharret, die Kontaktaufnahme mit seiner Umwelt. In dieser Logik kann Meister Floh als Inkarnation des häßlichen Harlekins gesehen werden, denn er ermahnt den erwachsenen Peregrinus wiederholt, nicht die Realität aus den Augen zu verlieren. Zugleich verweist diese Parallele auf die Tradition der *Commedia dell'arte*, in der die Figur des Harlekin heimisch ist. Die in der *Commedia dell'arte* dargestellte Welt kann als groteske Welt bezeichnet werden, denn sie wird von

⁶⁰ Hoffmann 1998, S. 119.

⁶¹ Christa-Maria Beardsley: E.T.A. Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik, Bonn 1985, S. 129.

⁶² Hoffmann 1976, S. 15.

⁶³ Gerhardt Nissen u. Götz-Erik Trott: Psychologische Störungen im Kindes- und Jugendalter, 3. Aufl., Berlin, Heidelberg New York 1995, S. 261-263.

⁶⁴ Hoffmann 1998, S. 12.

⁶⁵ Ebd.

karikaturistisch verzerrten, irrational handelnden Figuren bevölkert.⁶⁶ Laut Selbstauskunft von Möser's Harlekin, setzt der Possenreißer, „um allemal in einer grotesken Welt zu leben“, den „sterblichen Wesen ein Paar Hörner oder lange Ohren“⁶⁷ auf. Der Harlekin überhäuft also seine Mitmenschen durchaus mit Spott, tut dies aber nicht aus reiner Niedertracht. Durch diese Parallele werden die komischen Züge des Meister Floh unterstrichen und gleichzeitig wird hervorgehoben, dass es sich bei ihm keineswegs um ein böses Ungeheuer handelt. Mittels eines intertextuellen Bezugs, den Verweis auf Gozzis satirisches Märchenspiel *Die Liebe zu den drei Pomeranzen* (*L'amore delle tre melerance*), knüpft Hoffmann an späterer Stelle nochmals an die Tradition der *Commedia dell'arte* an.⁶⁸

4.2 Peregrinus Tyß

Die äußere Gestalt des Peregrinus Tyß weist keinerlei Diskrepanzen auf – im Gegenteil, sein Erscheinungsbild ist als harmonisch zu bezeichnen. Es ist der Konflikt zwischen äußerlicher Gestalt und innerem Wesen, der den gut aussehenden, vermögenden Mann als eine groteske Figur erscheinen lässt. Trotz seiner 36 Jahre benimmt sich Tyß wie ein Kind und verweigert sich jeglicher Art von Sozialisation. Obwohl durchaus intelligent, kann der junge Peregrinus Lehrinhalte mit Praxisbezug nicht erfassen. Besonders betrüblich ist für seinen Vater, einen erfolgreichen Börsenspekulanten und Kaufmann, dass sich sein Sohn als Geschäftsnachfolger vollkommen unfähig erweist. Bereits wenn Peregrinus das Wort „Wechsel“ nur hört, erbebt der Junge krampfhaft und versichert, „es sei ihm dabei so, als kratze man mit der Spitze des Messers auf einer Glasscheibe hin und her“⁶⁹. Mehr als offensichtlich ist an dieser Stelle Hoffmanns Seitenhieb auf die einsetzende „Ökonomisierung des Lebens“⁷⁰, die in Peregrinus Geburtsstadt, dem Finanz- und Handelszentrum Frankfurt am Main, besonders stark spürbar war. Die Konfrontation mit der wirklichen Welt löst bei Peregrinus körperliche Abwehrreaktionen aus, wohingegen er sich in selbst erschaffenen Traumwelten bei jeder Ordnung und Systematik heimisch fühlt. Da sein Vater ausschließlich in der wirklichen Welt lebt, sich sein Sohn dagegen zu allem Wunderbaren und Märchenhaften hingezogen fühlt, kommt es zwangsläufig zu einer Entfremdung von Vater und Sohn. Schließlich entzieht sich Peregrinus dem väterlichen Einflussbereich; ohne festes Ziel verlässt er sein Zuhause. Ganze drei Jahre lang bleibt er fort und nach diesem langen Zeitraum wäre zu erwarten, dass Peregrinus an Selbständigkeit und Realitätssinn gewinnt. Als er jedoch bei seiner Rückkehr

⁶⁶ Vgl. Kayser 1960, S. 28f.

⁶⁷ Justus Möser: *Harlekin oder Verteidigung des Groteske-Komischen*, hrsg. v. Dieter Borchmeyer, Neckargemünd, 2000, S. 42.

⁶⁸ Vgl. Hoffmann 1998, S. 45.

⁶⁹ Hoffmann 1998, S. 14f.

⁷⁰ Hardtwig 1998, S. 97.

mit dem Tod seiner Eltern konfrontiert wird, fällt er – bestärkt durch seine ehemalige Kinderfrau Aline – in die alten Verhaltensmuster zurück. Schlimmer noch, seine Kindlichkeit ist ausgeprägter denn je. Zu Beginn der Erzählung inszeniert er das Weihnachtsfest seiner Kindheit so täuschend echt, dass erst der Kommentar des Herausgebers dem Leser darüber Klarheit verschafft, dass es sich bei Peregrinus nicht um ein Kleinkind, sondern einen erwachsenen Mann handelt.⁷¹ Besonders absurd erscheint aus der Retrospektive Peregrinus' wilder Ritt auf einem Steckenpferd.

Er bestieg denn auch sogleich das edle stolze Roß; mochte Peregrinus aber sonst auch ein vortrefflicher Reuter sein, er mußte es diesmal in irgend etwas verfehlt haben, denn der wilde Pontifex (so war das Pferd geheißen) bäumte sich schnaubend und warf ihn ab, daß er kläglich die Beine in die Höhe streckte. Noch ehe indessen die zum Tode erschrockene Aline ihm zu Hülfe springen konnte, hatte Peregrinus sich schon emporgerafft und den Zügel des Pferdes ergriffen, das eben, hinten ausschlagend, durchgehen wollte. Auf's neue schwang sich Peregrinus nun auf und brachte, alle Reiterkünste anbietend und mit Kraft und Geschick anwendend, den wilden Hengst so zur Vernunft, daß er zitterte, keuchte, stöhnte, in Peregrinus seinen mächtigen Zwangherrscher erkannte.⁷²

Zugleich verdeutlicht dieser Ritt nachdrücklich, dass Peregrinus seine eigene Inszenierung nicht mehr durchschaut. Seine Traumwelt wird für ihn in dieser Phase unverrückbare Realität. Die Grenze zwischen Realität und Phantasiewelt ist für Peregrinus fließend. So nimmt es nicht wunder, dass Peregrinus von seiner Umwelt als exzentrischer Sonderling eingestuft wird, der „leider zuweilen was weniges überschnappe“⁷³. Durchbricht Peregrinus seine Selbstisolierung und wagt sich ausnahmsweise in die Gesellschaft, fällt besonders seine Scheu gegenüber Frauen auf. Sein Name „Peregrinus“ (lat. Fremder, Wanderer, Nichtbürger) ist ein sprechender: Peregrinus oszilliert zwischen Traumwelt und Realität, ist ein Wanderer zwischen zwei Welten. Paradoxerweise gewinnt Peregrinus letztendlich ausgerechnet durch den Umgang mit phantastischen Wesen an Sicherheit im Umgang mit seinen Mitmenschen. Als ihm offenbart wird, dass er in der Phantasiewelt der mächtige König Sekakis ist, der Vater der tulpenhaften Prinzessin Gamaheh, kehrt er in die reale Welt zurück.

⁷¹ Vgl. Hoffmann 1998, S. 8.

⁷² Ebd., S. 7.

⁷³ Ebd., S. 10.

4.3 Dörtje Elverdink und George Pepusch

Die Figur der Dörtje Elverdink ist sehr schwierig zu fassen, denn sie verfügt über gleich drei verschiedene Identitäten und zwei grundverschiedene Erscheinungsformen. Erschwerend kommt hinzu, dass sie ihre Wandlungsfähigkeit absichtlich einsetzt, um für Verwirrung zu sorgen: Peregrinus lernt sie als Dörtje Elverdink, in ihrer menschlichen Gestalt also, kennen. Er empfindet die junge Frau als sinnlich und wunderschön. Einige körperliche Merkmale weisen jedoch bereits auf eine gewisse Disharmonie in Dörtje Elverdinks Figur hin:

Klein und zwar etwas kleiner als gerade recht, war nämlich das Frauenzimmer in der Tat, dabei aber sehr fein und zierlich gebaut. Ihr Antlitz, sonst schön geformt und voller Ausdruck, erhielt aber dadurch etwas Fremdes und Seltsames, daß die Augäpfel stärker waren und die schwarzen feingezeichneten Augenbraunen <sic> höher standen als gewöhnlich. Gekleidet oder geputzt war das Dämchen, als käme es soeben vom Ball. Ein prächtiges Diadem blitzte in den schwarzen Haaren, reiche Kanten bedeckten nur halb den vollen Busen, das lila und gelb gegatterte Kleid von schwerer Seide schmiegte sich um den schlanken Leib [...].⁷⁴

Ihre Kleidung lässt auf eine hohe Abkunft schließen. Dörtje Elverdink ist in der Phantasiewelt Prinzessin Gamaheh, die Tochter Sekakis. Dort tritt sie auch in Gestalt einer Tulpe in Erscheinung. Sie ist folglich ein Hybridwesen bestehend aus menschlichen und pflanzlichen Elementen. Die in der obigen Beschreibung verwendete Diminutivform berührt eine typische Eigenschaft der Figur. Dörtje scheint außergewöhnlich schutzbedürftig und fragil zu sein. Dieser Eindruck ist einerseits begründet, andererseits nutzt sie ihn gepaart mit ihren weiblichen Reizen geschickt aus, um ihre Ziele zu verwirklichen. Sie versteht es, Männer derart zu manipulieren, dass sie „wie ein armes Tierlein, das der Blick der Klapperschlange festgezaubert“⁷⁵, in ihrem Bann stehen. Ihre Zuneigung spielt sie Peregrinus zumindest anfänglich lediglich vor, um Meister Flohs habhaft zu werden. Auf dessen regelmäßigen Biss ist Dörtje angewiesen, um ihre Blutzirkulation in Fluss zu halten. Sie ist nämlich nicht nur in Bezug auf ihre äußere Gestalt eine Grenzgängerin, sondern pendelt beständig zwischen Leben und Tod hin und her; muss künstlich am Leben gehalten werden. Nach Bachtin gilt ein solcher kranker, sterbender, dann wiedergeborener Leib als grotesk.⁷⁶ Auch ihr automatenhaftes Handeln in Phasen, in der ihr Blut ins Stocken gerät, unterstreicht ihre grotesken Züge. In anderen Situationen wiederum stehen ihre impulsiven, heftigen Reaktionen in scharfem Kontrast zu ihrer zarten Gestalt. So

⁷⁴ Hoffmann 1998, S. 22f.

⁷⁵ Ebd., S. 24.

⁷⁶ Bachtin 1990, S. 19.

bricht sich plötzlich grundlos in ein „konvulsivisches Gelächter“ aus und springt wie von einem „Tarantelstich getroffen“⁷⁷ im Zimmer auf und ab. Dieses im Sinne Kaysers als grotesk zu bezeichnende Lachen ist ein wichtiges Motiv der Erzählung. Wiederholt löst es Befremden und Bestürzung aus, denn es handelt sich hierbei nicht um das befreiende Lachen der Komik, sondern vielmehr um ein zwanghaftes, unfreies Lachen des Grauens.⁷⁸ Die entsetzten Betrachter werden bei diesem Anblick von einem leisen Schauer geschüttelt. Sie verspüren die Präsenz einer unheimlichen Macht („Es“), der sie schutzlos ausgeliefert sind. Das unfassbare, undeutbare, impersonale „Es“ manifestiert sich in der Welt.⁷⁹

Weitere negative Eigenschaften der Prinzessin evozieren eine düstere Atmosphäre: So strebt die Prinzessin, indem sie Peregrinus zu verführen sucht, ein inzestuöses Liebesverhältnis an. In der Logik der Phantasiewelt ist Peregrinus der Vater der schönen Blumenprinzessin, was die meisten Interpreten nicht berücksichtigt.⁸⁰ Unterstellt man Dörtje alias Gamaheh, sie sei sich dessen bewusst, ist ihr einer der denkbar schwersten Tabubrüche vorzuwerfen. Auch sonst erscheint ihr sittliches Verhalten als fragwürdig. Pikant ist der Umstand, dass ausgerechnet Meister Floh als Repräsentant einer für sitten- und anstandslos befundenen Ungeziefergattung diese Mesalliance verhindert. Dörtje selbst rückt diese ihr eigene düstere Seite ins Schlaglicht, indem sie sich zu Peregrinus' Verblüffung als „seine Aline“ ausgibt.⁸¹ Aline ist zwar in der Tat ihr Künstlername, gleichzeitig jedoch der Name von Peregrinus' Haushälterin. Sie nimmt also temporär die Identität der alten hässlichen Haushälterin Aline an und kann sich auf diese Weise leichter bei dem verunsicherten Peregrinus einquartieren. Könnte man sich ein gegensätzlicheres Paar vorstellen als die beiden Alinen?

Ebendaher mocht' es auch kommen, daß seine alte Aufwärterin von solch seltener Häßlichkeit war, daß sie in dem Revier, wo Herr Peregrinus Tyß wohnte, vielen für eine naturhistorische Merkwürdigkeit galt. Sehr gut stand das schwarze struppige, halb ergraute Haar zu den roten tiefenden Augen, sehr gut die dicke Kupfernase zu den bleichblauen Lippen, um das Bild einer Blocksbergs-Aspirantin zu vollenden, so daß sie ein paar Jahrhunderte früher schwerlich dem Scheiterhaufen entgangen sein würde [...].⁸²

Der übermäßige Schnupftabak- und Alkoholkonsum der Haushälterin verleiht dieser kontrastierenden Gegenüberstellung noch eine gewisse Würze. Im Verlauf

⁷⁷ Hoffmann 1998, S. 124.

