



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

E. T. A. Hoffmann und sein Einfluß auf die neuere Literatur.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

G. L. N. Hoffmann und sein Einfluß auf die neuere Literatur.

Außer Schiller und Goethe sind es eigentlich nur zwei Dichter, welche das deutsche Wesen dem Ausland vermittelt haben, Hoffmann und Heine. In dem berühmten Buch über Deutschland, geschrieben 1809, veröffentlicht 1814, wagte Frau von Staël, welche die großen Züge unsres poetischen Lebens, mit viel schärferem Auge und sichererm Takt herausfand, als unsre eigenen Kritiker, nur schüchtern die Resultate ihres Forschens ihren Landsleuten mitzutheilen. So viel Wärme sie aufwendet, um die guten Seiten des deutschen Empfindens und Denkens hervorzuheben, so hat man doch immer das Gefühl, daß sie sich in einer der gebildeten Welt vollkommen fremden Sphäre bewegt. Wie in Tacitus' Germania merkt man, daß die Ideale, die sie in dem fremden träumerischen Barbarenlande findet, mehr eine Polemik gegen die Verwilderung des Geschmacks und der Sitten ihrer Heimath sind, als ein naives unmittelbares Wohlgefallen. Nur ein Paar Jahre vergingen, als Hoffmann's Schriften den Franzosen bekannt wurden, und augenblicklich nahm die französische Literatur eine Färbung an, die lebhaft an die Dämmerungen und Visionen der deutschen Romantik erinnerte. Dieselbe Mischung von Idealismus und Humor, von künstlerischer Begeisterung und von scurrilen Einfällen, von phantastischen Nebelbildern und derber Realität wurde das Ideal der französischen Poesie, bis endlich die Schüler weit über den Meister hinausgingen. Neuerdings hat sich die englische Poesie in dasselbe Labyrinth verloren, und dunkle, mystische Figuren, wie Kreisler, Don Juan und die Serapionsbrüder, tauchen mitten unter den heiteren Bildern der Pariser Grisetten und der Londoner Fuhrleute auf.

In Hoffmann hatten die Ausländer das getreue Abbild der deutschen Romantik mit all ihren Stoffen und Formen, aber in einer populären, handgreiflichen Gestalt. Auch der Masse des deutschen Publicums wurde sie erst durch Hoffmann vermittelt. Die eigentliche Schule war durchaus exclusiv gewesen. Um den Prinzen Zerbino, den Markos, die Genoveva u. s. w. zu würdigen, war ein ganz besonderes Abstractionsvermögen nöthig. Hoffmann dagegen wurde von

Jedermann verstanden, trotz seiner phantastischen Ueberschwänglichkeiten. Der Grund liegt zunächst darin, daß er nicht ins Blaue hinein phantastirt, sondern von ganz bestimmten concreten Anschauungen ausgeht. Wenn die Schule das Glück des bedürfnislosen Bagabondirens, die Heiligkeit der Kunst, die Sinnlichkeit des Volkslebens zu schildern unternahm, so hatte diese poetische Thätigkeit immer Etwas von der Natur des Unempfindens, wie bei Madame Melina in Wilhelm Meister. Hoffmann dagegen war ein tüchtiger Jurist, ein tüchtiger Musiker, ein tüchtiger Zeichner, und was das Bagabondiren betrifft, so durfte er nicht weit suchen, um die Urbilder seiner Träume und Sympathien zu entdecken. Sein künstlerischer Enthusiasmus, wie seine Fragenhaftigkeit, war der reinsten Naturwuchs. Weil er das, was er darstellen wollte, nicht erst mühsam zu suchen hatte, war er auch im Stande, gut zu erzählen, und die Stimmung, die ihn selber beseelte, deutlich wiederzugeben. So verschroben z. B. die Erfindungen in seinen Teufelselixiren oder in seinen Nachtstücken sind, so ist dabei doch nichts Gemachtes, während bei den Gespenstern, welche die Romantiker heraufbeschworen, unendlich viel Ziererei mit unterläuft, gerade wie bei ihrem Christenthum und ihren mittelalterlichen Bistonen.

Diese Unbefangenheit und Natürlichkeit wurde noch durch einen zweiten Umstand gefördert. Die Romantiker wurden zu ihren Schöpfungen fast ausschließlich durch philosophische Speculation angeregt. Ihre Intentionen waren sehr weitgehend, und es kostete einige Mühe, sich hinein zu versetzen. Bei Tieck war das zwar weniger der Fall, und sein glückliches Naturell bewahrte ihn vor vielen der Verirrungen, in die seine Glaubensbrüder sich einließen, aber ihr Einfluß war doch zu groß, als daß sich nicht auch bei ihm das Spinngewebe der Abstraction fortwährend über die heitersten und farbenreichsten Bilder breitete. Man vergleiche z. B. die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ und „Franz Sternbald“ mit den „Phantastestücken“. Von eigentlicher Gestaltung ist in beiden wenig die Rede, aber dort ist Alles Theorie, Dogma und Speculation, hier Alles Empfindung und Anschauung. Eben so verhält es sich mit dem Rahmen um Tieck's „Phantastus“, wenn man ihn mit den „Serapionsbrüdern“ vergleicht. Tieck's Figuren, wenn auch viele Anklänge an wirkliche Persönlichkeiten mit unterlaufen mögen, sind eigentlich doch nur dazu da, um gewisse Seiten seiner künstlerischen Ideale zu versinnlichen, in den Serapionsbrüdern dagegen ist Alles Natur und Beobachtung. Hoffmann hat nie speculirt; er hat sich sowol von der herrschenden Schulphilosophie, als von den raffinirten Reflexionen der geistreichen Naturalisten, wie wir sie z. B. im Kreise der Rachel antreffen, ganz entschieden fern gehalten. Seine Gedanken sind daher nie neu und überraschend, und wenn das auch ein Mangel genannt werden muß, so fördert es doch die Reinlichkeit und Harmonie seiner Bilder.

