Jean Pauls Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann.

(2. Teil.)

Von Dr. Johann Černy.

Beziehen sich diese Ausführungen auf Jean Pauls Verhältnis zur Romantik im allgemeinen, so kommt speziell bei Hoffmann noch manches andre hinzu. Zunächst ist bei diesem die Wechselbeziehung zwischen Leben und Dichtung fast so eng wie bei Jean Paul, jedenfalls enger als bei jedem andern der Romantiker, und der Reiz seiner Erzählungen beruht zum guten Teil auf diesem Moment. Am meisten interessiert er uns, wo er aus seinem eigenen Leben schöpft und seine eigene Persönlichkeit hervortreten läßt, während uns die Erzählungen, in denen er nur äußeren Anregungen folgt, oft kalt lassen. So ist zum vollen Verständnis seiner Werke ein „biographischer Kommentar“ ebenso notwendig wie bei Jean Paul; durch Ellingers und Grisebachs Nachweise haben wir heute eine ziemlich genaue Kenntnis dieses Zusammenhangs.

Ferner hat Hoffmann seinem Vorbilde auch die Kunst der Kleinmalerei abgelernt. Während daher die meisten romantischen Romane in einem phantastischen Nirgendheim spielen, gleichsam jenseits von Ort und Zeit, und auf das „Kostüm“ der Zeit, die politischen und kulturellen Verhältnisse, fast keine Rücksicht nehmen, finden wir bei Hoffmann häufig Anknüpfung an ganz bestimmte Orte und Begebenheiten. Für ihn hat die Darstellung des Zuständlichen an sich einen Wert und so läßt er als der realistischeste unter den Romantikern seine Novellen häufig in modernen Städten, wie Dresden, Berlin, Königsberg, Danzig oder Bamberg, spielen und nimmt auf ganz bestimmte Straßen, Häuser und andere ihrer Lokalitäten Bezug. Auch hierin ist ihm, während der ältere Roman ängstlich jede nähere Beziehung meidet, Jean Paul (z. B. mit dem Schluß des „Hesperus“, besonders aber mit dem „Siebenkäs“) vorangegangen. Auch wenn Hoffmann in vergangene Zeiten greift, läßt er anschauliche Kulturbilder vor unsern Augen aufsteigen; ich erinnere nur an „Meister Martin der Küfner“, an „Signor Formica“ oder „Doge und Dogaressa.“ So versenkt er sich, wie Jean Paul, mit Liebe auch in die Ausmalung des Stillebens und mit den Schilderungen, die er in den „Elixiren des

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Teufels“ und im „Kater Murr“ von dem klösterlichen Leben entwirft, erreicht diese realistische Kunst ihren Höhepunkt.

Bringen ferner die Romantiker, wie Jean Paul, mit Vorliebe Ideal und Wirklichkeit, jugendliche Schwärmerei und den Druck der realen Verhältnisse in Kontrast miteinander, so kommt auch hierin keiner dem Bayreuther Dichter näher als Hoffmann. Ich habe oben darauf hingewiesen, wie bunt die beiden Elemente oft bei Jean Paul gemischt sind. Bei Hoffmann nun wird die Gegeneinanderbewegung der Phantasiewelt, die er freilich mit grausigen Spukgestalten zu bevölkern liebt, und der trockenen Alltäglichkeit, die bei ihm zur plattesten Philistrosität wird, zum Hauptthema seiner Dichtung. Er stellt die Gespenster, wie er sie in seiner erhitzten Phantasie wirklich vor sich sah, mitten in die Prosa des Lebens hinein und macht selbst das Philiströse zum Gespenstischen. Fallen Jean Pauls Helden so häufig aus ihren idealen Höhen auf die harte Erde herab, so gehen bei Hoffmann erträumte Welt und Wirklichkeit fortwährend in einander über, ohne daß man eine feste Grenze findet. Seine Spukgestalten wandeln am hellichten Tage herum, sie nicken uns, wie Heine sagt, aus jeder chinesischen Teekanne und jeder Berliner Perücke entgegen; Menschen, die ganz gewöhnlichen bürgerlichen Beschäftigungen obliegen, stellen sich plötzlich als Geisterfürsten, Teufel oder Elementargeister heraus und umgekehrt werden Gespenster zu königlich preußischen Beamten. Daraus nun ergibt sich häufig eine ergötzliche humoristische Wirkung, zumal da, wo uns Hoffmann im unklaren läßt, ob der Geisterspuk nicht nur in der Phantasie seiner Personen besteht.