⁷⁸ Vgl. Kayser 1960, S. 139.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 137.

⁸⁰ Eine Ausnahme bildet Beardsley 1985, S. 282.

⁸¹ Vgl. Hoffmann 1998, S. 26.

⁸² Ebd., S. 9.

der Handlung wird diese paradoxe Verbindung noch enger geführt, da Dörtje die alte Aline für ihre Mutter hält. Das Chaos der familiären Verhältnisse ist komplett! Abgesehen davon, ob ihre unheimlichen Charakterzüge ererbt sind oder nicht, überrascht und verstört Dörtje immer wieder ihre Umwelt, indem sich die vermeintlich unschuldige, jungfräuliche Blumenprinzessin bisweilen als berechnende, skrupellose Hexe entpuppt. Hoffmann nutzt auch in diesem Werk die Gelegenheit, die angebliche Janusköpfigkeit der Frauen zu kritisieren.⁸³

George Pepusch verfügt zwar wie Dörtje Elverdink über eine doppelte Identität – in der Phantasiewelt tritt er als Distel Zeherit auf – nutzt diese jedoch nicht zu egoistischen Zwecken aus. Peregrinus gegenüber zeigt er sich loyal, kann jedoch seine Gefühle für Gamahel nicht unterdrücken. Sein anfänglich vergebliches Werben um die Prinzessin bringt ihn an den Rande des Wahnsinns. Der Umstand, dass ausgerechnet eine Distel, die aufgrund ihrer Stacheln doch eher als gefühllos bzw. unnahbar gilt, vor Liebesehnsucht vergeht, bildet wiederum einen unerwarteten Widerspruch. Ohnehin legt die melancholische Distel eine eigenwillige Theatralik an den Tag, die einer gewissen Komik nicht entbehrt, dann jedoch angesichts ihres Selbstmordversuchs in tödlichen Ernst umschlägt (vgl. Abschnitt 5.1). Als besondere Eigenschaft Pepuschs ist seine Transformationsfähigkeit hervorzuheben. So übersteht er die Misshandlung Swammerdamms und Leuwenhöcks trotz starker Schmerzen äußerlich unbeschadet. Die beiden Männer bearbeiten ihn so rabiatisch mit Fäusten, dass Pepusch immer dünner und dünner wird und schließlich durch ein Schlüsselloch gedrückt werden kann.⁸⁴

Übertroffen wird diese Transformationsfähigkeit noch von den beiden „halbmechanischen ‚Gauklern‘“⁸⁵ Thetel und Egel, die ebenfalls um Gamahel werben. Thetel kann sich wie ein Luftballon aufblähen und durch den Raum schweben, während Egel sich wurmartig am Boden herumschlingelt und dabei bald dünner, bald dicker wird. Bei diesen Figuren handelt es um im Wesentlichen auf eben diese Fähigkeiten beschränkte Typen. Diese Requisiten des Grotesken haben einerseits die Funktion, für ein komisches Intermezzo zu sorgen, das die spannungsgeladene Haupthandlung unterbricht, andererseits spitzen sie das bereits herrschende phantastische Chaos zu. Werden selbst als unverrückbar geltende Naturgesetze spielend außer Kraft gesetzt, gerät die Welt zweifellos aus den Fugen.

⁸³ Vgl. beispielsweise Hoffmann 1976, S. 139.

⁸⁴ Vgl. Hoffmann 1998, S. 114.

⁸⁵ Vitt-Maucher 1982, S. 199.

4.4 Die Mikroskopisten Leuwenhöck und Swammerdamm

Eine weitere Spielart der Identitätsspaltung führt Hoffmann mit den beiden Figuren Swammerdamm und Leuwenhöck ein. In der Phantasiewelt gelten die beiden als Magier, in der realen Welt als Forscher. Diese für die Erzählung schon zur Normalität gewordene Form der Doppelexistenz wird forciert: Sowohl Leuwenhöck als auch Swammerdamm sind historisch verbürgte Persönlichkeiten. Beide gingen als Pioniere der Mikroskopie in die Wissenschaftsgeschichte ein. Jan Swammerdamm (1637-80) entdeckte die roten Blutkörperchen und Antoni van Leeuwenhoek (1632-1723) verbesserte die Mikroskopie durch die Entwicklung neuartiger Linsen entscheidend. Die Parallelen zwischen der Erzählung und der Realgeschichte gehen noch weiter: Beide Wissenschaftler kannten sich persönlich, waren jedoch Rivalen und enthielten sich gegenseitig Forschungsergebnisse vor. Sie beschäftigten sich unter anderem mit Flöhen und Insekten. Für seine wissenschaftlichen Untersuchungen unterhielt Leeuwenhoek sogar eine Flohzucht.⁸⁶ Erneut knüpft Hoffmann – wie schon durch die genaue Nennung der Örtlichkeiten – an reale Gegebenheiten an. Die dargestellte Welt der Erzählung jedoch wird durch den Auftritt der beiden historischen Figuren nochmals verzerrt, denn beide Forscher sind zum Erzählzeitpunkt schon lange tot. Leuwenhöck und Swammerdamm sind Revenants. Selbst das Zeitgefüge bleibt also nicht vom Einbruch des Grotesken verschont. Diese äußerst komplexe Identitätsspaltung verwirrt sogar Leuwenhöck selbst:

Will es mir auch zuweilen nicht recht in den Kopf, daß ich wirklich jener Anton von Leuwenhöck bin, den man in Delft begraben, so muß ich es doch, betrachte ich meine Arbeiten und bedenke ich mein Leben, wiederum glauben, und es ist mir deshalb sehr angenehm, daß man davon überhaupt gar nicht spricht.⁸⁷

Wenn eine Figur ihre eigene Identität in Frage stellt, wie groß muss erst die Verunsicherung bei den übrigen Figuren und schließlich auch auf der Rezipientenebene sein? Der Umstand, dass Leuwenhöck später bestreitet je gestorben zu sein, vereinfacht die Situation nicht. Mit einer erstaunlichen Selbstverständlichkeit und im krassen Widerspruch zu früheren Äußerungen beansprucht Leuwenhöck, dass die letzte existentielle Grenze, nämlich die zwischen Leben und Tod, nicht für ihn gilt.

Alle Leute behaupten, ich sei im Jahr 1680 gestorben, aber Sie bemerken, würdiger Herr Tyß, daß ich lebendig und gesund vor

⁸⁶ Vgl. J.E.M.H van Bronswijk, *The Fellow Students of Fleas, Lice and Mites: Antoni van Leeuwenhoek and Jan Swammerdam*, in: L.C. Palm und H.A.M. Snelders: *Antoni van Leeuwenhoek 1632-1723. Studies on the life and work of the Delft scientist commemorating the 350th anniversary of his birthday*, Amsterdam 1982, S. 109-125; Edward G. Ruestow: *The Microscope in the Dutch Republic. The Shaping of a Discovery*, New York, 1996, S. 105-174.

⁸⁷ Hoffmann 1998, S. 38.

Ihnen stehe und daß *ich* wirklich *ich* bin, kann ich jedem, auch dem Einfältigsten aus meiner *Biblia naturae* demonstrieren.⁸⁸

Diese Grenzüberschreitung ist mindestens ebenso verstörend wie die Transformationskünste von Thetel und Egel, wobei in Leuwenhöcks Fall die furchteinflößende Komponente noch stärker zum Tragen kommt.

5 Groteske Handlungen

Groteske Handlungen weichen vom Gewohnten oder Erwarteten ab und erzeugen auf diese Weise einen Überraschungseffekt. Zum einen können dies Handlungen sein, die zwei oder auch mehrere stark kontrastierende Größen miteinander verbinden. Um welche Größen es sich hierbei handelt, kann variieren. Hoffmann zieht in *Meister Floh* im Wesentlichen drei Typen der grotesken Handlung heran: Erstens, Agens und Actio, also Handlungsträger und dessen Handlung, stehen sich diametral entgegen. Zweitens, Intention und Resultat einer Handlung kontrastieren stark. Drittens, das Instrument und die mit ihm durchgeführte Handlung sind miteinander unvereinbar. Ferner kann die Abfolge einer Handlung verkehrt werden: Das Resultat steht am Beginn der Handlungsabfolge, die Ursache oder Veranlassung der Handlung muss erst hergestellt werden. Diese die gewohnte Logik durchbrechenden Handlungen wirken irritierend, komisch oder auch furchteinflößend auf den Rezipienten. Slapstickhafte Einlagen oder die Kombination verschiedener Typen grotesker Handlungen können diese Wirkung verstärken. Im Unterschied zu rein komischen Handlungen schwingt bei grotesken Handlungen eine düstere Note mit. Diese ernsthafte Dimension zielt darauf ab, einen Erkenntnisprozess in Gang zu setzen. Groteske Handlungen dienen also nicht der bloßen Unterhaltung. Hoffmann setzt sie vornehmlich ein, um harsche Gesellschaftskritik zu üben.

5.1 Floh und Distel mahnen Realitätssinn an

Seine Sozialisation verdankt Peregrinus zwei Wesen, der Distel Zeherit alias George Pepusch und Meister Floh. Der Umstand, dass ausgerechnet diese Phantasiewesen über mehr Realitätssinn als Peregrinus verfügen, ist bereits eigentümlich genug – dass allerdings eine Pflanze und ein Floh mehr erreichen als Peregrinus' Eltern und dessen Lehrer trotz aller Anstrengungen, ist unerhört. Agens und Actio sind unvereinbar.

Schon bei ihrem ersten Wiedersehen führt Pepusch seinem Freund Peregrinus auf drastische Weise dessen Kindlichkeit und Selbstbezogenheit vor Augen. Er droht, Peregrinus die Freundschaft aufzukündigen, falls dieser nicht

⁸⁸ Hoffmann 1998, S. 77.

endlich seine an Wahnsinn grenzenden „Narrenpossen“⁸⁹ aufgabe und sich den Anforderungen der Gesellschaft stelle. Für den überspannten Phantasten hat das Phantasiewesen nicht das geringste Verständnis. Ironischerweise wird Pepusch jedoch im Verlauf der Handlung seine Rolle als mahnender Realist einbüßen, denn die Liebe zu Gamaheh versetzt ihn in wilde Raserei. Je vernünftiger Peregrinus zu werden scheint, desto irrationaler benimmt sich die liebeskranke Distel. Diese gegensätzliche Entwicklung kulminiert darin, dass Pepusch mit zwei Pistolen bewaffnet Amok läuft. Pepusch fordert Peregrinus zum Duell auf und schießt seinem Freund ein Loch in den Hut. Später jagt er sich selbst eine Kugel durch den Kopf. Diese dramatischen Szenen schlagen allerdings in Komik um, als sich herausstellt, dass Pepusch lediglich mit Spielzeugpistolen um sich schießt. Jedoch erst als Pepusch zum wiederholten Mal auf diesen Sachverhalt aufmerksam gemacht wird, dämmert ihm mit gewaltiger Verzögerung, dass er gar nicht tot sein kann: „[...] so könnte vielleicht der Zweikampf sowie der Selbstmord nichts gewesen sein als eine vergnügliche Ironie“⁹⁰.

Vor Realitätsverlust in Sachen Liebesdingen ist auch Meister Floh nicht gefeit. So missdeutet er Gamahehs Versuch, den kleinen Quälgeist zwischen ihren „Rosenfingern“ zu zerquetschen, als „anmutiges Kosen, liebliche Tändelei beglückter Liebe“⁹¹. Abgesehen von dieser temporären liebesbedingten Blindheit stellt der Floh jedoch immer wieder seine Fähigkeit als sozialer Berichterstatter⁹² unter Beweis. Von der Warte des Flohs aus gesehen, verkehrt sich die Gesellschaft in einen lustig anzuschauenden „Menschenzoo“:

[...] so verstehe ich mich dennoch sehr gut auf das menschliche Gemüt und auf das Tun und Treiben der Menschen, unter denen ich ja beständig hausiere. Manchesmal kommt mir dies Treiben sehr possierlich, beinahe albern vor; nehmt das nicht übel, Verehrtester, ich sage das nur als Meister Floh.⁹³

Paradoxerweise wird ausgerechnet dem Winzling die goethesche „Vernunfthöhe“ zugeschrieben, von der herunter „das ganze Leben wie eine böse Krankheit und die Welt einem Tollhaus“⁹⁴ gleichsieht. Meister Floh lehrt Peregrinus mittels eines mikroskopischen Glases, das nicht etwa von Menschenhand, sondern von einem Optikerfloh gefertigt wurde, diese kritische Sichtweise einzunehmen. Auf diese Art eröffnet sich sowohl dem weltfremden Sonderling als auch dem Leser eine neue Sicht auf die sozialen Gegebenheiten. Diese Verschiebung der Perspektive stellt einen Verfremdungseffekt dar, der die Möglichkeit eines

⁸⁹ Hoffmann 1998, S. 85.

⁹⁰ Ebd., S. 142.

⁹¹ Ebd., S. 60.

⁹² Vgl. Stanley Radcliffe: Der Sonderling im Werk Wilhelm Raabes, Braunschweig 1984, S. 45.

⁹³ Hoffmann 1998, S. 174.

⁹⁴ Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Briefe, Hamburger Ausgabe, 2. Aufl., Bd 2, Hamburg 1960, S. 363.

Erkenntnisprozesses in sich birgt. Erst aus einer gewissen Distanz heraus werden viele Sachverhalte durchschaubar, in die der Beobachter zuvor viel zu sehr involviert war, als dass er einen objektiven Standpunkt hätte einnehmen können. Um es mit Hegels Worten auszudrücken: „Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt“⁹⁵.