Von seinem Leben führen wir nur diejenigen Züge an, die für seine litera-

rische Stellung charakteristisch sind. Die Biographie von Hitzig ist musterhaft und völlig erschöpfend. Hitzig verschweigt keine von den kleinen Schwächen und von den schlimmeren Verirrungen seines Freundes, aber sie sind alle so in das Gesamtbild verwebt und dieses mit so viel Wärme und guter Laune ausgeführt, daß wir nicht nur für einzelne hervorragende Seiten des Dichters, sondern für den ganzen Menschen die wärmste Theilnahme empfinden.

1776 zu Königsberg geboren, hätte er als Student Gelegenheit gehabt, sich die Kant'sche Philosophie, die dort neben ihrer welthistorischen Bedeutung noch ein gemüthliches Interesse hatte, mit demselben Eifer anzueignen, der damals bei weitem die meisten strebsamen Geister erfüllte. Er hat sich aber weder mit philosophischen, noch mit humanistischen Studien beschäftigt, er hat sich streng auf die juristische Disciplin eingeschränkt, um durch sie seinen Lebensunterhalt zu gewinnen, während seine Liebe sich ganz und gar auf Musik und Malerei concentrirte. Auch die beiden anderen berühmten Schriftsteller seiner Heimath, Hippiel und Hamann, haben auf seine Bildung keinen Einfluß gehabt, obgleich in den Schriften des Ersten sich manche Seite hätte finden lassen, die mit seinem Wesen in Einklang stand. Aber es fehlte Hippiel jene Innigkeit, deren ein junges unverdorbenes Herz bedarf. Hoffmann wurde daher ganz von Jean Paul gefesselt, und die Fragmente seiner ersten schriftstellerischen Versuche aus den Studenten-jahren sind der Form wie dem Inhalt nach ganz im Sinne dieses Dichters. Auch das Verhältniß zu seinem Freund Hippiel, dem Neffen des Dichters, hatte etwas Jean Paul'sches, und würde durch die Ueberschwänglichkeit seines Ausdrucks zuweilen den Verdacht erregen, als hätte dabei etwas Unempfindung mitgespielt, wenn es nicht in gleicher Stärke und Innigkeit bis an sein Lebensende gedauert hätte. Gleichzeitig mit dieser leidenschaftlichen Freundschaft trat ein leidenschaftliches Liebesverhältniß ein, und es dürfte Manches in seinem poetischen Schaffen erklären, wenn man erwägt, daß ihn seine Natur zur höchsten Leidenschaft und Extravaganz der Empfindung trieb, während er in seiner Persönlichkeit nicht die mindesten Requisiten zu einem tüchtigen Romanhelden vorfand. Auf die Augenblicke der Leidenschaft folgten daher immer Augenblicke der Reflexion, in denen er sein eigenes Wesen ironisirte, und dieser Wechsel der Stimmungen ging so rasch und so häufig vor sich, daß man die Poesie des Contrastes, welche die neueren Dichter durch künstliche Anstrengung hervorrufen, bei ihm als den Ausdruck eigenster Natur betrachten muß.

Dem Sturm seiner Empfindungen entzog er sich durch eine angestrengte geschäftliche Thätigkeit. In seinen Briefen geht die Mischung von Humor und Schwärmerei fort; in seinen juristischen Arbeiten waltet der klare, geordnete Verstand. In seinem Leben finden wir zunächst keine bedeutenden Ereignisse, bis er nach Ablegung des dritten Examens im Jahre 1800 als Assessor nach Posen versetzt wurde. Die Aeltern hatte er in dieser Zeit verloren; sein