Hoffmanns Humor geht wie der Jean Pauls aus tiefem Gefühl hervor, aus dem Bewußtsein der schmerzlichen Widersprüche der Welt, über die sich der Dichter dadurch erhebt, daß er sie überlegen belächelt. Wie Jean Pauls Humoristen, Leibgeber-Schoppe, Siebenkäs, Vult u. a., Abbilder seines eigenen Wesens sind, so ist auch die Gestalt des von satirischem Humor und schneidender Ironie sprühenden Kapellmeisters Kreisler aus dem Innersten des Dichters erwachsen. Doch auch da walten bedeutsame Unterschiede; Kreisler verhält sich zu den Humoristen Jean Pauls so wie die innerlich zerrissenen und weltschmerzlichen Jünglinge der Romantiker zu den sentimentalen Helden der Sturm- und Drangperiode. Der Lebensnerv der Jean Paulschen Dichtung ist das sittliche Pathos und daher ist seine Weltanschauung durchaus optimistisch, bei Hoffmann lauert, wie schon Heine richtig erkannt hat, hinter dem lustigen Spiel seiner Figuren ein tiefer Pessimismus und an die Stelle des sittlichen Strebens tritt bei seinen Helden ganz in der Art der Romantik die Kunst als die höchste Betätigung der Menschennatur und in ihr gehen sie auf.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Den „hohen Menschen“ bei Jean Paul steht bei Hoffmann der Künstler gegenüber und sein Gegensatz ist der Philister. Der Titanismus, an dem so viele Jean Paulsche Helden scheitern, ist Hoffmann ganz fremd, sein Kreisler ist ein direkter Nachkomme von Wackenroders Musiker Berglinger, ein zarter Nervenmensch, den die Musik im Innersten seiner Seele packt und aufreibt; er geht daran zugrunde, daß er in der Welt keinen Raum für sein hohes künstlerisches Streben findet, da seine Kunst der stumpfen Menge wie den Großen nur als ein Mittel platter Unterhaltung gilt. Die meiste Verwandtschaft zeigt mit ihm Vult in den „Flegeljahren“; doch ist dieser eine wetterfestere, lebensfrohere und wohl auch rohere Natur.