Selbstbewusst tritt der Floh als ein „Mann von der umfangreichsten Erudition, von der tiefsten Erfahrung in allen Zweigen des Wissens“⁹⁶ auf und versichert Peregrinus glaubhaft, das Flohvolk sei, „was Durchschauen der Geheimnisse der Natur, Stärke, Gewandtheit, geistige und körperliche Gewandtheit betrifft“⁹⁷, dem Menschen um einiges überlegen. Dabei übt Meister Floh als erfahrener Staatsmann nicht nur Kritik an einzelnen menschlichen Schwächen wie Egoismus, Habgier oder Heuchelei, vielmehr stellt er sogar das gesamte politische System in Frage. Während das Tier an der Spitze einer fortschrittlichen republikanischen Verfassung steht, die für Gleichberechtigung und Gemeinschaftssinn eintritt,⁹⁸ verharren die Menschen in einem rückständigen absolutistischen System, das sich durch Korruptiertheit auszeichnet. Das Motiv der verkehrten Welt ist unübersehbar.

Trotz aller Belehrungen und Ermahnungen wirkt der Floh nicht unsympathisch überheblich, denn er gibt freimütig zu, auch Schwächen zu haben. Außerdem macht er keinen Hehl daraus, dass er Peregrinus' Hilfe bedarf. Der Mensch fungiert als sein „schützender Schützling“⁹⁹ und lernt so gleichzeitig, soziale Verantwortung zu übernehmen. Bis zum sechsten Abenteuer steuert der Floh das Verhalten seines Schützlings, dann bricht er – wie schon zuvor die Distel – als Autorität weg. Peregrinus verlässt seine passive Rolle und trifft eigene Entscheidungen.

5.2 Blicke können töten: Der Kampf der Mikroskopisten

Die Problematik der Knarrpanti-Episode beschäftigte nicht nur Hoffmanns Zeitgenossen, sondern steht meist noch im Zentrum von Interpretationen jüngeren Datums. Der beißenden Wissenschaftssatire, lebendig in Szene gesetzt durch den Kampf der Mikroskopisten, wird dagegen oft eine vergleichsweise marginale Rolle zugeschrieben. Dies ist allerdings nur einer der Gründe, weshalb der Kampf der Mikroskopisten in dieser Abhandlung vorrangig behandelt werden soll. Ein weiterer besteht darin, dass der Einsatz optischer Geräte für die gesamte Erzählung bedeutungsvoll ist. Neben Fernrohr, Lupenglas und Nachtmikroskop

⁹⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Hauptwerke in sechst Bänden, Bd 2, Hamburg 1999, S. 26.

⁹⁶ Hoffmann 1998, S. 59.

⁹⁷ Ebd, S. 60.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 58.

⁹⁹ Wuthenow 1992, S. 88.

meint Müller sogar in der dunklen Kammer, in der Peregrinus die Weihnachtsbescherung herbeisehnt, eine Camera obscura zu erkennen.¹⁰⁰ Obwohl die meisten dieser Geräte eigentlich der rationalen Erfassung der Welt dienen sollen, stiften sie in Hoffmanns *Meister Floh* paradoxerweise immer wieder Verwirrung. Vielfach sind sie Katalysatoren grotesker Handlungen, denn die Menschen sind durch die neuen Perspektiven, die diese Instrumente eröffnen, maßlos überfordert.¹⁰¹ Hoffmanns Aufnahme dieser Thematik lässt sich historisch begründen: In der Entstehungszeit von *Meister Floh* (1820-22) sind in Deutschland die ersten Vorläufer der Industrialisierung spürbar. Neue Techniken verändern das Verhältnis des Menschen zur belebten und unbelebten Natur grundlegend. Dieser Veränderungsprozess schließt die menschliche Wahrnehmung mit ein. Der Einsatz von Instrumenten potenziert „die sinnliche Wahrnehmungsfähigkeit des Hörens und Sehens“ und sprengt „die herkömmlichen Grenzen der Kraftleistung“¹⁰². Negative Auswirkungen einer solchen Verzerrung der gewohnten Perspektive, nämlich Chaos und Furcht, beschreibt Hoffmann plastisch:

Sowie nun Pepusch eintreten wollte, sprang die Türe des Saals auf mit Ungestüm, und in wildem Gedränge stürzten die Menschen ihm entgegen, totenbleiches Entsetzen in den Gesichtern. [...] Ein Blick in den Saal verriet dem jungen Pepusch sogleich die Ursache des fürchterlichen Entsetzens, das die Leute fortgetrieben. Alles lebte darin, ein ekelhaftes Gewirr der scheußlichsten Kreaturen erfüllte den ganzen Raum. Das Geschlecht der Pucerons, der Käfer, der Spinnen, der Schlammtiere, bis zum Übermaß vergrößert, streckte seine Rüssel aus, schritt daher auf hohen haarigten Beinen, und die gräulichen Ameisenräuber faßten, zerquetschten mit ihren zackigten Zangen die Schnacken, die sich wehrten und um sich schlugen mit den langen Flügeln, und dazwischen wanden sich Essigschlangen, Kleisteraale, hundertarmigte Polypen durcheinander, und aus allen Zwischenräumen kuckten Infusions-Tiere mit verzerrten menschlichen Gesichtern. Abscheulicheres hatte Pepusch nie geschaut.¹⁰³

Die künstliche Vergrößerung des Nachtmikroskops lässt die Grenzen von Mikrokosmos und Makrokosmos verschwimmen. Die ohnehin fremdartige Welt der Insekten erscheint den Menschen durch diese Verzerrung umso grotesker. Besonders Angst einflößend dürften die menschenähnlichen Züge dieser niederen Tiere wirken. Die scharfe Trennung zwischen Mensch und Tier gerät ins Wanken.

¹⁰⁰ Maik Müller: Phantasmagorien und bewaffnete Blicke. Zur Funktion optischer Apparate in E.T.A. Hoffmanns *Meister Floh*, in: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch, 11, 2003, S. 104-106.

¹⁰¹ Vgl. Kayser 1960, S. 135. Bereits in der antiken menippeischen Satire, z.B. in Lukians *Wahre Geschichten*, ist der Einsatz optischer Geräte zur Herstellung einer distanzierten Perspektive weit verbreitet (vgl. Stefan Trappen: *Grimmelshausen und die menippeische Satire. Eine Studie zu den historischen Voraussetzungen der Prosasatire im Barock*, Tübingen 1994, S. 159.)

¹⁰² Hardtwig 1998, S. 90.

¹⁰³ Hoffmann 1998, S. 34f.

Nach Kayser schwingt bei diesem Entsetzen unterschwellig noch die etymologische Herkunft des Wortes Ungeziefer mit: Das Motiv des Ungeziefers erfreue sich in der Grotesken einer so großen Beliebtheit, da etymologisch hergeleitet werden könne, dass es sich bei Ungeziefer um Tiere handele, die nicht Gott, sondern den bösen Mächten zugehören.¹⁰⁴ Der Mensch, der sich an der Spitze der göttlichen Schöpfung wähnt, wird mit dem niederen Getier der bösen Mächte gekreuzt. Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass dieser von dem Wissenschaftler Leuwenhöck inszenierte „Zoo des Grauens“ nicht nur für Chaos unter den Menschen, sondern auch unter den Tieren sorgt. In ihrem natürlichen Habitat würden die Tiere nicht auf einem derartig engen Raum zusammenleben: Ein gegenseitiges Abschlachten in diesem Ausmaß wäre unwahrscheinlich. Unnatürliche Häufung und Denaturalisierung können folglich als Mittel zur Intensivierung des Verfremdungseffekts veranschlagt werden. Dieses grauenerregende Szenario illustriert den Wissenschaftsmissbrauch Leuwenhöcks eindrücklich. Ebenso verwerflich ist Leuwenhöcks Ausbeutung der gefangenen Flöhe zu pekuniären Zwecken. Zu allem Übel zwingt der Wissenschaftler den Flöhen das korruptierte menschliche Gesellschaftssystem auf. Durch eine List gelingt es dem Flohzirkus jedoch, geschlossen zu desertieren. Der Mikroskopist bleibt ratlos als „betrogener Betrüger“ zurück.

Ausgerechnet die Wissenschaftler Leuwenhöck und Swammerdamm sind es auch, die der Phantasiewelt Eintritt in die Realität verschaffen und somit das menschliche Ordnungsgefüge empfindlich stören. Indem sie zufälligerweise ihr Fernrohr auf Gamaheh und Meiser Floh richten, zwingen sie die Phantasiewesen, in der realen Welt zu verharren. Beide Wissenschaftler erweisen sich jedoch als völlig unfähig, ihre Entdeckung zur Gänze zu begreifen und unter Kontrolle zu bringen. Sowohl Meister Floh als auch Gamaheh entziehen sich ihrer Einflusssphäre und bei der Verfolgung der Ausreißer geben sich die beiden Wissenschaftler mehrfach der Lächerlichkeit preis. Den Höhepunkt dieser Jagd bildet der Kampf der Mikroskopisten. Statt an einem Strang zu ziehen, verfolgen die Wissenschaftler egoistische Ziele und versuchen, sich gegenseitig mit allen Mitteln auszustechen. Selbst der Tod des Gegners wird in Kauf genommen. In besonderem Maße grotesk ist, dass die Wissenschaftler in einem Duell, das sprachlich als Fechtkampf ausgewiesen wird, ihre Fernrohre als Waffen benutzen. Es besteht eine offensichtliche Diskrepanz zwischen dem Instrument und der mit

¹⁰⁴ Vgl. Kayser 1960, S. 135: „Aber es ist, als ob die Bedeutung des Wortes [Ungeziefer] noch volle Lebenskraft besäße, obwohl sie nicht mehr bewußt ist. *Zebar* ist im Althochdeutschen das Opfertier; Ungeziefer also alles, was unrein und daher nicht des Opfers würdig ist. Es gehört nicht Gott, sondern den bösen Mächten zu.“ Vgl. hierzu auch: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde, Leipzig 1854-1960: „ahd. *zebar* [...] der begriff wurzelt im heidnischen opferwesen [...] durch das präfix *un* wird nun das zum opfer nichtgeeignete bezeichnet, das unreine, verdorbene, aasige fleisch, unkraut, unbrauchbare früchte, unrath sowohl wie das zu opferzwecken nicht geeignete gethier.“

ihm ausgeführten Handlung. Die Forschungsgeräte werden zweckentfremdet, sie mutieren zu „Marter-Instrumenten“¹⁰⁵:

Beide setzten nun die Ferngläser ans Auge und fielen grimmig gegeneinander aus mit scharfen mörderischen Blicken, indem sie ihre Waffen durch Aus- und Einschieben bald verlängerten, bald verkürzten. Da gab es Finten, Paraden, Volten, kurz alle nur mögliche Fechterkünste, und immer mehr schienen sich die Gemüter zu erhitzen. Wurde einer getroffen, so schrie er laut auf, sprang in die Höhe, machte die wunderlichsten Kapriolen, die schönsten Entrechats, Pirouetten [...].¹⁰⁶

Der Kampf folgt einer Choreographie von bis ins Slapstickhafte hinein übertriebener Bewegungen. Kayser spricht in diesem Zusammenhang von einer Exzentrik des Bewegungsstils, der die Welt in einer nicht geheueren Weise entfremdet erscheinen lasse. Das Lachen darüber könne deshalb nicht frei sein.¹⁰⁷ Im vorliegenden Fall wird der Kampf entsprechend als ebenso lächerlich wie entsetzlich beschrieben,¹⁰⁸ denn es geht um Leben und Tod. Die Redewendung „Wenn Blicke töten könnten...“ erfährt eine affirmierende Konkretisierung: Blicke können töten! Erneut missbrauchen die Wissenschaftler ihre Erfindungen. Gleichzeitig wird deutlich, dass ihre Wissenschaft nicht etwa dem Wohle der Menschheit dienen soll, sondern durch reine Profilierungssucht angetrieben wird. Es gilt, den Gegner buchstäblich mit Argumenten totzuschlagen. Hoffmann weist darauf hin, dass so manche Wissenschaftsdebatte einerseits zur reinen Selbstdarstellung vom Zaun gebrochen wird, andererseits zu verbitterten internen Grabenkämpfen führt, wobei das eigentliche Ziel – falls ein solches je existierte – aus dem Blickfeld verschwindet. Tatsächlich erweisen sich beide Wissenschaftler als blind, denn sie erkennen nicht, dass Peregrinus selbst den begehrten Karfunkel verkörpert, nach dem sie so lange gesucht haben. Sie können den Karfunkel nur materiell deuten, immaterielle Werte sind ihnen fremd. Diese Botschaft wird radikalisiert: Als gegen Ende der Erzählung die wahren Identitäten aller Figuren offenbar werden, lässt Hoffmann die Wissenschaftler zu Miniaturen schrumpfen. Die alte Kinderfrau Aline steckt dann diese Mikroskopisten-Püppchen in eine Wiege und singt ihnen zur Beruhigung ihrer erhitzten Gemüter ein Schlaflied vor.¹⁰⁹ Diese Behandlung scheint ihr wohl dem Intellekt der beiden Wissenschaftler angemessen zu sein. Aus der Retrospektive erscheint das Agieren der Wissenschaftler als „Zwergenaufstand“: „[...] die Erkenntnis, nach der ihr strebtet, war nur ein Fantom, von dem ihr getäuscht wurdet wie neugierige, vorwitzige Kinder.“¹¹⁰

¹⁰⁵ Vgl. Hoffmann 1998, S. 93f.

¹⁰⁶ Ebd., S. 95.

¹⁰⁷ Vgl. Kayser 1960, S. 34.

¹⁰⁸ Vgl. Hoffmann 1998, S. 96.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 181.

¹¹⁰ Ebd., S. 179.