Liebesverhältniß war abgebrochen. In Posen wurde er in eine ganz neue Welt eingeführt, deren ausschweifende Lieberlichkeit nicht ohne Einfluß auf ihn blieb, und die ihn übermüthig machte, weil er die Ueberlegenheit seines Geistes über alle Personen, mit welchen er umging, sich nicht verhehlen konnte. Dieser Uebermuth und die immer mehr hervortretende Neigung zu possenhafteu Erfindungen veranlaßten einen Auftritt, der ihm eine vorübergehende Versetzung nach Ploß zuzog. 1803 kam er nach Warschau, wo er die seltsame Mischung des orientalischen und abendländischen Wesens wie einen Maskenzug für seine Beobachtungen ausbeutete. Hier fand er Gelegenheit, durch Direction einer Capelle und durch damit zusammenhängende Arbeiten, z. B. Decorationsmalerei, seine Künste im Praktischen anzuwenden. Außerdem wurde er mit Zacharias Werner, Hitzig und Wienoch bekannt und durch sie in die Mysterien der romantischen Schule eingeweiht, die ihm bis dahin fremd geblieben war und die den gewaltigsten Einfluß auf ihn ausübte. Vor allen Dingen faßte er eine große Begeisterung für Calderon, den Lieblingsdichter der Schule. — Dieser entlegene Kreis von Schöngeistern hielt sich eben so von aller Politik fern, wie seine Vorbilder in Jena und Berlin. Hoffmann waren von frühester Jugend an Staatsgespräche zuwider gewesen, und selbst die furchtbaren Erschütterungen des Jahres 1806 waren nicht im Stande, ihn diesem Indifferentismus zu entreißen. Man lebte in einer künstlerischen Traumwelt, oder in den currenten Tagesgeschäften; man las nicht einmal die Zeitungen. Endlich wurde dieses idyllische Künstlerleben gewaltsam unterbrochen. Zuerst rückten die Russen ein, dann die Franzosen. Die preussische Herrschaft wurde aufgehoben und die preussischen Beamten außer Dienst gesetzt. Hoffmann ließ sich im Anfang selbst dadurch nicht anfechten. Er betrachtete die fremden Truppen als ein anmüthiges Schauspiel, aus dem man neuen Stoff für Caricaturen nehmen könnte. Endlich trieb ihn 1807 Noth und Sorge nach Berlin, wo ihm im Anfang Alles mißglückte, bis er endlich im Frühling des folgenden Jahres vom Grafen Soden einen Ruf als Musikdirector nach Bamberg erhielt. Obgleich die Truppe, die er zu leiten hatte, ganz wie eine herumziehende Komödiantenbande aussah, fand er sich doch in seinem Element, namentlich seitdem im Anfang des Jahres 1810 durch Holbein's Direction in die Aufführungen und namentlich in seine Stellung etwas mehr Ordnung und Regel gekommen war. Schon in Warschau hatte er aus Calderon's „Schärpe und Blume“ eine Oper gemacht und Brentano's „lustige Musikanten“ componirt. Jetzt war er unermülich in der Erfindung neuer Decorationen und in der Idealisierung des Theaters. Er betrachtete die Bervollkommnung der Mittel, sowol die Wahrscheinlichkeit, als die poetische Stimmung zu erhöhen, keineswegs mit den Augen Tieck's, der gern zur Einfachheit des Shakspeare'schen Bretergerüstes zurückgekehrt wäre. Er hielt es vielmehr für angemessen, auch in diesen Neußerlichkeiten das Höchste zu erreichen, damit die Würdigkeit der Form dem Inhalt entspräche.

Vorzüglich war er darauf bedacht, seinen Liebling Calderon auf die Breter zu bringen; er stattete die „Undacht zum Kreuz“ mit einem melodramatischen Schluß, mit Transparentbildern und den andern Requisiten einer Opernaufführung aus, und hatte eine kindische Freude daran, daß die Bamberger katholisch genug waren, um sich an diesem Erzeugniß der graffesten Bigotterie zu begeistern, daß selbst die Geistlichen, die sonst die Bühne als ein Teufelswerk verdamnten, jetzt der Erbauung wegen ins Theater gingen. Es war bei ihm nicht im Geringsten von einer religiösen Sympathie die Rede, aber diese Gleichgiltigkeit gegen den sittlichen Inhalt, wenn nur die äußerlichen Kunstmittel zur Geltung kommen, verräth doch etwas Ungesundes in seinem Denken und Empfinden. Diese Flucht der Kunst aus dem Kreise der allgemeinen Ideen ist eben so ein Abweg, wie die Anmaßung der Kunst, durch ihre Empfindungen und Stimmungen der Wissenschaft und dem öffentlichen Leben eine neue Richtung geben zu wollen, und wenn man den Schillerschen Idealismus verspottete, der in seiner Farblosigkeit gegen das Schöne und Interessante im empirischen Leben gleichgiltig machte, so war dieser umgekehrte Idealismus, der das Irrationale und Unvermittelte mit einem Heiligenschein verklären wollte, eigentlich eine weit größere Sünde gegen das Leben wie gegen das Ideal.

Hoffmann wurde jetzt allmählich mit den hervorragenden Geistern der deutschen Literatur näher bekannt. Karl Maria v. Weber und Jean Paul bewiesen ihm viel Theilnahme; auch Fouqué, den er für einen sehr großen Dichter ansah, wurde mit ihm durch Hitzig bekannt und arbeitete für ihn seine „Undine“ als Oper um. Am wichtigsten war seine Bekanntschaft mit Rochlitz, für dessen Zeitschrift er die später in den „Phantastestücken“ gesammelten musikalischen Aufsätze schrieb.

Im Anfang des Jahres 1813 wurde er als Musikdirector nach Dresden berufen. Zwar wurden die künstlerischen Bestrebungen durch die Kriegswirren fortwährend unterbrochen, aber im Ganzen wußte er es doch dahin zu bringen, daß in den Aufführungen ein edler Styl vorherrschte.

Das Verhältniß hatte sich bereits aufgelöst, als ihm im Jahre 1814 durch den Einfluß seines Freundes Hippel Gelegenheit geboten wurde, die juristische Carrière wieder zu betreten. Er wurde in Berlin beim Kammergericht angestellt, seine äußerliche Stellung wurde bald sehr befriedigend, und nebenbei gewann er durch seine Schriften einen so großen Ruf, daß die Honorare, die ihm geboten wurden, ins Ungeheure gingen, und daß er durch die Buchhändler selbst zum leichtsinnigsten Arbeiten getrieben wurde. Sein Leben war zwischen juristischen Geschäften und tollen, ausgelassenen Gelagen getheilt. Von den letzteren haben sich die Traditionen noch immer in Berlin erhalten. Ein Lichtpunkt in diesem Treiben waren die sogenannten Serapionsabende, in denen ein sehr interessanter Kreis geistvoller Männer (Hitzig, Contessa, Koreff, vorübergehend auch Fouqué,

(Chamisso, Dehlenschläger) sich zusammenfanden und in einer ähnlichen Weise, wie es in Warschau geschehen war, den Enthusiasmus mit der Pöffe verbanden.