Wir begreifen, was Jean Paul an den „Phantasiestücken“ am meisten ansprechen mußte; auch seine Werke sind ja gespickt mit satirischen Ausfällen gegen den ästhetischen Stumpfsinn des deutschen Publikums, seine Kunstheuchelei und die herrschende Nützlichkeitsrichtung, die in der Kunst nur ein Mittel des soliden Broterwerbs und in dem Künstler ohne bürgerlichen Beruf einen zweifelhaften Menschen sah, der sich nur aus Mangel an ernsterer Auffassung des Lebens dem Vergnügen widme. Ein wahres Feuerwerk beißenden Spottes prasselt in den „Flegeljahren“ nieder, in denen sich manche Partien (z. B. S. 153, besonders aber das Gespräch der beiden Brüder S. 161 ff.) auch gedanklich mit den „Kreisleriana“ Hoffmanns aufs engste berühren. Schon hier finden wir den Spott über die musikalischen Abendgesellschaften, in denen die Musik als ein angenehmes Geräusch gilt, das die Konversation befördert, Pausen im Gespräch angenehm ausfüllt, die Beine in den Takt setzt, den Appetit erhöht und für allerlei andere Dinge den Vorwand abgibt. Ergötzlich wird hier wie in den „Phantasiestücken“ geschildert, wie das Publikum nur an Äußerlichkeiten klebt, wie es in der tiefsten Musik nur den Ausdruck seiner armseligen Gefühlchen hört und so nur dem Geiste gleicht, den es begreift, wie es nur der Mode halber in die Konzerte läuft und sich an aller ernsten Musik vorbeidrückt. Wie gleicht doch diese Philisterwelt, in die Jean Paul seinen Vult hineinstellt, so ganz der Gesellschaft, die Hoffmanns Kapellmeister Kreisler mit Bachschen Fugen in die Flucht schlägt! Und der köstliche Kaufmann Neupeter, der nur Lebenswerte kennt, die sich in Zahlen ausdrücken lassen, und mit Verachtung auf den „powern Wicht“ von Musiker herabsieht — hat er nicht in einem großen Teil der Hoffmannschen Erzählungen seine Nachkommen und Gesinnungsverwandten? Der in den „Flegeljahren“ vorgezeichnete Gegensatz des poetischen Träumers und des echten Künstlers zur armseligen Philisterwelt ist ja auch das Hauptthema der Dichtung Hoffmanns.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Aber auch positiv, in der Schilderung des wahren Wesens der Musik und ihrer Wirkungen, ist Jean Paul vorangegangen. Lesen wir die zahlreichen in seinen Werken eingestreuten Bemerkungen darüber, ist es uns, als hätte er, später in der Hegelschen Hochflut einer der wenigen Kenner Schopenhauers, die tiefsinnige Musik-Philosophie dieses großen Denkers vorausgeahnt. Die Wirkung, die die Musik auf ihn übt, schildert er ganz so wie Hoffmann und später R. Wagner. Die Töne der Musik sind ihm der stärkste und schwächendste Rausch, der ihm ans Leben greife, obwohl er ihnen keinen bestimmten Empfindungsinhalt unterlegen könne. So dient ihm die Musik zum Ausdruck der stärksten Gefühle. Wenn das Herz voll ist und der Mensch vergebens nach Worten ringt, hört man Flötentöne und diese „lösen die drückende Träne von der vollen Seele los.“ Immer wieder wird, wie bei Schopenhauer, der unbestimmte Charakter der Musik betont. Wenn Schopenhauer sagt, die andern Künste redeten von Schatten, der Erscheinungswelt, die Musik aber vom Wesen, dem Ding an sich, und sie drücke daher nicht das oder jenes bestimmte Gefühl aus, sondern die Freude, die Betrübnis, den Schmerz, das Entsetzen gewissermaßen in abstracto, ohne die Motive dazu, weshalb sie eben die verständlichste und populärste aller Künste sei, so heißt es schon bei Jean Paul: „O ihr unbefleckten Töne, wie so heilig ist euere Freude und euer Schmerz! Denn ihr frohlockt und wehklagt nicht über irgend eine Begebenheit, sondern über das Leben und Sein und euerer Tränen ist nur die Ewigkeit würdig, deren Tantalus der Mensch ist“ u. s. w. („Flegeljahre,“ S. 151; vgl. auch „Quintus Fixlein“, S. 177). So erklärt sich bei Jean Paul das Schwelgen in Tönen, wo sie an die Stelle des ohnmächtigen Wortes treten oder unbestimmte, gleichsam unpersönliche Gefühle ausdrücken sollen. An zahlreichen Beispielen ließe sich zeigen, wie die wichtigsten Ereignisse in seinen Werken, besonders Liebeserklärungen und Sterbeszenen, unter Musik-, namentlich Flötenbegleitung vor sich gehen, gleichsam als höchster Ausdruck des Gefühls; namentlich im „Hesperus“ und im „Titan“ findet sich diese Eigentümlichkeit. Sind wir da nicht auf dem besten Wege zu Wagners Theorie des Musikdramas? Umgekehrt bemüht sich der Dichter, den Gefühlsinhalt der Musik, so unbestimmt er auch ist, im Worte zu fassen, zu artikulieren, was die Musik in unartikulierten Tönen verkündigt; man vgl. z. B. die musikalischen Phantasien in „Titan“ (S. 136, 500) und in den „Flegeljahren“ (S. 150 ff.)*) Auf den ersten Blick fällt uns ferner an Jean Pauls Stil der ungeheuere Reichtum an Bildern auf, die dem Gebiete der Musik entlehnt sind: Im Gespräche mit der Geliebten glitscht

*) Wäre wohl die herrliche Klavierphantasie in Thomas Manns „Buddenbrooks“ (gegen Schluß) ohne den Vorgang Jean Pauls und Hoffmanns möglich gewesen?