5.3 Die Selbstüberführung des Großinquisitors

Die Tatsache, dass Hoffmann in der Knarrpanti-Episode Zeitkritik übt, ist nicht von der Hand zu weisen. Insbesondere wendet er sich gegen das mit den Karlsbader Beschlüssen verabschiedete Untersuchungsgesetz, das zur Aufdeckung demagogischer Umtriebe und Konspirationen beitragen sollte. Ebenso wenig ist zu leugnen, dass Hoffmann, der selbst einer Untersuchungskommission „zur Ermittlung hochverräterischer Verbindungen und anderer gefährlicher Umtriebe“¹¹¹ angehörte, aktenkundiges Material in sein literarisches Werk einbindet.¹¹² Beide Punkte wurden in zahlreichen Aufsätzen ausführlich behandelt.¹¹³ Im Mittelpunkt der folgenden Betrachtung soll deshalb nicht die Frage stehen, ob und mit welcher Rechtfertigung Hoffmann Kritik übt, sondern auf welche Art und Weise er es tut.

Im vierten Abenteuer wird Peregrinus aus heiterem Himmel ohne Angabe von Gründen verhaftet. Wie sich herausstellt, hat er diese Behandlung dem Geheimen Rat Knarrpanti zu verdanken. Dieser möchte sich ein gegenstandsloses Gerücht, die angebliche Entführung einer jungen Frau, zu Nutze machen, um sich bei seinem Fürsten einzuschmeicheln. Obwohl es sich bei Knarrpanti um einen Fremden aus einem rückständigen, ja anachronistischen Zwergfürstentum handelt, hindert ihn niemand daran, derartig viel Einfluss auf das Justizsystem auszuüben. Ein überdimensioniertes Siegel genügt, um die Zuständigen zu blenden. Selbst die Tatsache, dass, wie Ermittlungen bereits ergaben, kein Verbrechen vorliegt, kann Knarrpanti nicht stoppen: Kurzerhand stellt er die juristische Logik auf den Kopf und behauptet, sei erst der Verbrecher ausgemittelt, finde sich das begangene Verbrechen von selbst. „Nur ein leichtsinniger Richter sei [...] nicht imstande, dies und das hineinzuinquirieren, welches dem Angeklagten doch irgendeinen kleinen Makel anhängt und die Haft rechtfertigt.“¹¹⁴ Ohne die geringsten Skrupel vertauscht Knarrpanti die Reihenfolge von Ursache und Wirkung: Völlig willkürlich erfolgt die Arretierung, dann wird ein Haftgrund herbeimanipuliert.

„Um einer Tat, die nicht geschehen, näher auf die Spur zu kommen“¹¹⁵, bedient sich Knarrpanti erwartungsgemäß höchst zweifelhafter Methoden. In einem Brief und einem Tagebuch, das Peregrinus als Heranwachsender geschrieben hat, meint er eindeutige Hinweise auf frühere von Tyss begangene

¹¹¹ Wulf Segebrecht: Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E.T.A. Hoffmanns, Frankfurt a. M. 1996, 160f.

¹¹² Vgl. Marko Pavlyshyn: Interpretation of Word as Act: The Debate of E.T.A. Hoffmann's *Meister Floh*, in Seminar, 17, 1981, S. 198.

¹¹³ Vgl. beispielsweise Georg Ellinger: Das Disziplinarverfahren gegen E.T.A. Hoffmann. (Nach den Akten des Geheimen Staatsarchivs.), in: Deutsche Rundschau, 32, 1906, S. 79-103; Gottfried Fittbogen: E.T.A. Hoffmanns Stellung zu den „demagogischen Umtrieben“ und ihrer Bekämpfung, in: Preußische Jahrbücher, 189, 1922, S. 79-92.

¹¹⁴ Hoffmann 1998, S. 84.

¹¹⁵ Ebd., S. 101.

Entführungen erkennen zu können. Knarrpanti reißt einzelne Worte und Phrasen aus ihrem Zusammenhang und entstellt sie auf diese Weise völlig (Verfremdung durch Dekontextualisierung). Die vermeintlichen Hinweise auf Entführungen beziehen sich zumeist auf literarische oder musikalische Werke, wie beispielsweise Mozarts *Entführung aus dem Serail* oder Jüngers Lustspiel *Die Entführung*. Knarrpanti erweist sich mithin als kulturell nicht besonders bewandert, sollte er tatsächlich an den Beweisgehalt dieser Aussagen glauben. Selbst Goethes *Wilhelm Meister* scheint ihm unbekannt zu sein. Seine Beweisführung gipfelt darin, dass er den Tagebucheintrag „Heute war ich leider mordfaul.“¹¹⁶ wörtlich nimmt und folgert, Peregrinus bedauere, an diesem Tag ausnahmsweise keinen Mord verübt zu haben.¹¹⁷ Die von dem Herausgeber angekündigte „sublime Schlaueit“¹¹⁸, mit der Knarrpanti seine Schlussfolgerungen zieht, erweist sich als bodenlose Dummheit und Ignoranz.

Das ganze Ausmaß des geplanten Amtsmissbrauchs Knarrpantis wird deutlich, sobald Meister Floh Peregrinus das mikroskopische Glas ins Auge setzt, das die Gedanken des Anklägers sichtbar macht. Wie die beiden Mikroskopisten missbraucht Knarrpanti seine Autorität auf das Sträflichste. Aus der Verurteilung eines Unschuldigen möchte er finanziellen Gewinn schlagen. Wiederum manifestiert sich das Motiv der verkehrten Welt: Knarrpanti, der selbsternannte Rechtswahrer, entlarvt sich als gewissenloser Verbrecher. Doch mit Hilfe des mikroskopischen Glases kann Peregrinus die Situation zu seinen Gunsten wenden. Seine scharfsinnigen Antworten machen Knarrpantis Beweisführung zunichte. Schließlich sieht sich der Geheime Rat heillosem Gelächter ausgesetzt. Schlimmer noch: Als Zeichen der Abscheu halten sich die Menschen sogar in seiner Anwesenheit die Nase zu.¹¹⁹ Die Intention Knarrpantis Handlung, nämlich Anerkennung zu ernten, und das Resultat, allgemeine Verachtung, stehen sich diametral entgegen. Unfreiwillig überführt der Großinquisitor sich selbst. Knarrpantis Feststellung das Denken „sei an und vor sich selbst schon eine gefährliche Operation und würde bei gefährlichen Menschen eben desto gefährlicher“¹²⁰ erfährt eine ironische Pointierung, denn der Geheime Rat hätte die eigene Warnung wohl besser selbst beherzigen sollen.¹²¹ Dieser Ausspruch ist

¹¹⁶ Hoffmann 1998, S. 103.

¹¹⁷ Genau diesen Ausdruck, nämlich „mordfaul“, führte der Direktor des Polizeiministeriums von Kamptz als ein Beweismittel in einem realen Prozess an, dem Hoffmann in seiner Funktion als Jurist beiwohnte. Deshalb ist es schwer zu glauben, dass Hoffmann von Kamptz nicht schriftstellerisch zur Rechenschaft ziehen wollte. (Vgl. Ellinger 1906, S. 94.)

¹¹⁸ Hoffmann 1998, S. 103.

¹¹⁹ Ebd., S. 108. Für diese Szene stand laut Hoffmann Smollets *Peregrine Pickle* Vorbild (Tobias Smollett: *The Adventures of Peregrine Pickle in which are included Memoirs of a Lady of Quality*, hrsg. v. James Clifford, London, New York 1964, S. 342.) (vgl. auch Abschnitt 8).

¹²⁰ Ebd., S. 106.

¹²¹ Vgl. Klaus Deterding: Hoffmanns Poetischer Kosmos. E.T.A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild, Würzburg 2004, S. 123.

gleichzeitig als ein weiterer Seitenhieb Hoffmanns auf die im Vormärz herrschende „Gesinnungskontrolle“ zu sehen.

5.4 Schein und Sein: Die durchschaute Gesellschaft

Hoffmann belässt es jedoch nicht bei Wissenschafts- und Justizsatire, vielmehr holt er zu einem Rundumschlag aus, indem er Peregrinus in die Abgründe blicken lässt, die hinter den Fassaden der bürgerlichen Existenzen verborgen liegen. Auf Drängen des Flohs hin unternimmt Peregrinus einen Spaziergang und trifft auf verschiedene Repräsentanten der Gesellschaft. Bei diesen Begegnungen muss er feststellen, dass die Gedanken, die das mikroskopische Glas sichtbar macht, meist den Äußerungen seines Gegenübers diametral entgegenstehen. Nicht nur Fremde und ein weitläufig bekannter Kaufmann, auch enge Verwandte heucheln ihm Wohlwollen vor, um an sein Geld zu kommen. Selbst Peregrinus' Arzt, der eigentlich als Vertrauensperson fungieren sollte, wird als Lügner enttarnt. Er wünscht Peregrinus insgeheim eine Krankheit an den Hals und will sogar aktiv dafür sorgen, dass Peregrinus sich im Krankheitsfall recht lange nicht erholt: „Nun! kommt er mir unter die Hände, so soll er nicht wieder so bald vom Lager aufstehen, er soll tüchtig büßen für seine hartnäckige Gesundheit.“¹²² Noch krasser weicht Swammerdamms höflich-unterwürfiger Abschiedsgruß von seinen Gedanken ab, die lauten: „Ich wollte, daß dich der schwarzgefiederte Satan verschlinge, du verdammter Kerl!“¹²³ Peregrinus muss desillusioniert die Diskrepanz zwischen Schein und Sein zur Kenntnis nehmen – eine Erfahrung, die gerade in Bezug auf nahe stehende Personen sehr schmerzlich ist. Dazu Kayser: „Das Grauen überfällt uns so stark, weil es eben unsere Welt ist, deren Verlässlichkeit sich als Schein erweist.“¹²⁴ Dieser Wirkung ist sich Meister Floh bewusst und warnt Peregrinus entsprechend: „Trüget Ihr aber beständig dies Glas im Auge, so würde Euch die stete Erkenntnis der Gedanken zuletzt zu Boden drücken, denn nur zu oft wiederholte sich die bittere Kränkung, die Ihr soeben erfahren habt.“¹²⁵

Heiterer fällt die Kritik an den jungen enthusiastischen Dichtern und den schriftstellerischen Damen aus. War Peregrinus bisher von deren Eloquenz höchst beeindruckt, entdeckt er nun beim Blick in ihr Gehirn Erstaunliches:

Er sah zwar das seltsame Geflecht von Adern und Nerven, bemerkte aber zugleich, daß diese gerade, wenn die Leute über Kunst und Wissenschaft, über die Tendenzen des höhern Lebens überhaupt ganz ausnehmend herrlich sprachen, gar nicht eindringen in die Tiefe des Gehirns, sondern wieder zurückwachsen, so daß von

¹²² Hoffmann 1998, S. 91f.

¹²³ Ebd., S. 79.

¹²⁴ Kayser 1960, S. 137.

¹²⁵ Hoffmann 1998, S. 79.

deutlicher Erkennung der Gedanken gar nicht die Rede sein konnte.¹²⁶

Die von ihm bewunderten Intellektuellen entpuppen sich als Dilettanten, die bestenfalls Zirkelschlüsse produzieren. Noch vernichtender fällt Meister Flohs Urteil aus. Er meint dasjenige, was Peregrinus für Gedanken halte, seien in Wirklichkeit „nur Worte, die sich vergeblich mühten, Gedanken zu werden“¹²⁷. Offensichtlich wird das Gebot „Erst denken, dann reden!“ in diesen pseudo-intellektuellen Kreisen mit Füßen getreten. Wenigstens richtet diese Verkehrung hier keinen größeren Schaden an.

Neben der Diskrepanz von Sein und Schein verstärkt ein weiterer Aspekt den Eindruck des Grotesken. Was geschieht nämlich mit dem Körper der „durchschauten“ Figur? – Ihr Körper wandelt sich durch das Einwirken des mikroskopischen Glases im Sinne Bachtins zu einem grotesken Leib. Peregrinus kann in einen fremden Körper eindringen, die inneren Organe werden sichtbar. Die Grenze zwischen Leib und Welt wird überschritten. „Der innere und der äußere Anblick des Leibes vermengen sich [...] in einer Gestalt“¹²⁸. Der Vorgang des Durchschauens ist ebenso wie die bohrenden Blicke der Mikroskopisten wörtlich zu verstehen.

6 Groteske Sprache

Das Groteske schlägt sich nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf der sprachlichen Ebene nieder. So etwas wie ein klar zu definierender, rein grotesker Sprachstil existiert allerdings nicht.¹²⁹ Vielmehr verbindet die groteske Sprache Elemente verschiedener Stilebenen, sei es komisch, pathetisch, gehoben, alltäglich, vulgär oder sentimental, mit dem Ziel, die ebenso heterogenen Inhalte sprachlich zu stützen. Erst diese spannungsvolle Zusammenführung von verschiedensten Sprachelementen bildet das Grundprinzip der grotesken Sprache. Isoliert betrachtet sind die einzelnen Elemente, deren sich die groteske Sprache bedient, keinesfalls als grotesk zu bezeichnen.

Ein frappierendes Beispiel für den bewussten sprachlichen Stilbruch, der die groteske Diskrepanz von Sein und Schein forciert, wurde bereits genannt: der kontrastierende sprachliche Stil von Rede und Gedanken (vgl. Abschnitt 5.4). Des Weiteren greift Hoffmann wiederholt zu sprachlichen Stilbrüchen, um allzu emotionale Ausführungen zu hinterfragen und den Rezipienten unsanft auf den Boden der Tatsachen zurückzuholen. Beispielsweise nutzt er lakonische Einwürfe

¹²⁶ Hoffmann 1998, S. 111.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Bachtin 1990, S. 18.

¹²⁹ Cramer 1970, S. 37.

des Erzählers, um emotional geladene Passagen abrupt abubrechen. Das gilt sowohl für grauenerregende als auch pathetisch-sentimentale Passagen. Der brutale Kampf der rasenden Mikroskopisten wird beispielsweise lakonisch mit „– Die Sache war übrigens ganz artig anzusehen.“¹³⁰ kommentiert, während pathetischen Reden mit einem gelangweilten „usw.“ ein ironisches Ende gesetzt wird.