Die letzten Jahre seines Lebens sind durch Hitzig vortrefflich geschildert. Er starb an der Rückenmarksdörre im Juni 1822 in vollem Bewußtsein, noch bis zum letzten Augenblick mit seinen literarischen Arbeiten beschäftigt.

Wenn wir seine poetischen Werke mit der übrigen deutschen Literatur der damaligen Zeit in Parallele stellen, so fällt zunächst ein wichtiger Unterschied in die Augen. In seinem Kampfe gegen das Nützlichkeitsprincip und die Gemeinplätze des Philistertums, oder wie man sich heute ausdrücken würde, der Bourgeoisie, geht er mit den Romantikern Hand in Hand; allein bei diesen sind es die abgeschlossenen Circle der vornehmen Welt, oder, um den bezeichnendsten Ausdruck zu gebrauchen, die ästhetischen Theecircle, die ihre Fronte gegen die Spießbürgerlichkeit der Masse wenden, bei Hoffmann dagegen geht die Reaction aus der Mitte des bürgerlichen Lebens selbst hervor. Man stelle aus jener Zeit die bekanntesten aristokratisch-romantischen Kreise zusammen, den Kreis des Weimarer Hofes, der in den „Lehrjahren“, im Tasso, auch in den gesellschaftlichen Schilderungen in den „Wahlverwandtschaften“ seinen classischen Ausdruck findet; dann die genialen Circle des Prinzen Louis Ferdinand und der Rachel, die durch das Umfassende ihrer Perspektiven weit über den gewöhnlichen Ideenkreis des deutschen Volkes hinausgingen; die Salons der Frau v. Staël und ihrer deutschen Verehrer, die alle Feinheit der französischen Conversation mit philosophischem Streben vereinigten; endlich den ultraromantischen Zaubergarten Bettinens, von dem uns die späteren Briefe ein, wo nicht getreues, aber wenigstens sehr anmuthiges Bild geben: — in allen diesen Kreisen herrscht das Princip der Exklusivität, die vornehme Kälte einer höhern Region, der äußere Anstand der Grafen und der wirklichen geheimen Räte, während in Hoffmann's Schilderungen trotz aller Extravaganzen, trotz aller Teufel und Gespenster, trotz aller märchenhaften Verwandlungen und apokalyptischen Visionen uns dennoch unser eigenes Gemüth freundlich entgegenlacht. Wir fühlen uns zu Hause, und auch wo wir uns in nebelhafte Träume hineinphantasiren müssen, sind es doch immer unsre eigenen bürgerlichen Träume. Wenn Hoffmann die Spießbürger mit eben so viel Heftigkeit verfolgt und geißelt, wie Tieck und die Anderen, so gewinnen sie doch unter seinen Händen eine viel bestimmtere Gestalt und werden zu komischen Idealen verarbeitet. Nestor, Stallmeister, Pinze, und wie die andern Typen des Philistertums bei Tieck heißen, sind weiter Nichts als abstracte Träger von Ansichten, die dem Romantiker mißfallen. Gestalt, Inhalt und Lebendigkeit geht ihnen ab. Der Registrator Heerbrand dagegen, die musikalischen Dilettanten und die übrigen Hoffmann'schen Philister, auch selbst die phantastischen Figuren, wie z. B. der Magister Tinte, sind der lebendigen Wirklichkeit entnommen, und nicht bloß angeschaut, sondern empfunden. So haben Alle etwas Fragenhaftes

und Driginelles, was sie poetischer und interessanter macht, als sie sonst sein würden. Bei Tieck dagegen fehlt den Profaischen alle Phantastie und alles Gemüth, den Poetischen alle Ironie und aller Verstand. Beides muß aber zusammenkommen, um wirkliche Charaktere zu schaffen, und wo das Eine oder das Andere fehlt, entstehen marklose Schattenbilder. Uebrigens hat Hoffmann auf Tieck später sehr stark influiert; so haben wir in der anmuthigen Novelle: „die Gemälde“ ein ganz im Hoffmann'schen Sinn angelegtes Bild, und die Hauptfigur derselben, der Maler Gulenböck, könnte ganz von Hoffmann herrühren.

Derselbe Realismus ist in Hoffmann's Lieblingsfiguren, den Künstlern, die sowol von einem bestimmten Inhalt des künstlerischen Bewußtseins, als von einer bestimmten Persönlichkeit getragen werden. In seiner Doppelnatur fand Hoffmann hinlänglichen Stoff für beide Seiten, und beide werden auch mit sehr lebhaftem Gefühl aufgefaßt, während sie der eigentliche Romantiker mit kalter, vornehmer Ironie abfertigt.