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Gustav neben der rechten Taste hinaus und greift Konsonanz, wo Dissonanz in der Partitur steht, und umgekehrt, ein andermal beziffert er verständig seinen Generalbaß (d. h. er nimmt sich zusammen), den Hofleuten reißt das Furioso der Lustbarkeitskonzerte immer in den Ohren, das Leben der Freunde Viktor und Flamin ist ein vierhändiges Tonstück, der Held des „Titan“ macht aus seinem innern Chirivari einen Klavierauszug, mit einem Donnerschlage fällt er in den Majore-Ton seiner Geliebten, Froulays Rede ist ein dissonierender Septim-Akkord, die Frau einer Ehe-Sonatine der linken Hand, Walts Gaul geht Allegro ma non troppo u. s. w., u. s. w. In allen diesen Punkten ist Hoffmann ein Nachfolger Jean Pauls. Auch ihm ist die Musik die Sprache des Unaussprechlichen, um mit Schopenhauer zu reden, der tönende Wille, Offenbarung einer höheren, hinter den bloßen Erscheinungen liegenden Welt und noch näher als Jean Paul kommt Hoffmann (z. B. in „Johannes Kreislers Lehrbrief,“ I., 316 ff.) der Auffassung Schopenhauers vom Wesen der Musik. Es wäre ein Thema für sich, wollte ich im einzelnen nachweisen, wie sich Hoffmanns und Jean Pauls Musikbetrachtung decken und wie sehr Jean Paul auch hierin ein Vorläufer der Romantik ist.*) Mögen auch Wackenroder und Tieck (mit der Einleitung seiner „Verkehrten Welt“) die unmittelbaren Vorbilder Hoffmanns gewesen sein, so ist doch auch der ältere Einfluß Jean Pauls nicht zu leugnen, wenn er auch nicht immer genau nachzuweisen ist. So entspricht der musikalisch-poetischen Phantasie in den „Flegeljahren“ (S. 150 ff.) etwa „Kreislers musikalisch-poetischer Klub“ (I., 288 ff.), wo Kreisler die Musik, die er in seinem Innern hört, in Worte umzusetzen sucht. Wenn ferner Hoffmann gelegentlich (I., 34) in ironischer Absicht ausführt, ein glänzender Vorzug der Musik sei es, daß sie durchaus moralisch sei und sich daher vortrefflich als ein Erziehungsmittel für die Jugend eigne, so vergleiche man damit den Ausspruch Jean Pauls: „Die Musik hat etwas Heiliges, sie kann nichts als das Gute malen, verschieden von andern Künsten“ („Titan“, S. 178), wozu der Dichter in der Fußnote bemerkt: „Dieser Satz, daß die Musik ohne Text nichts Unmoralisches darzustellen vermöge, verdient, von mir mehr untersucht und ausgeführt zu werden.“ Wie Jean Paul hat Hoffmann für jedes Gefühl einen musikalischen Ausdruck: Seine Stimmung geht bald in D-dur, bald im trübsten Moll, dann ist sie

*) Die interessantesten Stellen, an denen sich Hoffmann über das Wesen der Musik vernehmen läßt, finden sich herausgehoben in Hans von Wolzogens kürzlich in Buchform erschienenem Essay „E. T. A. Hoffmann und Richard Wagner. Harmonien und Parallelen.“ (Deutsche Bücherei, Bd. 63); der leider in dem bei den Wagner-Jüngern so beliebten orakelhaften und unklaren Tone geschriebene Aufsatz bietet überraschende Aufschlüsse über den Einfluß, den Hoffmann auf den großen Schöpfer des Musikdramas geübt hat.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

senza esaltazione, seine Freude ist crescendo, sein Schmerz decrescendo u. s. f. Auch die leblose Welt erscheint ihm im musikalischen Lichte: Kreislers Rock ist schon bedenklich Cis-moll-farbig, der Kragen in E-dur u. ä.