In voller Ekstase ergriff er die Hand der Kleinen, bedeckte sie mit glühenden Küssen und rief: „Himmlisches, göttliches Wesen!“ – usw. Der geneigte Leser wird wohl sich denken können, was Herr Georg Pepusch in diesem Augenblick noch alles gerufen. –¹³¹

An anderer Stelle bricht Hoffmann ähnlich pathetische Ausschmückungen ab, indem er Meister Floh unter dem gellenden Ausruf „Alte Liebe rostet nicht!“¹³² auf Dörtjes Nacken springen lässt. Diese abgedroschene Redensart platzt wie eine Bombe in die romantischen Schwelgereien. Interessant ist hier – wie auch an weiteren Stellen – der Namenswechsel von Gamahéh (exotisch) zu Dörtje (prosaisch). Er trägt sein Übriges zur Banalisierung der Situation bei. Weiterhin wird mit Redewendungen gespielt, indem sie konkretisiert werden. Das Beispiel „Wenn Blicke töten könnten...“ wurde bereits genannt; nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang der sprichwörtliche „Floh im Ohr“. Einerseits erfährt diese Redewendung mit der Figur des Meister Floh eine konkrete Verkörperung, darüber hinaus erfolgt textintern eine amüsante Verdoppelung dieses Sprachspiels: Der Floh in der Halskrause, Meister Floh (in der Logik der Erzählung konkret), läuft Gefahr, von einem Floh in Peregrinus' Ohr (abstrakt) verdrängt zu werden:

Hier überließ er sich ganz seinen Liebesgedanken, mit ebendiesen Gedanken kamen aber jene Zweifel zurück, die Meister Flohs Mahnungen in ihm erregt hatten. Es hatte sich recht eigentlich ein Floh in sein Ohr gesetzt und er geriet in allerlei beunruhigende Betrachtungen.¹³³

Neben der Konkretisierung von abstrakten Metaphern und Redewendungen existiert eine weitere Spielart der sprachlichen Grenzüberschreitung, nämlich semantische Zeugmata. In dem vorliegenden Fall wird ein Satzglied auf zwei Satzteile bezogen, die verschiedenen Sinnsphären angehören,¹³⁴ um die mangelnde Grazie des Ballettmeisters Legénie (alias Thetel) zu illustrieren:

¹³⁰ Hoffmann 1998, S. 95.

¹³¹ Ebd., S. 52.

¹³² Ebd., S. 181.

¹³³ Hoffmann 1998, S. 75.

¹³⁴ Vgl. Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen, hrsg. v. Günther und Irmgard Schweikle, Stuttgart 1984, S. 483.

– Und seine Verse, die haben ebensolche plumpe Füße wie er selbst und taumeln hin und her wie Betrunkene und treten die Gedanken zu Brei.¹³⁵

Der Versfuß wird mit den Eigenschaften eines menschlichen Fußes ausgestattet, wodurch die gewohnten Bedeutungsstrukturen unterlaufen werden. Nennenswert – gerade auch im Hinblick auf den Ausgang der Erzählung – ist die Wirkung der folgenden parallel geführten Metaphern, mit denen Hoffmann das Entflammen von Peregrinus' und Röschens Zuneigung beschreibt:¹³⁶

Sollte nun auch besagter Prometheusfunken nebenher die Fackel des Ehegottes anstecken wie ein tüchtiges hellbrenndens Wirtschaftlicht, bei dem es sich gut lesen, schreiben, stricken, nähen läßt [...].¹³⁷

In einer eleganten Anti-Klimax befördert Hoffmann Peregrinus' und Röschens Liebe in nur einem einzigen Satz von den hohen Sphären des „Prometheusfunken“ über „die Fackel des Ehegottes“ zum „hellbrennenden Wirtschaftlicht“ hinab. Dieser plötzliche Stimmungsumschlag von schwelgerisch-kitschig zu nüchtern-sarkastisch bleibt auch auf der Rezipientenebene nicht ohne Wirkung: Man vermeint förmlich, ein dumpfes Aufschlaggeräusch hören zu können.

Sind diese Sprachgrotesken mehrheitlich eher komischer Natur, so setzt Hoffmann sie doch vor allem mit dem Ziel ein, das Entstehen von Harmonie zu unterbinden. Der Dualismus von Phantasiewelt und Realität findet Eingang in die Sprache und lässt sie dissonant und instabil werden. Zu betonen ist besonders angesichts des Heterogenitätsvorwurfs, dass Hoffmanns Stilbrüche nicht im pejorativen Sinne als Lapsus, sondern im positiven Sinne als bewusst eingesetztes Stilmittel zu verstehen sind. Bourkes Definition eines motivierten Stilbruchs wird in jeglicher Hinsicht erfüllt:

Ein bewußter Stilbruch ist ein starker Wechsel, Umbruch oder Aussetzen der Gefühlshaltung im Nacheinander eines umgrenzten sprachlichen Gebildes, der die vorausgegangenen Stilwerte total oder partiell negiert, der aber auch aus der künstlerischen Gesamtkonzeption begründet ist.¹³⁸

Hoffmanns künstlerische Gesamtkonzeption begründet zweifelsfrei den Stilbruch als Stilmittel. Das zeigt bereits die erwähnte enge Verbindung der sprachlichen

¹³⁵ Hoffmann 1998, S. 129.

¹³⁶ Vgl. Vitt-Maucher 1982, S. 166.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Thomas Bourke: Stilbruch als Stilmittel. Studien zur Literatur der Spät- und Nachromantik. Mit besonderer Berücksichtigung von E.T.A. Hoffmann, Lord Byron und Heinrich Heine, Frankfurt a. M. 1980, S. 15.

Stilbrüche mit der inhaltlichen Ebene. Weitere Entsprechungen lassen sich auf der Narrations- und der Gattungsebene finden.

7 Erzählstrategien des Grotesken

Nach Miller enthält bereits der Erzähleingang in nuce nicht allein die Eigenheiten des gesamten Texts, sondern auch die charakteristischen Züge seines Autors.¹³⁹ Hoffmanns *Meister Floh* kann hierfür als illustrierendes Beispiel herangezogen werden. Von Anfang an sind Ambivalenz und kontrastive Heterogenität als konstitutive Gestaltungsstrukturen angelegt. Bereits die erste Kapitelüberschrift trägt mehr zur Verrätselung als zur erhellenden Einleitung des angekündigten Abenteurers bei. Liest der Rezipient nun die ersten Sätze, sieht er sich gleich mit einer Vielzahl unerwarteter Brüche konfrontiert:

Es war einmal – welcher Autor darf es jetzt wohl noch wagen, sein Geschichtlein also zu beginnen. – Veraltet! – Langweilig! – so ruft der geneigte oder vielmehr ungeneigte Leser, der nach des alten römischen Dichters weisen Rat gleich *medias in res* versetzt sein will. Es wird ihm dabei zumute, als nehme irgendein weitschweifiger Schwätzer von Gast, der eben eingetreten, breiten Platz und räuspre sich aus, um seinen endlosen Sermon zu beginnen [...].¹⁴⁰

Der Herausgeber-Erzähler führt nicht in das Geschehen ein, wie der Untertitel „Einleitung“ nahe legt, sondern eröffnet das Märchen mit einer Metafiktion, in der er der horazschen Regelpoetik eine ironisierende Absage erteilt. Zwar erläutert er, dass ein Beginn *medias in res* zu bevorzugen sei, unterläuft jedoch diesen „weisen Rat“, denn – der Leser hat es Schwarz auf Weiß vor sich – nichtsdestotrotz läutet die althergebrachte Märchenfloskel „Es war einmal“ die Erzählung ein. Ähnliches gilt für den nach eigener Aussage zu vermeidenden „endlosen Sermon“, der sich zwar nicht als endlos, jedoch als unnötig lang entpuppt. Trotz der treuherzigen Versicherung des Erzählers, er wolle „dem günstigen Leser durchaus nicht die Lust benehmen, wirklich sein Leser zu sein“¹⁴¹, verletzt Hoffmann bewusst das ästhetische Empfinden des Rezipienten.

Nicht nur an dieser Stelle parodiert Hoffmann literarische Konventionen, indem er von ihnen abweicht und diesen Bruch ausdrücklich im Text thematisiert.¹⁴² Das ironische Spiel des Dichters mit seinem Werk und dem Rezipienten zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Erzählung. Immer wieder gelingt es Hoffmann, dem Rezipienten den vermeintlich sicheren Boden

¹³⁹ Vgl. Norbert Miller: Der empfindsame Erzähler. Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts, München 1968, S. 10.

¹⁴⁰ Hoffmann 1998, S. 15.

¹⁴¹ Ebd., S. 5.

¹⁴² Vgl. Magdolna Orosz: Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann, Frankfurt a. M. 2001, S. 152.

unter den Füßen wegzuziehen, wobei die Interventionen des fiktiven Herausgebers eine äußerst wichtige Rolle spielen. Eben noch scheint der Herausgeber den Leser – wie für das traditionelle Märchen typisch – überlegen durch das verwirrende Geschehen zu führen, bricht dann jedoch plötzlich als Autorität weg; überlässt es dem Leser, Leerstellen durch dessen eigene Phantasie zu füllen, oder räumt ihm sogar einen Wissensvorsprung ein. Ebenso unvermittelt verlässt der Herausgeber seine Position außerhalb der Märchenhandlung, um in das Geschehen einzutauchen und sich auf diese Weise diejenigen Informationen zu beschaffen, über die der Leser angeblich schon verfügt:

Der geneigte Leser weiß bereits, was es mit den zauberischen Reizen, mit der überirdischen Schönheit der kleinen Dörtje Elverdink für eine Bewandnis hat. Der Herausgeber kann versichern, daß, nachdem er ebenfalls durch das Schlüsselloch gekuckt und die Kleine in ihrem fantastischen Kleidchen von Silberzindel erblickt hatte, er weiter nichts sagen konnte, als daß Dörtje Elverdink ein ganz liebenwürdiges, anmutiges Püppchen sei.¹⁴³

Zur Brückierung des Rezipienten besitzt er meist nicht das Wissen, das ihm der Herausgeber zuschreibt, und fühlt sich so gewissermaßen „vorgeführt“.¹⁴⁴

Auch was das Erzähltempo betrifft, fühlt sich der Leser der Willkür des Herausgebers ausgeliefert. Degressionen lässt Hoffmann mit halsbrecherischen Zeitraffungen kollidieren. Wiederum geschieht dies in der Absicht, literarische Topoi zu parodieren und somit zu kritisieren. Besondere Abscheu bekundet der Herausgeber gegenüber dem Romanautor, „dem Romanisten“, der es verstünde, „die jedem regelrechten Roman höchst nötige Langeweile sattsam zu erregen. Nämlich dadurch, daß er bei jedem Stadium, das das Liebespaar, nach gewöhnlicher Weise, zu überstehen hat, sich gemächliche Ruh und Rast gönnte.“¹⁴⁵ Deshalb zieht der Herausgeber-Erzähler das Tempo scharf an:

Nein! laß uns, geliebter Leser, wie wackre, rüstige Reiter auf mutigen Rennern daherbrausen und alles, was links und rechts liegt, nicht achtend, dem Ziel entgeneilen. – Wir sind da!¹⁴⁶

Rückblenden und Überlappungen der Handlungsstränge tragen ihr Übriges dazu bei, den Leser in einen leichten Schwindel zu versetzen. Mehr noch: Am Ende des Märchens entlarvt sich der Herausgeber als die Fiktion einer höher angesiedelten

¹⁴³ Hoffmann 1998, S. 74.

¹⁴⁴ Martinis Auffassung, die direkte Leseranrede trage in Hoffmanns Märchen entscheidend „zur Verzauberung des Lesers, zur ästhetischen Illusion“ (Martini 1976, S. 170) bei, kann aus diesen Gründen nicht geteilt werden.

¹⁴⁵ Hoffmann 1998, S. 167.

¹⁴⁶ Ebd.

Erzählinstanz. Dieser höchsten Instanz sind die letzten Worte der Erzählung überlassen, da die Notizen des Herausgebers angeblich plötzlich abbrechen:¹⁴⁷

Hier brachen plötzlich alle weiteren Notizen ab, und die wundersame Geschichte von dem Meister Floh nimmt ein fröhliches und erwünschtes

*Ende.*¹⁴⁸

Allerdings fragt sich der Leser schon, was wohl auf Heirat und Familiengründung, einem typischen Märchenschluss also, noch folgen soll. Das Erwachen aus einem Traum etwa? Wiederum zielt diese Verdoppelung der Fiktion auf die Verunsicherung des Rezipienten ab. Wenn der Herausgeber-Erzähler offen als Fiktion dargestellt wird, wird dann nicht auch der mit ihm interagierende Leser, dessen Rolle der Rezipient eingenommen hat, als Fiktion offengelegt?¹⁴⁹ Wird der Leser in dieser Logik nicht ebenso wie der Herausgeber zum Spielball dieser letzten Erzählinstanz? Die Referenzrelation zur wirklichen Welt erweist sich in letzter Sekunde als Täuschung.¹⁵⁰

Neben Metafiktion, direkter Leseranrede, ironischen Erzählerkommentaren und der nicht aufgehenden Herausgeberfiktion zieht Hoffmann weitere Formen der Illusionsstörung bzw. -durchbrechung heran. Beispielsweise lässt Hoffmann seinen Protagonisten beinahe aus seiner Rolle fallen, indem er Peregrinus die Worte „In der Tat [...] ein fantastischer Märchenschreiber könnte nicht tollere, verwirrtere Begebenheiten ersinnen, als ich sie in dem geringen Zeitraum von wenigen Tagen erlebt habe.“¹⁵¹ in den Mund legt. Peregrinus scheint kurz davor zu stehen, seinen Status als fiktive Figur zu erkennen. Wen wundert es noch angesichts der eingehend thematisierten Überlegenheit der Flöhe, dass Meister Floh seinem Schützling auch in dieser Hinsicht einen Schritt voraus ist? In seiner liebenswürdig provokanten Art wendet sich Meister Floh direkt an den Leser, um ihm zu versichern, dass er auf dessen allzu kurze Aufmerksamkeitsspanne wohlwollend Rücksicht nehmen und seinen Bericht dementsprechend gestalten wolle.¹⁵² Groteske Grenzüberschreitungen können sich folglich auch zwischen narrativen Ebenen abspielen.