Alles dies gilt allerdings mehr von den späteren Novellen und Märchen, als von dem ersten Werk, wodurch Hoffmann seinen Ruf begründete, den „Phantastestücken in Callot's Manier“. Jean Paul konnte sie wol in der Vorrede mit großer Lebhaftigkeit empfehlen, da sie im Guten wie im Schlimmen seiner Manier sehr nahe standen. Der Einfluß, den dieses Buch auf die künstlerischen Ansichten ausgeübt hat, ist sehr groß. Hoffmann wußte das Bedeutende der musikalischen Literatur mit tiefem Verständniß und innigem Gefühl ans Licht zu stellen und es durch Anknüpfung an eine eigene Welt von Empfindungen und Phantasten dem Herzen näher zu bringen. In seinen Gedanken über Mozart, Beethoven, Gluck 2c. ist sehr viel Treffendes und Tiefempfundenes. Aber seine Manier hat auch viel Böses gestiftet. Man hat sich seit der Zeit daran gewöhnt, musikalische Kunstwerke in Poeste zu übersetzen, d. h. die in ihnen enthaltenen Stimmungen und Empfindungen zu einem eigenen Ganzen zu verarbeiten. Wenn es dabei schon sehr zweifelhaft bleibt, ob man damit auch die Absicht des Meisters richtig trifft, so ist der Uebelstand in Beziehung auf das Urtheil noch größer. Irgend welche Empfindungen und Stimmungen müssen sich in jedem Musikstück vorfinden, und ein sinniger Kopf wird ohne große Mühe auch aus der schlechtesten Symphonie irgend eine Herzensgeschichte zusammenstellen können. Mit diesem Nachschaffen des Kunstwerks ist für die Kritik Nichts gewonnen, denn es läßt sich daraus nicht abnehmen, ob es gut oder schlecht ist. Da heut zu Tage so ziemlich jedes Feuilleton in Deutschland, Frankreich und England sich mit dergleichen Phantastestücken in Callot's Manier abgiebt, so dürfte man wol behaupten, daß Hoffmann trotz seiner bitteren Satyren gegen den musikalischen Dilettantismus demselben mehr in die Hände gearbeitet hat, als irgend ein anderer Schriftsteller. Seine Phantastestücke gaben die bequemste Unterhaltung für dilettirende Theecirkel her, obgleich sie darüber gerechten Spott ergossen. Man kann sich die

Form des Enthusiasmus um so leichter aneignen, je greller die Stichworte ins Ohr fallen. Die Schlegel'sche Schule hatte schon hinreichend dafür gesorgt, angehende Genies durch currente Paradoxien zu fördern. Hoffmann hat dieses Material bedeutend vermehrt. Seine wunderlichen Ansichten über Don Juan z. B. haben eine unabsehbare Nachkommenschaft hervorgebracht. Janin, Alfred de Musset, Grabbe, Lenau zc. haben gewetteifert, diesem unnatürlichen Problem immer neue Seiten abzugewinnen.

Außerdem verlegt uns die Willkür im Inhalt und in der Form. Wenn in einem der Phantasiestücke der alte Glück einige dreißig Jahre nach seinem Tode als komische Figur in Berlin spuken muß, so sucht man vergebens nach einem Grund für diese seltsame Erfindung, und so ist auch Kreisler, obgleich im Einzelnen seine künstlerischen Empfindungen ganz vortrefflich geschildert sind, in der Anlage doch eine höchst abenteuerliche Figur und weit toller als Jean Paul's Schoppe, mit dem er eine auffallende Familienähnlichkeit hat. Wenn bei einem Charakter von vorn herein seine Bestimmung, in Wahnsinn zu enden, sichtbar wird, so läßt sich auch von seiner Entwicklung nicht viel Gutes erwarten. — Sehr charakteristisch ist der „goldene Topf“, eine echt romantische Gegenüberstellung des Ideals und der Wirklichkeit. Auf der einen Seite eine gestaltlose phantastische Karfunkelpoesie, auf der andern die erbärmlichste Alltäglichkeit, und beide in einem wilden Wirbel durch einander getrieben. Aus dem künstlerischen Enthusiasmus ist unkünstlerische Phantasterei geworden, das Fragenhafte und das Ueberschwängliche spielt fortwährend in einander, und man hat an Keinem seine Freude, weil in demselben Augenblick, wo es dem Anschein nach Gestalt gewinnen will, wieder ein neues Nebelbild dazwischen tritt. Einzelne Einfälle sind drollig genug, z. B. wie der geheime Archivarius einmal ganz ernsthaft erklärt, sein Bruder habe sich auf die schlechte Seite gelegt und sei unter die Drachen gegangen; auch die Hexenscene auf dem Kreuzweg ist mit sehr lebhaften Farben geschildert, aber das Ganze ist doch eine frostige Allegorie, die durch Aufbietung aller möglichen sinnlichen Mittel, durch exotische Pflanzen, sprechende Vögel, grünfunkelnde Schlangen u. s. w. vergebens ein phantastisches Leben zu gewinnen sucht. Die Phantaste eines Fieberkranken ist nicht ein richtiger Ausdruck für die Poesie, eben so wenig wie die Betrunktheit, der überhaupt in diesen Phantasiestücken ein gar zu großer Raum gegeben wird. — Für die künstlerischen Ansichten Hoffmann's, die beiläufig ziemlich stark an Jean Paul's Vorschule der Aesthetik erinnern, ist das Gespräch mit dem Hunde Berganza am lehrreichsten. Es wird sehr heftig gegen die Schiller'sche Theorie vom moralischen Zweck der Dichtkunst geeifert, da dieselbe nur die Aufgabe haben könne, den Menschen in eine erhöhte ideale Stimmung zu versetzen, wobei der Kritiker vergißt, das das Eine nur durch das Andere möglich ist. Auch sind einige vortreffliche Schilderungen über die Fadsheit des Salonlebens darin. Die ganze Form des Gesprächs ist aber

wieder die reine Willkür. Hoffmann liebt es, Hunde, Katzen und ähnliche Bestien sprechen zu lassen, aber es kommt ihm nicht darauf an, sich wirklich in die innerste Natur derselben zu versetzen, wie es Arnim in einzelnen seiner glücklicheren Erfindungen ganz vortrefflich gelingt, und wie es z. B. bei Kaulbach's Bildern zu Reinecke Fuchs der Fall ist. Die Hunde- und Katzengestalt ist nur des einmaligen komischen Einfalls wegen da, dann läßt der Dichter sie fallen, und der Hund Berganza wird der Typus der echten Künstlernatur, der „Kater Murr“ der profaische Bourgeois.