Die Kunstbegeisterung gibt dem einen Teil der Hoffmannschen Schriften ihr charakteristisches Gepräge, in dem andern treibt er die Richtung der Romantik auf das Grell-Phantastische und Grauenhafte auf die Spitze. Das größte Grauen versteht er durch raffinierte Verwendung des Doppelgänger-Motivs hervorzurufen. Dieses Motiv*) geht in letzter Linie zurück auf die neuerdings (vgl. Dessoir, „Das Doppel-Ich." 2. Aufl. Lpz. 1896) wissenschaftlich begründete „Zweiteilung des Ich", eine Spaltung des Bewußtseins, die sich nicht nur in der Hypnose und unter anderen abnormen Verhältnissen, sondern auch im Traume beobachten läßt. Schon die mittelalterliche Mystik teilte die Seele in ein höheres Ich, das zu Gott emporstrebt, und ein tierisches, das an der Welt hängt und vom Teufel beherrscht wird. Goethe hat in seinem „Faust" („Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust" u. s. w.) diese Lehre aus kabbalistischen Schriften herübergenommen. Durch das Ausgraben Jakob Böhmes und der Mystiker des Mittelalters hat die Romantik dieses Problem abermals aufgeworfen. Von philosophischer Seite erfaßte es Fichte, der ein Ich als Subjekt und ein Ich, das die Welt erschafft und so gleichsam zum Objekt wird, unterschied; anderseits suchte die Naturphilosophie Schellings den Gegensatz des Geistigen und Körperlichen aufzuheben. Hoffmann dürfte das Motiv, wie Goethe, aus der Lektüre alter Kabbalisten geschöpft haben, deren er (z. B. in den „Irrungen" und dem „Elementargeist") eine ganze Reihe aufzählt. Doch kommt wohl auch hierin, was die Verwendung des Motivs betrifft, Jean Pauls Vorbild in Betracht. Dieser hatte es aus der von ihm zeitlebens befehdeten Fichteschen Philosophie aufgegriffen und suchte im „Titan" sogar zu zeigen, wie das Studium Fichtes selbst zum Wahnsinn führen könne. Hoffmann übernahm, von Haus aus der spekulativen Philosophie abgeneigt, die Polemik gegen Fichte von Jean Paul (vgl. die Sticheleien auf das Fichtesche Ich z. B. in den „Elixiren des Teufels", S. 208, 210 oder im „Kater Murr", S. 47, 184) und auch an der Verrücktheit seines Friseurs Belcampo in den „Elixiren" trägt die Fichtesche Philosophie die Mitschuld. An der Reihe der Jean Paulschen Romane sehen wir deutlich genug, wie sich dem Dichter der Gedanke von der Zweiteilung des Ich zu dem Motiv des Doppelgängers verdichtet hat. In der „Unsichtbaren Loge" (S. 255 ff.) sieht Ottomar, der als Scheintoter aus dem Sarge wiederaufgestanden ist,

*) das mit dem bloßen Verwechslungsspiele, wie es in der Literatur von Plautus' „Menaechmi" an bis auf Lecoques „Giroflé-Giroflá" beliebt ist, nichts zu tun hat.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sein Ich, das geistige, in den Lüften vor sich schweben und stellt wehmütige Betrachtungen über sein Leben an; er und der Held Gustav haben einen Schauder vor Wachsfiguren, weil sie in ihrer realistischen Gestaltung wie Doppelgänger der Verstorbenen auf sie einwirken (S. 268/9). Auch Viktor im „Hesperus“ (S. 206/7) empfindet Schauder beim Anblick seines Wachsabgusses und redet sich dabei (S. 400/1) fast in den Wahnsinn hinein. Schon in seiner Kindheit packen ihn unter allen Gespenstergeschichten diejenigen von Leuten, die sich selbst gesehen, am stärksten und oft besieht er abends vor dem Einschlafen seinen Körper so lange, daß er ihn von sich abtrennt und als eine fremde Gestalt neben seinem Ich stehen und gestikulieren sieht; darauf legt er sich mit dieser fremden Gestalt schlafen und seine Seele fühlt sich allmählich von der biegsamen Fleischrinde überwachsen. Am ausgiebigsten ist von diesem Motiv im „Titan“ Gebrauch gemacht, der wieder den „Siebenkäs“ zur Voraussetzung hat; denn Schoppe, wie sich im „Titan“ Leibgeber nennt, hat mit seinem Freunde Siebenkäs, der ihm aufs Haar ähnlich sieht, den Namen getauscht und ist in die Welt gegangen, damit der Freund, zum Schein begraben und unbemerkt aus dem Sarge entschlüpft, in seiner (Leibgebers) Rolle weiterleben könne. Seitdem ihm geweissagt worden, er werde wahnsinnig werden, verfolgt ihn die fixe Idee, daß der Ich kommen und ihn holen werde. Er reißt zwar über Fichte und Schelling grausame Witze, gleichwohl aber glaubt er sich fortwährend von seinem intellektuellen Ich, das er nicht leiden mag, verfolgt. Die letzten Worte des wahnsinnigen Swift: „Ich bin ich,“ stehen ihm fortwährend vor der Seele, er faßt mit der rechten Hand die linke und erklärt, er halte den Ich. Als nun unvermutet sein Doppelgänger Siebenkäs auftritt, tötet ihn der Schreck. Sein Verfolgungswahn ist zwar hier nur der sinnfällige Ausdruck für den tiefern Gedanken, daß sich die zügellose Ironisierung der Menschen und seiner selbst an dem Humoristen rächen kann, doch davon abgesehen, stellt hier Jean Paul einen abnormen psychischen Zustand dar, den die moderne Wissenschaft außer Frage gestellt hat. Im Anhang seines „Feldprediger Schmelzle“ ferner führt Jean Paul (S. 64) aus Moritzens Psychologie Beispiele dafür an, daß sich kranke Menschen oft doppelt sehen, und führt den Gedanken in der Weise durch, daß er einem Staatsmann den Teufel erscheinen und vor ihm seine Beichte ablegen läßt; doch stellt sich schließlich heraus, daß der Teufel niemand andrer war als der Staatsmann selbst, der nur seine eigene Person gesehen und gehört hat. Daß Jean Paul außerdem auch von der bloßen Verwechslung einander ähnlicher Personen häufig Verwendung macht, mag gleichfalls erwähnt werden. Im „Titan“ z. B. hat Roquairol Albanos Stimme, Linda ist ein treues