Die Einbettung der „Geschichte des Schneiderleins aus Sachsenhausen“¹⁵³ ist ebenfalls als ein Spiel mit der Fiktionalität des Textes zu werten. Des Weiteren dient sie als retardierendes Moment, unterbricht eine spannungsgeladene Situation

¹⁴⁷ Vgl. Segebrecht 1998, S. 224-226.

¹⁴⁸ Hoffmann 1998, S. 184.

¹⁴⁹ Vgl. Segebrecht 1998, S. 225f.

¹⁵⁰ Vgl. Orosz 2001, S. 147.

¹⁵¹ Hoffmann 1998, S. 117f.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 59.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 126-128.

(Illusionssuspension¹⁵⁴). Im weitesten Sinne kann die eingebettete Geschichte als *mise en abyme* ausgelegt werden, denn das Motiv der Transformation, genauer gesagt: die Verwandlung in einen schwebenden Ballon, erfährt eine Spiegelung.¹⁵⁵ Dällenbach weist darauf hin, dass eine solche *mise en abyme* nicht nur sich selbst, sondern auch die Geschichte, die sie umgibt, als fiktiv enttarnt: „Je suis littéraire, moi et le récit qui m’entourne.“¹⁵⁶ Die Tatsache, dass die Einbettung der Geschichte kaum motiviert sowie scharf durch eine Überschrift und den Kommentar „Ende der Geschichte von dem Schneiderlein von Sachsenhausen“¹⁵⁷ von der übrigen Erzählung abgetrennt ist, verstärkt den Eindruck der Künstlichkeit und Heterogenität.

Zahlreiche intertextuelle Bezüge, insbesondere Formen der selbstreferierenden Intertextualität,¹⁵⁸ tragen ebenfalls zur Hervorkehrung des fiktionalen Charakters des Textes bei. Hoffmann verwischt die Grenzen zwischen seinen verschiedenen Werken, indem er fiktive Figuren aus ihrer angestammten Erzählung in eine andere versetzt. So zieht die Distel Zeherit beispielsweise Archivarius Lindhorst, eine Figur aus Hoffmanns Märchen *Der Goldne Topf*, als Autorität heran:

Die Distel Zeherit blüht im fernen Indien, und zwar in dem schönen von hohen Bergen umschlossenen Tale, wo sich zuweilen die weisesten Magier der Erde zu versammeln pflegen. Der Archivarius Lindhorst kann Euch darüber am besten belehren.¹⁵⁹

Diese Art der Beglaubigungsstrategie verfehlt zwangsläufig ihr Ziel, da sie sich auf eine fiktive Gestalt bezieht. Noch eigentümlicher wirkt der „Verweis auf das eigene, aktuelle (fiktive Werk)“¹⁶⁰ als rechtfertigendes Vorbild. In der Knarrapanti-Episode wird auf diese Weise die Verwendung des Begriffs des Wunderbaren begründet: „[...] und die Rechtsverständigen bedienten sich eines Ausdrucks, der schon deshalb hier stehen darf, weil er sich in dem Märchen vom Meister Floh wunderlich ausnimmt [...].“¹⁶¹ – Wiederum fungiert Intertextualität als illusionsstörendes Element.

Festzuhalten ist: Nicht nur was, sondern auch wie erzählt wird, gibt einen deutlichen Hinweis auf den Status des Grotesken in Hoffmanns Werk. Hoffmann

¹⁵⁴ Vgl. Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, Tübingen 1993, S. 298.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 299.

¹⁵⁶ Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977, S. 79.

¹⁵⁷ Hoffmann 1998, S. 128.

¹⁵⁸ Vgl. Orosz 2001, S. 164f.

¹⁵⁹ Hoffmann 1998, S. 44.

¹⁶⁰ Orosz 2001, S. 166.

¹⁶¹ Hoffmann 1998, S. 104.

setzt seine Erzählweise als Verfremdungseffekt ein: „Der Leser soll aus der Sicherheit seines Weltbildes und aus seiner Geborgenheit inmitten der Tradition und der menschlichen Gemeinsamkeit herausgerissen werden.“¹⁶² Demzufolge sollen eingefahrene Strukturen durch Grenzüberschreitungen aufgebrochen, die Denkweise des Rezipienten dynamisiert werden. Ständig ist der Rezipient gezwungen, neue Perspektiven einzunehmen, oszilliert zwischen Extrempositionen, nämlich Distanz und emotionaler Nähe, hin und her. Hoffmann kalkuliert hierbei Irritationen oder gar Schockwirkungen bewusst ein, denn erst die absolute Infragestellung der alten Ordnung eröffnet die Möglichkeit einer Neuorientierung. Wiederum wird deutlich: Hoffmann ist keinesfalls an einer Harmonisierung interessiert; ein geschlossenes Ende ist unerwünscht. Würde er sonst die Geschichte mit einem Missklang, nämlich der Destruktion der Herausgeberfiktion, enden lassen? – Nichts ist so, wie es schien. Doch Hoffmanns Hauptanliegen ist erreicht: Der einmal angestoßene Denkprozess setzt sich über das Erzählende hinaus fort.

8 Gattungsfrage und „erwünschtes Ende“

Erfüllt und unterläuft Hoffmann zugleich traditionelle Forderungen auf der narrativen Ebene, so tut er dies auch hinsichtlich der Gattungsfrage. Zwar gibt Hoffmann mit dem Untertitel „Ein Märchen in sieben Abentheuern zweier Freunde“¹⁶³ das Märchen als Gattung an, doch geben sich die meisten Interpreten mit dieser Gattungsbestimmung zu Recht nicht zufrieden. So werden Mischformen wie Märchennovelle¹⁶⁴ oder Märchensatire¹⁶⁵ ins Spiel gebracht. Von größter Bedeutung ist bei der Klärung der Gattungszugehörigkeit die Frage, ob es sich beim Schluss der Erzählung tatsächlich um ein „Happy-End“¹⁶⁶ handelt. Trotz der bereits erwähnten sprachlichen und narrativen Ironisierung gehen die meisten Interpreten hiervon aus.¹⁶⁷

Neben der Interpretation als Märchen oder Märchen-Mischform werden weitere Alternativen angeboten. Chon-Choe hebt beispielsweise besonders die durchlaufene Entwicklung des Protagonisten hervor, wobei sie den Ausdruck Entwicklungs- oder Bildungsroman jedoch vermeidet. Dies verbietet auch allein die Tatsache, dass Hoffmann mittels einer ironischen intertextuellen Anspielung Kritik an Goethes *Wilhelm Meister* übt: Er lässt Peregrinus in sein Tagebuch

¹⁶² Kayser 1960, S. 47.

¹⁶³ Hoffmann 1998, S. 3.

¹⁶⁴ Klaus Günther Just: Die Blickführung in den Märchen novellen E.T.A. Hoffmanns, in: E.T.A. Hoffmann, hrsg. v. Helmut Prang. Darmstadt 1976, S. 192.

¹⁶⁵ Wuthenow 1992, S. 87.

¹⁶⁶ Ebd., S. 90.

¹⁶⁷ Vitt-Maucher (1982, S. 202) und Harnischfeger (Johannes Harnischfeger: Die Hieroglyphen der inneren Welt. Romantik kritik bei E.T.A. Hoffmann, Wiesbaden 1988, S. 136f.) sind als eine der wenigen Ausnahmen zu nennen. Beide begründen ihre Vorbehalte im Wesentlichen durch die sprachliche und narrative Gestaltung, weniger mit inhaltlichen Indizien.

schreiben, der Bildungsroman sei eine schädliche Lektüre für jemanden, der gerade eine Nervenkrankheit überstanden habe,¹⁶⁸ und impliziert somit, dass Goethe doch sehr die Nerven seiner Leser strapaziert.

Fast exotisch mutet Steigerwalds Engführung des *Meister Floh* mit einem Ritterepos an, die er unter anderem mit Peregrinus' Lektüre des Ariost begründet.¹⁶⁹ In der Tat – jedoch unter einem ganz anderen Gesichtspunkt – ist dieser Fall fremdreferierender Intertextualität von großer Wichtigkeit, erfährt er doch von Hoffmann eine kunstvolle Ausschmückung: Bei der Übergabe einer Prachtausgabe des Ariost, die Röschen eigenhändig in roten Maroquin gebunden und mit einer reichen goldenen Verzierung ausgestattet hat, verliebt sich Peregrinus in Röschen. Die Prachtausgabe kann als Fundament von Röschens und Peregrinus Liebe angesehen werden. Steigerwalds Vermutung, es handele sich wahrscheinlich um eine Ausgabe des *Orlando Furioso*, ist nahe liegend, denn dieses Werk erfreut sich gerade zu Hoffmanns Lebzeiten großer Popularität. Frenzel stellt darüber hinaus „eine unmittelbare starke Einwirkung Ariosts auf die deutsche Dichtung und Dichtungslehre um 1800“¹⁷⁰ fest. Bei genauerer Betrachtung des *Orlando Furioso* müssen die zahlreichen satirischen Passagen ins Auge fallen, die dem Werk einen eher parodistischen Charakter verleihen.¹⁷¹ Röschens und Peregrinus Liebe baut folglich auf einer Parodie auf! Erneut wird dem fröhlichen und erwünschten Ende¹⁷² des Märchens ein empfindlicher Stoß versetzt.

Und es gibt weitere Hinweise darauf, dass *kein* „Durchbruch zur Versöhnlichkeit“ stattfindet, dass *nicht* „der Glaube, nämlich der an das Wunderbare sowie an das Ideal und die Liebe“¹⁷³ am Ende dominiert und dass das Märchen in diesem Schluss *keinesfalls* „zur Ruhe“¹⁷⁴ kommt – schon *gar nicht* in einer „Grundharmonie“¹⁷⁵. Zum einen handelt es sich bei Röschen und Peregrinus um ein sehr ungleiches Paar. Schon der Name Röschen Lämmerhirt deutet auf Naivität und biedermeierliche Bodenständigkeit hin. Preisendanz spricht vom „Charme der Einfalt“ Röschens, der den „irisierenden Glanz selbstbewußter Koketterie“¹⁷⁶ Gamahehs ersetzen muss. Röschens Eigenschaften kontrastieren

¹⁶⁸ Vgl. Hoffmann 1998, S. 103.

¹⁶⁹ Vgl. Jörn Steigerwald: Die fantastische Bildlichkeit der Stadt. Zur Begründung der literarischen Fantastik im Werk E.T.A. Hoffmanns, Würzburg 2001, S. 223-231.

¹⁷⁰ Vgl. Herbert Frenzel: Ariost und die romantische Dichtung, Graz 1962, S. 60.

¹⁷¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Ariosts Werk in Bezug auf seine Heterogenität ähnlich kritisiert wurde wie *Meister Floh*: Weder Wahrscheinlichkeit noch Ordnung sei darin anzutreffen und lasse es deshalb eher den Träumen eines Kranken ähneln. (vgl. Horst Rüdiger: Ariost in der deutschen Literatur, in: Studien über Petrarca, Boccaccio und Ariost in der deutschen Literatur, hrsg. v. H.R. und Willi Hirdt, Heidelberg 1976, S. 60.)

¹⁷² Vgl. Hoffmann 1998, S. 184.

¹⁷³ Deterding, 2004, S. 108.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Segebrecht 1998, S. 232.

¹⁷⁶ Wolfgang Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus, 3. Aufl., München 1985, S. 111.

scharf mit der Bedeutung des Namens Peregrinus, nämlich Fremder, Wanderer, Nichtbürger. Für eine gewisse Disharmonie sorgt ebenfalls, dass Peregrinus seine Braut im Glauben lässt, die wunderbaren Vorgänge in seinem Haus existierten lediglich in der überregten Phantasie einer missgünstigen Nachbarin.¹⁷⁷ Musste er nicht selbst schmerzlich die Unehrllichkeit seiner Umwelt erfahren? Und weiter: Ist die Tatsache, dass er Meister Floh das mikroskopische Glas zurückgibt, wirklich uneingeschränkt als Triumph der Humanität zu feiern?¹⁷⁸ Positiv ist, dass Peregrinus seiner Frau und seinen Freunden vertrauen möchte. Er könnte jedoch das Glas gezielt zum Wohle seiner Mitmenschen einsetzen, beispielsweise um einen weiteren Fall von Autoritätswillkür zu verhindern. Diesen verantwortungsvollen Umgang mit dem mikroskopischen Glas traut sich Peregrinus wohl nicht zu. Der völlige Verzicht auf das Glas kann folglich auch als Rückschritt in die Unmündigkeit ausgelegt werden. Diesem Gedanken folgend wäre Peregrinus davon überzeugt, dass Naivität und Wegsehen zu einem glücklichen Leben beitragen. Zu diesem Schluss mag man in der Tat mitunter kommen, doch ist dieser Ansatz sowohl kurzsichtig als auch egoistisch.