Auf dieses letztere Werk, welches 1821 erschien, gehen wir hier sogleich über, weil es mit den Phantasiestücken am nächsten verwandt ist. Wir haben hier wieder jene Poese des Contrastes; auf der einen Seite die Vollblutromantik, auf der andern die nüchterne Prosa. Das Eine soll durch den Gegensatz des Andern getragen werden, eigentlich wird es aber nur dadurch verwirrt. Im poetischen Theil macht es sich der Dichter bequem, er läßt den Verstand vollständig bei Seite, weil er Raum genug dafür im profaischen Theil findet. Dies ist aber die allerroheste Form des Humors, die nicht eine Rückkehr vom farblosen Idealismus zur Poese des wirklichen Lebens ausdrückt, sondern ein Verfallen in den gestaltlosen Idealismus und in die ideenlose Empirie zugleich.

In den Novellen, die er in den Serapionsbrüdern (1819) sammelte, schließen sich einzelne dieser ästhetischen Tendenz an; sie haben aber mehr Form und Abrundung gewonnen. Eine allerliebste Episode aus dem Musikleben ist z. B. die reizende Erzählung „die Fermate“. — Die Märchen haben die Absicht, bei dem Detail des Alltagslebens darauf aufmerksam zu machen, wie ein tieferes Gemüth gerade in dem, was uns zunächst liegt, die Spuren jener geheimnißvollen Poese herausfindet, die man sonst nur in der Ferne sucht, die aber als eigentliche Seele das ganze Weltall durchdringt. Für Kinder sind diese Märchen nicht gemacht. Kindern kommt es nicht darauf an, in dem Nahellegenden das Wunderbare und Abenteuerliche zu entdecken, denn der realistische Trieb des Kindes ist zu groß, um bei den Gegenständen, über die es durch Sinn und Begriff vollkommen Herr ist, an etwas Mystisches zu glauben; es sucht vielmehr, und mit Recht, das Wunderbare in der Ferne, und verlangt, daß es sich ihm schon durch die äußere glänzende Form handgreiflich als wunderbar und ungewöhnlich bethätige. Außerdem verfällt jenes Streben, Ideal und Zufälligkeit in einander zu verarbeiten, zu leicht in Allegorie. Der Magister Tinte ist nicht bloß der Magister Tinte, nicht bloß die komisch-hoschaste Brunnstiege, nicht bloß der feindliche Drache, der das „fremde Kind“ verfolgt, sondern zugleich das Symbol der Prosa etc. Bei solchen Gesichtspunkten hört der Spas auf. Im Uebrigen sind in diesen Märchen sehr viel ansprechende phantastische Züge, obgleich man doch immer herausfühlt, daß dieses Phantastische nur in einer künstlichen Berrückung des Gesichtspunkts liegt. Sealsfeld läßt in seinem „Süden und Norden“ einen

deutschen Philosophen bei Nacht das Innere eines mexicanischen Landhauses überschauen. Es verwirren sich die wunderbarlichsten Gestalten durch einander, um die Heiligen- und Götterbilder winden sich die abscheulichsten Thiergestalten, so daß es den Anschein gewinnt, als wollte das verkümmerte Gemüth der Mexicaner seine eigenen Heiligthümer mit einer Mischung von Schmerz und Muthwillen ironisiren. Bei Tage erkennt er, daß dieses Durcheinander nur an der falschen Perspective gelegen hat; er hat Körpertheile combinirt, die nicht zusammengehörten. So geht es uns bei allen Hoffmann'schen Märchen. Sie verlangen, um als richtig empfunden zu werden, das Lampenlicht und die Dämmerung, den Tag ertragen sie nicht. — Die eigentlichen Novellen gehören zum Glänzendsten, was in dieser Form geschrieben ist. Hoffmann vereinigt die beiden Fähigkeiten, einerseits gut, schnell und scharf zu beobachten, andererseits das Beobachtete klar und übersichtlich zu ordnen. Von der Art seiner Beobachtung hat er uns selber in dem Gespräch: „des Betters Eckfenster“ ein Bild gegeben. Er wird der verwirrenden Eindrücke dadurch Herr, daß er seine Aufmerksamkeit willkürlich fixirt, und aus jedem einzelnen Zug sich schnell ein Ganzes zu machen sucht. Für einen Historiker wäre eine solche Beobachtung nicht geeignet, für den Novellisten ist sie die einzig richtige. Ferner versteht es Hoffmann sehr gut, wenn er nur nicht in seine Nebelbilder verfällt, eine klare einheitliche Stimmung, wie sie für ein Gemälde nothwendig ist, poetisch zu fixiren. In diesem Talent möchte ihn keiner unsrer Novellisten erreicht haben.