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Abbild ihrer Mutter, Idoine aber sieht Lianen zum Verwechseln ähnlich und alle diese Umstände führen entscheidende Wendungen in der Erzählung herbei. Der äußern Verwandtschaft und innern Ähnlichkeit des Siebenkäs und Leibgeber wurde schon gedacht. Auch in den „Flegeljahren" haben wir ein so ähnliches Paar, diesmal Zwillingsbrüder, und in „Katzenbergers Bad-Reise" spielt wieder die Verwechslung der beiden Theudobach eine große Rolle.

Hoffmann faßt das Motiv von seiner psychologischen Seite. Wie er selbst von solchen Vorstellungen gequält wurde, sehen wir aus einer Stelle seines Tagebuchs: „Ich denke mir mein Ich durch ein Vervielfältigungsglas; alle Gestalten, die sich um mich bewegen, sind Ichs und ich ärgere mich über ihr Tun und Lassen." So verwendet er dieses Thema nicht bloß zum harmlosen Verwechslungsspiel, sondern erregt damit das größte Grauen. Am tollsten ist die Hetzjagd der Doppelgänger in den „Elixiren des Teufels".*) Hier steht der Held auf Schritt und Tritt seinem wirklichen oder eingebildeten Doppelgänger gegenüber und zwischen den beiden besteht auch eine merkwürdige psychische Verwandtschaft, sodaß sie selbst an ihrem Ich irre werden und dem Wahnsinn zutreiben. Auch das Spiegelbild ist ein Doppelgänger. Wie Schoppe im „Titan" die Spiegel haßt und zerschlägt, da ihm aus ihnen sein Ich entgegentritt, so wird der Kapellmeister Kreisler im „Kater Murr" (S. 146 ff.) von tiefstem Entsetzen erfaßt, als er sein Ebenbild im See erblickt: er glaubt sich von diesem Doppelgänger verfolgt, und wie Schoppe an Albano seinen Stockdegen sendet, mit der Aufforderung, die unheimliche Erscheinung in Rattos Keller zu töten (S. 436), so fordert Kreisler den Meister Abraham auf, er möge den Doppelgänger mit dem Dolchstocke niederstoßen. Auch in der „Prinzessin Brambilla" findet sich dieser Zug. „Die Abenteuer der Silvesternacht" in den „Phantasiestücken" sind zwar, wie sich aus der direkten Anknüpfung an den „Peter Schlemihl" ergibt, ein Seitenstück zu Chamissos Märchen, doch hat auch hier ohne Zweifel Schoppes Spiegelfeindlichkeit auf die Gestaltung der Erzählung eingewirkt. Auch Spickher, der Held der Hoffmannschen Novelle, empfindet vor dem Spiegel Grauen und läßt, wie Schoppe, vor seinem Eintritt in ein Zimmer die Spiegel verhängen, freilich aus dem entgegengesetzten Grunde, weil die Spiegel sein Ich nicht mehr widergeben; der Verlust des Spiegelbildes ist ihm gleich dem Verluste seines zweiten Ich. Es hat auch den Anschein, als habe in Hoffmann bei der Abfassung der Eingangsszene die Erinnerung an die Begebenheiten in Rattos Keller