Ähnlich könnte Peregrinus Umzug in ein Landhaus als eine Flucht ins Private und nicht etwa als Erfüllung seines Glücks gedeutet werden. Die Aussage Martinis, in Hoffmanns letzten Märchen kündige sich angesichts seines nahenden Endes die Reife der Versöhnung mit der Wirklichkeit und dem Schicksal an,¹⁷⁹ erhält einen faden Beigeschmack. Es scheint sich vielmehr eine wachsende Resignation Hoffmanns breitzumachen. Segebrecht schreibt zwar, Tyß finde sein Glück in der lebendigen Frankfurter Diesseitigkeit, auch wenn er in Vorstellungen und Träumen den Zugang zu Famagusta nicht völlig verliere, ja sich dort sogar in sein Königsamt eingesetzt sehe.¹⁸⁰ Doch bei genauerer Betrachtung wird Peregrinus ein Teil des Systems. Er passt sich der bürgerlichen Wirklichkeit an; dankt als König der Phantasiewelt ab.¹⁸¹ Nur an Weihnachten, an einem Tag also, an dem sentimentale Reminiszenzen gesellschaftlich sanktioniert sind, gestattet er sich die Rückerinnerung an die phantastischen Gegebenheiten. Abgesehen von Meister Floh verschwinden alle Phantasiewesen, Prinzessin Gamaheh und die Distel Zeherit sterben sogar – ein Indiz dafür, dass die phantastische Welt eben nicht in die Realität integriert werden kann. Die Beschäftigung mit der phantastischen Welt lässt sich lediglich problemlos in der Kindheit verorten. Die Tyßschen Kinder dürfen sich noch mit dem vom Flohvolk gefertigten Spielzeug vergnügen, ohne dass dies zu Konflikten führt. Neben der sprachlichen und narrativen Gestaltung sprechen folglich unbedingt auch inhaltliche Aspekte gegen

¹⁷⁷ Vgl. Hoffmann 1998, S. 170.

¹⁷⁸ Vgl. Chon-Choe 1986, S. 200f; Hans Mayer: Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns. Ein Versuch, in E.T.A. Hoffmann. Werke, Bd 4, Frankfurt a. M. 1967, S. 488.

¹⁷⁹ Martini 1976, S. 167.

¹⁸⁰ Vgl. Segebrecht 1996, S. 159.

¹⁸¹ Vgl. Bachtin 1970, S. 51: „Durch die Krönung und Erhöhung schimmert von Anfang an die Erniedrigung hindurch.“

das „fröhliche und erwünschte Ende“. Das vermeintlich glückliche Schlusstableau ist in dem Sinne „erwünscht“, als dass es sich um eine reine Wunschvorstellung des Rezipienten handelt. Objektiv gesehen gibt es keinen Märchenschluss.

Wuthenow moniert, der Erzähler liefere keinen Schlüssel zu der Geschichte.¹⁸² Vielleicht wurde er jedoch bisher lediglich übersehen, weil man mit dem unterstellten glücklichen Märchenschluss von falschen Voraussetzungen ausging. Auffällig oft taucht das für das Groteske typische Traummotiv auf.¹⁸³ An einer Stelle wird sogar das Wesen des Traumes mit Hilfe des mikroskopischen Glases in detail offen gelegt. Peregrinus schaut in das Gehirn der schlafenden Gamaeh:

Peregrinus gewährte bunt durcheinander Blumen, die sich zu Menschen gestalteten, dann wieder Menschen, die in die Erde zerrannen und dann als Steine, Metalle hervorblickten. Und dazwischen bewegten sich allerlei seltsame Tiere, die sich unzähligemal verwandelten und wunderbare Sprachen redeten. Keine Erscheinung paßte zu der andern, und in der bangen Klage brustzerreißender Wehmut, die durch die Luft ertönte, schien sich die Dissonanz der Erscheinungen auszusprechen. Doch eben diese Dissonanz verherrlichte nur noch mehr die tiefe Grundharmonie, die siegend hervorbrach und alles, was entzweit geschienen vereinigte zu ewiger namenloser Lust.¹⁸⁴

Bei aller Vorsicht: Könnte es sich bei diesem Traum nicht um eine Spiegelung der Erzählung handeln? Falls dies der Fall ist, hängt dann nicht derjenige, der den Schluss der Erzählung als Herstellung einer „tiefen Grundharmonie“ deutet, einem Traum nach? „’Verwirrt’, zischelt Meister Floh, ’verwirrt Euch nicht, guter Herr Peregrinus, das sind Gedanken des Traumes, die Ihr da schaut.’“¹⁸⁵ Befolgt man diesen Rat des Flohs, so kommt man zu dem Ergebnis: Das Streben nach einer „Grundharmonie“ ist ein Grundbedürfnis des Menschen, doch wird sich dieses Unterfangen in der Realität als utopisch erweisen.

Ohne einen Märchenschluss und mit all seinen Brüchen und Ambivalenzen fällt es schwer, *Meister Floh* trotz dessen märchenhafter Züge als ein Märchen zu bezeichnen. Doch worum handelt es sich dann? In seiner Verteidigungsschrift rechtfertigt Hoffmann eine nachträgliche Streichung (die Passage, in der sich die Menschen aus Abscheu vor Knarrpanti die Nase zuhalten) damit, dass Rezensenten ihn eines Plagiats hätten beschuldigen können, denn etwas ganz Ähnliches oder vielmehr Gleiches komme im *Peregrine Pickle* vor.¹⁸⁶ Bislang wurde diese Aussage nur im juristischen Zusammenhang gesehen und als

¹⁸² Vgl. Wuthenow 1992, S. 96.

¹⁸³ Vgl. Kayser 1960, S. 138.

¹⁸⁴ Hoffmann 1998, S. 99.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Ebd., S. 213.

fadenscheinige Ausrede verworfen.¹⁸⁷ Doch hinsichtlich der Gattungsfrage ist diese Darlegung durchaus interessant, denn Hoffmann weist auf Smolletts humoristischen Roman *Peregrine Pickle* als Vorlage hin. Seine Vorliebe für den englischen Humoristen Sterne wurde besonders in Bezug auf die Erzähltechnik in *Lebensansichten des Katers Murr* eingehend untersucht.¹⁸⁸ Segebrecht geht sogar so weit, Sternes *Tristram Shandy* als Hoffmanns „Lebensbrevier“¹⁸⁹ zu bezeichnen. Viele erzähltechnische Parallelen lassen sich auch zu *Meister Floh* ziehen (Degression, irreführende Titelgebung, Episodenstruktur, Metafiktion etc.). Gemeinsam ist Sternes und Smolletts Werk, dass sie in der Tradition Lukians¹⁹⁰ und damit derjenigen der menippeischen Satire stehen.¹⁹¹ Zahlreiche intertextuelle Bezüge lassen ebenfalls darauf schließen, dass in vermittelter Form das Lukianeske Hoffmanns Werk entscheidend prägt. So bezieht sich Hoffmann in *Meister Floh* auf Rabelais, den „französische[n] Lukian“¹⁹² und Meister des Grotesken, indem er Thetel mit Pantagruel vergleicht.¹⁹³ Rabelais bekennt sich offen zu Lukians Satire. So überträgt er die bereits in Abschnitt 4.1 erwähnte Textstelle, in der Lukian seine Satire mit dem baktrischen „Hybrid-Kamel“ gleichsetzt auf sein eigenes Schreiben¹⁹⁴ und verarbeitet wiederholt in seinen Texten lukianeske Motive. Korkowski stuft Rabelais genau wie Sterne als einen der wichtigsten Vertreter der menippeischen Tradition ein.¹⁹⁵ Auch Cervantes, den Hoffmann zwar nicht im *Meister Floh*, wohl aber in den *Nachrichten der neuesten Schicksale des Hundes Berganza* als Quelle nennt,¹⁹⁶ ist hier zu erwähnen. Gleiches gilt für den von Hoffmann verehrten Jean Paul.¹⁹⁷

Es bleibt zu prüfen, ob *Meister Floh* tatsächlich die wesentlichen Merkmale der menippeischen Satire aufweist und so in deren Nachfolge gestellt

¹⁸⁷ Vgl. Deterding 2004, S. 123.

¹⁸⁸ Vgl. Paul Steven Scher: „Kater Murr“ und „Tristram Shandy“. Erzähltechnische Affinitäten bei Hoffmann und Sterne, in *ZfdPh*, 95, 1976, S. 24-42.

¹⁸⁹ Segebrecht 1996, S. 188.

¹⁹⁰ In beiden Romanen werden intertextuelle Bezüge zu Lukian hergestellt: Vgl. Smollett 1964, S. 277 und Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, hrsg. v. Ian Campbell, Oxford, New York 1983, S. 151.

¹⁹¹ Vorstellbar ist ebenfalls, dass Hoffmann, der mit Wielands Dichtung vertraut war, auch dessen Übersetzung von Lukians Satire *Peri Tes peregrinu Teleutes (Über das Lebensende des Peregrinos)* oder zumindest Wielands Romanadaption *Peregrinus Proteus* kannte. Tatsächlich lassen sich trotz der grundverschiedenen Handlungsausgänge einige Motivparallelen zwischen Wielands und Hoffmanns Werk ausmachen: Der Protagonist ist ein Träumer und gesellschaftlicher Außenseiter, das Wunderbare wird ihm zur Realität, eine umschwärmte Frau gaukelt ihm eine falsche Identität vor. Diese mögliche Vorbildfunktion des wielandschen Texts kann jedoch nicht durch Forschungsliteratur erhärtet werden und bleibt somit spekulativ.

¹⁹² Trappen 1994, S. 141.

¹⁹³ Hoffmann 1998, S. 44f.

¹⁹⁴ Vgl. François Rabelais: *Oeuvres complètes*, hrsg. v. Pierre Jourda, Bd 1, Paris 1962, S. 400f.

¹⁹⁵ Eugene Korkowski: *Menippus and his Imitators: A Conspectus, up to Sterne, for a Misunderstood Genre*. Diss. (Masch) San Diego 1973, S. 234f.

¹⁹⁶ Vgl. Hoffmann 1976, S. 100.

¹⁹⁷ Vgl. Trappen 1994, S. 143f.

werden kann. Als theoretische Referenz für diese Betrachtung kann erneut Bachtins Werk *Probleme der Poetik Dostoevskijs* herangezogen werden. Die vierzehn Gattungsmerkmale, die Bachtin für die menippeische Satire anführt,¹⁹⁸ können im Rahmen dieser Arbeit nur zusammenfassend aufgelistet werden: das Motiv des Lachens, des Traumes und des Wahnsinns, Persönlichkeitsspaltungen, außerordentliche Freiheit in der Erfindung des Sujets, absolute Phantastik, Verbindung von Hohem und Niederm, scharfe Kontraste und widersprüchliche Verbindungen, die Suche nach der Wahrheit in der Welt, Beobachtung aus ungewohnter Perspektive, Skandalszenen, das Einfügen fremder Gattungen und die Vermischung von Stilen, Zeitkritik. Die vorausgehenden Untersuchungen sollten gezeigt haben, dass *Meister Floh* all diese Merkmale aufweist und somit unter diesen von Bachtin weit gefassten Begriff der menippeischen Satire eingeordnet werden kann.

Da es sich bei der menippeischen Satire um einen Zusammenschluss verschiedener Gattungen handelt, ist die Verwirrung bezüglich der Gattungszugehörigkeit von *Meister Floh* nun erklärbar. Wichtig ist festzuhalten, dass Hoffmann diese Verunsicherung wiederum bewusst einkalkuliert. Die Gattungsmischung steht im Einklang mit dem Grundprinzip des Grotesken, nämlich der Aufhebung von Grenzen und der spannungsvollen Neugestaltung. Dieser Prozess erfolgt nicht zufällig, sondern ist kunstvoll konstruiert. Ruft man sich nun ins Gedächtnis, wie stark der satirische Gehalt der Erzählung ist – Hoffmann übt Justiz-, Wissenschafts-, Wirtschafts-, Staats-, Gesellschafts- sowie Kulturkritik im Allgemeinen und Literaturkritik im Besonderen – muss Wuthenows Aussage, *Meister Floh* sei ein „Märchen mit einer satirischen Einlage“¹⁹⁹, revidiert werden. Betrachtet man das Verhältnis von märchenhaften und satirischen Zügen, so drängt sich der Schluss auf: Nein, *Meister Floh* ist kein Märchen, vielmehr eine grotesk märchenhafte Satire, und zwar in der menippeischen Tradition. Denkbar ist, dass Hoffmann die Bezeichnung „Märchen“ vor allem wählt, um seine scharfe Zeitkritik angesichts der repressiven Zustände im Vormärz abzuschwächen.

9 Das Groteske als Grundprinzip

Wie gezeigt, prägt in Hoffmanns *Meister Floh* die spannungsvolle Zusammenführung von heterogenen Elementen, das Grundprinzip des Grotesken also, die Figuren- und Handlungsebene, die sprachliche und erzähltechnische Gestaltung sowie die Gattungsfrage. Diese Ebenen erhellen sich wiederum wechselseitig, greifen kunstvoll ineinander. Zweifellos ist das Groteske kein „Beiwerk“, sondern ein konsequent durchgehaltenes Grundprinzip. So bleibt es

¹⁹⁸ Vgl. Michail Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München 1971, S. 127-133.

¹⁹⁹ Wuthenow 1992, S. 86.

nur, sich der treffenden Aussage Lothars aus Hoffmanns Erzählband *Die Serapionsbrüder* anzuschließen und Hoffmanns *Meister Floh* als Kunstwerk zu verteidigen. Konfrontiert mit dem Vorwurf, das Werk sei derartig heterogen und verwirrend, dass dies nur auf einen Fieberschub des Autors zurückzuführen sei, nimmt Lothar wie folgt Stellung:

– „Da würd ich“, rief Lothar lachend, „da würd ich mein Haupt beugen vor dem vornehmen Kopfschüttler, meine Hand auf die Brust legen und wehmütig versichern, daß es dem armen Autor gar wenig helfe, wenn ihm wie im wirren Traum allerlei Phantastisches aufgehe, sondern daß dergleichen, ohne daß es der ordnende richtende Verstand wohl erwäge, durcharbeite und den Faden zierlich und fest daraus erst spinne, ganz und gar nicht zu brauchen. Zu keinem Werk, würd ich ferner sagen, gehöre mehr ein klares ruhiges Gemüt als zu einem solche, das, wie in regelloser spielender Willkür von allen Seiten ins Blaue hinausblitzend, doch einen festen Kern in sich tragen solle und müsse.“²⁰⁰

Erst wenn die potenziell verwirrende Heterogenität der Teile als beabsichtigt begriffen wird, dann – und nur dann – eröffnet sich die Möglichkeit für eine Interpretation. Werden lediglich einzelne, scheinbar stimmige Stränge für eine Interpretation herangezogen und isoliert betrachtet, so muss dies zwangsläufig in die Irre führen. Eine pauschale Abqualifizierung des *Meister Floh*, „so wie [...] man alles für aberwitzig erklärt, dessen tiefern Zusammenhang man nicht einzusehen vermag“²⁰¹, ist nicht gerechtfertigt.