Wir kommen jetzt an eine Seite seines Schaffens, die gewöhnlich zuerst in die Augen fällt, die aber nicht gerade seine glänzendste ist, auf seine Neigung zum Unheimlichen und Entsetzlichen. Bei dem klaren und sichern Verstand, der ihn auszeichnete, fühlte er von Zeit zu Zeit eine geheime Wahnsinnsader in sich, die sich Luft machen mußte. Die Furcht, wahnsinnig zu werden, hat ihn mehrfach beschäftigt, und es ist bekannt, wie ihn bei der Composition seiner eigenen Erzählungen ein so großes Grauen anwandelte, daß er seine Frau aufwecken mußte. — Daß diese Nachtseite der Natur ein Recht zur poetischen Darstellung hat, ist unzweifelhaft, sie muß nur einerseits so mit der Stimmung des ganzen Kunstwerks zusammenhängen, daß man an ihr ein psychologisches Interesse nehmen kann, nicht bloß ein materielles, und sie muß auf der andern Seite sich einzuschränken wissen. Unter allen Dichtern ist derjenige Meister, der auch diesen Zauberstab am kräftigsten zu schwingen weiß, Shakspeare. Die Scenen, in denen er das Grauen hervorruft, ergreifen uns mit unabwendbarem Zwange, in welcher Stimmung wir auch davon gehen mögen. Am nächsten möchte ihm W. Scott in einigen seiner Romane, z. B. in der „Braut von Lammermoor“, kommen. Hoffmann ist über seine Geister nicht Herr. Allerdings weiß er so viel Entsetzliches zusammenzuhäufen, daß uns, wenn wir in der richtigen Stimmung daran gehen, das Blut in den Adern stockt, wie wir das Alle wol zu

irgend einer Zeit unsres Lebens durchgemacht haben. Namentlich ist dies der Fall, wenn er uns zuerst durch einen scheinbar soliden Realismus verlockt, wie z. B. im „Majorat von Rositten“ und im „Sandmann“ in den Nachtstücken, in dem Fragment von der Vampyrfamilie in den Serapionsbrüdern, im „Magnetiseur“ in den Phantastestücken u. s. w. Bringen wir aber diese Stimmung nicht mit, sondern verhalten uns von vorn herein kritisch, so kommt uns das Ganze von Anfang bis zu Ende ekel, schal und abgeschmackt vor, und je weiter wir kommen, je alberner wird uns zu Muthe. Der Grund davon ist der Mangel an allem geistigen Inhalt. Wir werden in eine Fieberphantaste hineingerissen, wir wissen nicht warum, und bloß materielle Gespenster vertragen einmal nicht das Tageslicht des Verstandes. — Am breitesten ausgeführt, aber auch am schlechtesten, sind die „Elixire des Teufels“ (1816). Daß dergleichen damals ein gewisses Interesse erregen konnte, begreift man nur, wenn man die noch auffallendere Beobachtung hinzunimmt, daß im folgenden Jahr der Geist der Ahnfrau zum großen Entzücken des Publicums über alle deutschen Bühnen ging. Dieser Wirrwarr, in dem man nie recht unterscheiden kann, ob man den Teufel, oder einen Wahnsinnigen, oder ein Gespenst, oder einen gewöhnlichen Menschen vor sich hat, macht, wenn man einmal dem ersten Anlauf widerstanden hat, einen unaussprechlich komischen Eindruck. Diesmal ganz wider Willen des Dichters, der sonst die Verbindung des Entsetzlichen mit dem Scurrilen als eine besondere Würze der Phantaste anwendet. Uebrigens erinnert die Geschichte sehr lebhaft an einen ältern englischen Roman von Lewis, „der Mönch“ (1794). Wenn Hoffmann ihn nicht wirklich vor Augen gehabt hat, so hat wenigstens eine auffallende Verwandtschaft der Organisation obgewaltet. Besser sind die „Nachtstücke“ (1817), schon weil sie kürzer sind, und weil sie den Schauer mehr auf einen bestimmten Punkt concentriren, obgleich auch hier die Geschmacklosigkeit zuweilen haarsträubend wird. Die Pointe ist immer der plötzliche Uebergang aus dem Lebendigen ins Todte, und umgekehrt, die Verwandlung einer Geliebten in einen Automaten u. s. w. — Das Hereinziehen des thierischen Magnetismus und des Nachtwandels hat ihm gleichfalls eine reiche Ausbeute geliefert. Durch die „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft“ von Schubert war dieses Gebiet in den geistreichen Gesellschaften zur Modesache geworden. Seitdem haben uns Hoffmann's Nachfolger in Deutschland und Frankreich so mit Sonnambulen überschüttet, daß man sich keinen Augenblick sicher fühlt, irgend eins dieser unheimlichen Wesen könnte zum Fenster hereinsteigen. Es ist das eine sehr ungesunde Poesie, weil sie den Geist ganz an die materiellen Mächte verkauft, und man kann sie zuletzt handwerksmäßig treiben, weil man nur die gegebenen Elemente nach Willkür combiniren darf.

Vortrefflich sind dagegen diejenigen Erzählungen, in welchen die Leidenschaft als eine dämonische, unheimliche, gespenstische Macht dargestellt wird, z. B. die

Scudery, Spielerglück u. s. w. Hoffmann zeichnet sich vor Tieck, der in seinem *Nunenberg*, *Liebeszauber* u. s. w. dieses Genre zuerst mit Erfolg angebaut hat, durch einen kräftigern Realismus aus. Bei Tieck verschwimmt die ganze Geschichte in ein mondscheinartiges Traumleben, und trotz der wirklich künstlerischen Ausarbeitung einzelner Züge werden wir doch im Ganzen ermüdet. Bei Hoffmann dagegen werden wir zuerst so sicher gemacht, daß wir uns auf festem Boden glauben, und plötzlich bricht dann das Erdbeben der dämonischen Welt auf uns ein. Auch in Bezug auf dieses Genre sind wir allmählich durch die zahlreichen Bearbeitungen blasirt.