Hoffmann gelingt es, auf die Zerrissenheit des Individuums und die vielfältigen Zwänge, denen es unterworfen ist, aufmerksam zu machen. Für ihn ist das Groteske ein Mittel, um Kritik zu üben und nicht etwa um unterhaltende Komik zu erzeugen. Hier lässt sich wieder an Kaysers Theorie anschließen, die die ernste, düstere Seite des Grotesken als bestimmend ansieht. Alle vier Konstanten des Grotesken, die Kayser in seiner abschließenden Begriffsbestimmung herausarbeitet,²⁰² werden in *Meister Floh* umgesetzt: Die entfremdete Welt; die Gestaltung des „Es“, einer fremden, unheimlichen Macht (hier der Einbruch des Phantastischen, aber auch die nicht durchschaubaren gesellschaftlichen Zustände) und das Spiel mit dem Absurden sind zweifelsohne vorhanden. Differenzierter muss der vierte Punkt, nämlich „die Gestaltung des Grotesken ist der Versuch, das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören“, betrachtet werden. Dieser Versuch wird in *Meister Floh* unternommen, doch es stellt sich heraus, dass lediglich in der Phantasiewelt das Grauen gebannt und eine gewisse Ordnung hergestellt werden kann. Das Rätsel um den Karfunkel, das zu viel Unheil geführt hat, konnte gelöst werden. Die

²⁰⁰ Hoffmann 1978, S. 307.

²⁰¹ Hoffmann 1998, S. 158.

²⁰² Kayser 1960, S. 133-142.

Phantasiewesen ziehen sich in ihre Welt zurück. In der Realität setzt dagegen lediglich ein Verdrängungsmechanismus ein. Peregrinus verschließt die Augen vor den herrschenden Ungerechtigkeiten und nimmt das „Es“, in seinem Fall die gesellschaftlichen Zwänge, als schicksalhaft hin. Zurückgezogen in seinem Landhaus sucht er sein privates Glück.

Dieser Rückzug ins Private ist für Hoffmann keine Option, um dem Konflikt von innerem Anspruch und äußerer Welt zu entgehen. Hoffmann ist kein Rebell, doch setzt er sich im Rahmen seiner Möglichkeiten gegen die herrschenden Ungerechtigkeiten durchaus zur Wehr. Hätte er sonst wiederholt durch die Kritik an den politischen Zuständen der Restaurationszeit seine Existenz in Gefahr gebracht? Trotz dieses Aufbegehrens ist Hoffmann dennoch zu sehr Realist, als dass er sich der Wunschvorstellung von einer vollständigen, märchenhaften Harmonisierung dieses Dualismus hätte hingeben können. Der Prozess um die Knarrpanti-Episode, der Hoffmann in seinen letzten Lebenstagen schwer belastet, sollte ihm Recht geben.

Bibliographie

Primärliteratur

- Donne, John: The Complete Poetry of John Donne, hrsg. v. John T. Shawcross, New York, London 1968.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Briefe, Hamburger Ausgabe, 2. Aufl., Bd 2, Hamburg 1960.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Hauptwerke in sechs Bänden, Bd. 2, Hamburg 1999.
- Heine, Heinrich: Sämtliche Schriften, Bd 2, München 1969.
- Hoffmann, E.T.A.: Fantasiestücke in Callots Manier, Berlin 1976.
- Hoffmann, E.T.A.: Die Serapionsbrüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen, Bd 1, Berlin 1978.
- Hoffmann, E.T.A.: Meister Floh. Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde, hrsg. v. Wulf Segebrecht, Stuttgart 1998.
- Horaz: Ars Poetica. Die Dichtkunst, hrsg. v. Eckart Schäfer, Stuttgart 1997.
- Lucian: Lucian in Eight Volumes. With an English Translation by A.M. Harmon, Vol. 3, Cambridge/Mass, London 1921, Neudruck 1969.
- Lucian: Lucian in Eight Volumes. With an English Translation by K. Kilburn, Vol. 6, Cambridge/Mass, London 1959, Neudruck 1990.
- Rabelais, François: Oeuvres complètes, hrsg. v. Pierre Jourda, Bd 1, Paris 1962.
- Smollett, Tobias: The Adventures of Peregrine Pickle in which are included Memoirs of a Lady of Quality, hrsg. v. James Clifford, London, New York 1964.
- Sterne, Laurence: The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, hrsg. v. Ian Campbell, Oxford, New York 1983.

Sekundärliteratur

- Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd 2, Stuttgart 2001.
- Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs, München 1971.
- Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, Frankfurt a. M. 1990.
- Bässler, Andreas: Eselsohren in der Grimmelshausen-Philologie. Die Kontroverse um das Titelkupfer des *Simplicissimus* – vom horazischen zum lukianesken monstrum in litteris, zu erscheinen in: *Simpliciana*, 28, 2006, o. S.
- Beardsley, Christa-Maria: E.T.A. Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik, Bonn 1985.
- Blank, Walter: Zur Entstehung des Grotesken, in: Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hamburger Colloquium 1973, hrsg. v. Wolfgang Harms und L. Peter Johnson, Berlin 1975, S. 35-46.
- Bourke, Thomas: Stilbruch als Stilmittel. Studien zur Literatur der Spät- und Nachromantik. Mit besonderer Berücksichtigung von E.T.A. Hoffmann, Lord Byron und Heinrich Heine, Frankfurt a. M. 1980.

- Bronswijk, van J.E.M.H.: The Fellow Students of Fleas, Lice and Mites: Antoni van Leeuwenhoek and Jan Swammerdam, in: L.C. Palm und H.A.M. Snelders: Antoni van Leeuwenhoek 1632-1723. Studies on the life and work of the Delft scientist commemorating the 350th anniversary of his birthday, Amsterdam 1982, S. 109-127.
- Chon-Choe, Min Suk: E.T.A. Hoffmanns Märchen "Meister Floh", Diss. (Masch.) Frankfurt a. M., Bern, New York 1986.
- Cramer, Thomas: Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann, 2. Aufl., München 1970.
- Dällenbach, Lucien: Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme, Paris 1977.
- Desalm, Elli: E.T.A. Hoffmann und das Groteske, Diss. (Masch.) Remscheid 1930.
- Deterding, Klaus: Hoffmanns Poetischer Kosmos. E.T.A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild, Würzburg 2004.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, 16 Bde, Leipzig 1854-1960.
- Ellinger, Georg: Das Disziplinarverfahren gegen E.T.A. Hoffmann. (Nach den Akten des Geheimen Staatsarchivs.), in: Deutsche Rundschau, 32, 1906, S. 79-103.
- Fittbogen, Gottfried: E.T.A. Hoffmanns Stellung zu den „demagogischen Umtrieben“ und ihrer Bekämpfung, in: Preußische Jahrbücher, 189, 1922, S. 79-92.
- Flögel, Carl Friedrich: Geschichte der komischen Litteratur, Liegnitz u. Leipzig 1784-87, Neudruck Hildesheim 1976.
- Frenzel, Herbert: Ariost und die romantische Dichtung, Graz 1962.
- Gersch, Hubert: Literarisches Monstrum und Buch der Welt. Grimmelshausens Titelbild zum „Simplicissimus Teutsch“, Tübingen 2004.
- Hardtwig, Wolfgang: Vormärz. Der monarchische Staat und das Bürgertum., 4. Aufl., München 1998.
- Harnischfeger, Johannes: Die Hieroglyphen der inneren Welt. Romantikkritik bei E.T.A. Hoffmann, Wiesbaden 1988.
- Hochheimer, Andrea: Groteske Figuren in der Prosa des 19. Jahrhunderts. Ihre ästhetischen und poetologischen Funktionen, Diss. (Masch.) München 1996.
- Just, Klaus Günther: Die Blickführung in den Märchen novellen E.T.A. Hoffmanns, in: E.T.A. Hoffmann, hrsg. v. Helmut Prang, Darmstadt 1976, S. 192-306.
- Jürgens, Christian: Das Theater der Bilder. Ästhetische Modelle und literarische Konzepte in den Texten E.T.A. Hoffmanns, Heidelberg 2003.
- Kayser, Wolfgang: Das Groteske in Malerei und Dichtung, Reinbek bei Hamburg 1960.
- Klotz, Volker: Das Europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne, 3. Aufl., München 2002.
- Korkowski, Eugene: Menippus and his Imitators: A Conspectus, up to Sterne, for a Misunderstood Genre. Diss. (Masch.) San Diego 1973.
- Lehane, Brendan: The Compleat Flea, London 1969.
- Leopoldseder, Hannes: Das Groteske, in: DVjs, 45, 1971.
- Loecker, Armand de: Zwischen Atlantis und Frankfurt, Frankfurt a. M. 1983.
- Martini, Fritz: Die Märchendichtungen E.T.A. Hoffmanns, in: E.T.A. Hoffmann, hrsg. v. Helmut Prang, Darmstadt 1976, S. 153-184.

- Mayer, Hans: Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns. Ein Versuch, in E.T.A. Hoffmann. Werke, Bd 4, Frankfurt a. M. 1967, S. 459-501.
- Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen, hrsg. v. Günther und Irmgard Schweikle, Stuttgart 1984.
- Miller, Norbert: Der empfindsame Erzähler. Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts, München 1968.
- Möser, Justus: Harlekin oder Verteidigung des Groteske-Komischen, hrsg. v. Dieter Borchmeyer, Neckargemünd, 2000.
- Müller, Maik: Phantasmagorien und bewaffnete Blicke. Zur Funktion optischer Apparate in E.T.A. Hoffmanns Meister Floh, in: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch, 11, 2003, S. 104-121.
- Nolting-Hauff, Ilse: Pikaresker Roman und menippeische Satire, in: Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania, hrsg. v. Wolf-Dieter Stempel und Karlheinz Stierle, München 1987, S. 181-200.
- Nissen, Gerhardt u. Götz-Erik Trott: Psychologische Störungen im Kindes- und Jugendalter, 3. Aufl., Berlin, Heidelberg, New York 1995.
- Orosz, Magdolna: Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann, Frankfurt a. M. 2001.
- Pavlyshyn, Marko. Interpretation of Word as Act: The Debate of E.T.A. Hoffmann's *Meister Floh*, in: Seminar, 17, 1981, S. 196-204.
- Pietzcker, Carl: Das Groteske, in: DVjs, 45, 1971, S.197-211.
- Puknus, Heinz: Dualismus und versuchte Versöhnung. Hoffmanns zwei Welten vom „Goldnen Topf“ bis „Meister Floh“, in: Text + Kritik, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 1992, S. 53-62.
- Preisendanz, Wolfgang: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus, 3. Aufl., München 1985.
- Radcliffe, Stanley: Der Sonderling im Werk Wilhelm Raabes, Braunschweig 1984.
- Rüdiger, Horst: Ariost in der deutschen Literatur, in: Studien über Petrarca, Boccaccio und Ariost in der deutschen Literatur, hrsg. v. H.R. und Willi Hirdt, Heidelberg 1976, S. 56-84.
- Ruestow, Edward G.: The Microscope in the Dutch Republic. The Shaping of a Discovery, New York 1996.
- Scher, Paul Steven: „Kater Murr“ und „Tristram Shandy“. Erzähltechnische Affinitäten bei Hoffmann und Sterne, in ZfdPh, 95, 1976, S. 24-42.
- Segebrecht, Wulf: Nachwort, in: Meister Floh. Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde, hrsg. v. W.S., Stuttgart 1998, S. 217-233.
- Segebrecht, Wulf: Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E.T.A. Hoffmanns, Frankfurt a. M. 1996.
- Steigerwald, Jörn: Die fantastische Bildlichkeit der Stadt. Zur Begründung der literarischen Fantastik im Werk E.T.A. Hoffmanns, Würzburg 2001.
- Steinecke, Hartmut: E.T.A. Hoffmann, Stuttgart 1997.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, 3. Aufl., Tübingen 2002.

- Trappen, Stefan: Grimmelshausen und die menippeische Satire. Eine Studie zu den historischen Voraussetzungen der Prosasatire im Barock, Tübingen 1994.
- Vitt-Maucher, Gisela: E.T.A. Hoffmanns „Meister Floh“: Überwindung des Inhalts durch die Sprache, in: Aurora, 42, 1982, S. 188-215.
- Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen, Tübingen 1993.
- Wuthenow, Ralph-Rainer: Auch ein „Märchen aus der neuen Zeit?“ Zu „Meister Floh“, in: Text + Kritik, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 1992, S. 86-96.

Verzeichnis der Abbildungen

Frontispiz: Hoffmann, E.T.A.: Meister Floh, Frankfurt a. M. 1822, Umschlagporträt [Hintere Seite].

Abb.1: Grimmelshausen, Johann Jakob Christoffel von: Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch. Mompelgart [Nürnberg] 1668, Titelkupfer, (Ausschnitt).

Abb.2: Hoffmann, E.T.A.: Meister Floh, Frankfurt a. M. 1822, Umschlagporträt [Vordere Seite].

Abb.3: Leeuwenhoek, Antoni van: Stages of a flea's growth, in: Philosophical Transactions of the Royal Society, 249, London 1699, (Ausschnitt).