So heiter uns aber auch die bunten Farben und die zierlichen Arabesken in seinen Geschichten anmuthen, so bleibt doch Etwas darin, das dem gesunden Gefühl widersteht. Auch aus dem frischesten Grün haucht uns Etwas von Fäulniß an. Seiner poetischen Conception der Charaktere und auch der Schicksale, so viel Glänzendes sie hat, fehlt immer der eigentliche Kern alles Schaffens, das feste und sichere Gefühl. So wie in der Arabeskenzeichnung die realen Formen sich der zierlichen Windung der Linien bequemen müssen, so sind seine Gestalten durch Einfälle und Stimmungen eben sowol hervorgerufen, als beeinträchtigt. Es ist etwas von Mosaikarbeit darin; die einzelnen Beobachtungen und Einfälle drängen sich über die Totalität hinaus. Er liebt es, zu mystificiren, und bei einem Charakterproblem, das uns in die lebhafteste Spannung versetzt, uns den Schlüssel vorzuenthalten; ja, er ist geneigt, in diesem Unaufgelösten, Räthselhaften, Fragmentarischen die eigentliche Poesie zu suchen. Wenn man freilich den Wahnsinn — die Unterbrechung des Zusammenhangs zwischen Geist und Natur — als ein eigentlich poetisches Moment, oder gar als den höchsten Ausdruck der Poesie auffaßt, wie es Jean Paul in seiner „Vorschule“ mit gelegentlicher Paradoxie andeutet, und wie es Hoffmann öfters ausführt, so darf man sich nicht darüber wundern, wenn der Einfall des Prinzen von Bellagonia, unnatürliche Combinationen in dem Gebiet der organischen Natur vorzunehmen, auch auf das Geistige übertragen wird. Hoffmann's Charaktere haben immer einen geheimen Doppelgänger, der ihr Gegentheil ist, und wenn wir in dem Glauben stehen, es mit dem einen zu thun zu haben, so grinst uns plötzlich aus der Larve heraus das boshafte Satyr-auge des andern an. Die Züge des Alltagsmenschen legen sich unvorbereitet in entsetzliche, dämonische Falten, und Satan verwandelt sich eben so unvermittelt in einen bequemen, gelangweilten Philister. Hoffmann hat mit scharfem Auge fragenhafte Erscheinungen verfolgt und seine Gedanken darüber in Tagebüchern aufbewahrt; später drängen sich diese Gedanken hervor, wo sie am wenigsten hingehören. Zwischen seinen Pöffen und seiner — etwas nach dem Opium schmeckenden Verzücung liegt keine gemüthliche Mitte, in der sich die beiden Gegensätze neutralisiren; der eine Gemüthszustand ist das Gespenst, das den andern heim sucht, ohne ihm irgendwie verwandt zu sein.

Daher ist am meisten Einheit in denjenigen Erfindungen, die ganz ins Scur- rille fallen. Ein ganz allerliebster Einfall ist das Duell zwischen den Physikern Leuwenhoeek und Swammerdam, die statt mit Säbeln oder Pistolen, mit concentrirten Lichteffecten auf einander losgehn. Aber diese Capricciosprünge sind nur dann erträglich, wenn sie nicht über ein gewisses Maß hinausgehen. Bei einer breiten Ausführung, wie in der „Prinzessin Brambilla“, dem „Meister Floh“, „Klein Zaches“, den spätesten seiner Schriften, wird der Spaß zu Tode gehebt. Er verliebt sich in einen einzelnen originellen Einfall, und ist unermüdetlich, ihn in immer neuen Variationen auszubeuten. So hat der verlorene Schatten in Chamisso's Peter Schlemihl (1814) Hoffmann zu der verwandten Idee des verlorenen Spiegelbildes Veranlassung gegeben, und Hoffmann's Nachfolger, Weißflog, Contessa u. s. w. haben wieder die Combinationen ihres Meisters verarbeitet.

Das moderne Feuilleton, wie die moderne Erzählung, sind ganz in Hoffmann's Fußstapfen getreten. Statt einer objectiven Darstellung der Gegenstände wendet man den Stoff dazu an, weltenschmerzlichen Kunstenthiasmus und possenhaften Witz ohne eigentlichen Inhalt durch den gegebenen Faden zu verknüpfen. Die Manier der Nachfolger geht natürlich immer weit über das Vorbild hinaus. — Auch bei bekannten Dichtern stößt man jeden Augenblick auf Hoffmann'sche Reminiscenzen, z. B. Grabbe's „Don Juan und Faust“, ist Nichts als die breitere Ausführung des betreffenden Phantastestücks. — Endlich hat Heine die Poesie des grellen Contrastes zu ihrem vollsten Ausdruck concentrirt. Bei Hoffmann ist immer noch viel Abhängigkeit von traditionellen Urtheilen und Vorstellungen, Heine versenkt auch diese Momente des Enthusiasmus, nachdem er sie mit der wildesten Phantastie ausgebeutet, zuletzt mit possenhaftem Schmerz in die unterschiedlose Nacht der Ironie. Der ganze Atta Troll, der größere Theil des Romanzero, und das Tanzpoem über Faust ist in Hoffmann'scher Weise concipirt und zum Theil auch ausgeführt, wenn auch mit größerer Freiheit. Die schmutzige Hexenküche mit der Bison vorüberbrausender Heidengötter, die Sehnsucht des verliebten Elephanten nach der Pariser Prinzessin, die Götterdämmerung und der Mexikanische Göze, der von seiner Ruhme, der Unka träumt, sind kühne und zum Theil brillante Variationen über das Thema des „goldenen Topfes“. Als verbindendes Glied zwischen der Schlegel'schen Schule und Heine hat Hoffmann für Deutschland seine literarhistorische Bedeutung. Für Frankreich und England ist er vor und neben Heine der Verkündiger des Evangeliums der deutschen Romantik.