*) Den von Ellinger (S. 120) behaupteten Einfluß von Fouqués „Zauberring" will ich nicht in Abrede stellen, doch ist möglicherweise auch dieser Verehrer Jean Pauls darin von diesem angeregt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

in „Titan“, (S. 433 ff.) nachgeklungen. Wie hier der unheimliche Kahlkopf erklärt, er komme direkt vom Großen Bernhard, und wie er durch Verzerrung seiner Gesichtszüge immer als ein andrer erscheint, so zeigt in Hoffmanns Erzählung der in den Keller eintretende Fremde Pflanzen vor, die er auf dem Chimborasso gepflückt haben will, und auch der hinzukommende „General Suwarow“ scheint zwei Gesichter zu haben, die er fortwährend wechselt.*) An die verjüngenden und alt machenden Spiegel im „Titan“ erinnert ferner, daß Hoffmanns Spickher, als er einmal zufällig auf einen Spiegel stößt, sein Gesicht veraltert und verzerrt daraus entgegenblickt. Auch in der Erzählung „Das öde Haus“ (in den „Nachtstücken“) finden wir das Motiv des verzerrenden und unheimlichen Spiegels, der dem Helden Wahnsinn droht. Die Spaltung des Ichs finden wir ferner in der Erzählung „Die Bergwerke zu Falun“**) und dem Doppelgänger begegnen wir noch in einer Reihe andrer Novellen Hoffmanns: im „Steinernen Herzen“, der „Brautwahl“ (S. 52), dem durch Cazottes „Diable amoureux“ angeregten „Elementargeist“ und dem „Doppeltgänger.“***)

Der „Doppeltgänger“ ist überhaupt in der Führung der Handlung ein schwacher Abklatsch des „Titan“, nur daß noch das Motiv der unschuldig verstoßenen Fürstin hineingearbeitet ist. Der Held wird, wie Albano im „Titan“, auf dem Lande (in der Schweiz) erzogen und, zum Jüngling herangewachsen, von seinem vermeintlichen Vater (wie Albano von Gaspard) unter geheimnisvollen Andeutungen nach Hohenflüh in der Nähe der fürstlichen Residenz Sonsitz geschickt (im „Titan“ heißt das Land Hohenfließ, die Residenz Pestitz); dort soll sich sein Schicksal erfüllen. Wie im „Titan“ stirbt hier der Fürst und sein lasterhafter Bruder macht Anspruch auf den Thron; wie sich im „Titan“ nach Luigis Tode Albano als der Sohn des verstorbenen alten Fürsten herausstellt und den Thron besteigt, nachdem seine Echtheit erwiesen ist, so wird bei Hoffmann Deodatus als Sohn des Fürsten erkannt und gelangt trotz feindlichen Protestes

*) Ähnlich die Kellerszene in der „Brautwahl“ (S. 35/6).

**) vgl. Wolzogen a. a. O., S. 81/2.

***) Die Entstehung des Doppelgänger-Themas in der Form, wie es Jean Paul und Hoffmann verwenden, konnte in diesem Rahmen nur kurz angedeutet werden; ich behalte mir eine eingehendere Behandlung sowie die Verfolgung des Motivs durch die Literatur des 19. Jahrhunderts vor. Hier verweise ich vorläufig nur darauf, daß Tieck, der auf Hoffmann einen starken Einfluß geübt hat, in der Verwendung des Doppelgänger-Motivs selbst von diesem angeregt zu sein scheint. Beispiele für neuere Behandlung des Themas sind aus der deutschen Literatur Raimunds „Alpenkönig und Menschenfeind“ und P. Lindaus merkwürdiges Drama „Der Andere“ (Reclams Univ.-Bibl., Nr. 4817), aus der englischen Dick-Mays „Unheimliche Geschichten“ und „Jeromes „Roman-Studien“ (beide in Engelhorns Roman-Bibliothek, Bd. 12 u. 19).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

zur Regierung. Graf Törny hat wie Gaspard im „Titan“ das Spiel in seiner Hand, es handelt sich da wie dort um die Vertauschung eines Prinzen, den der Freund des Fürsten, um ihn vor thronsüchtigen Feinden zu schützen, als sein Kind aufzieht. Auch hier kommen die beiden gleichfalls exaltierten Frauen zur gleichen Stunde nieder, auch hier wird unter Beiziehung von Zeugen über die Echtheit des Kindes eine Urkunde aufgenommen und Natalie bei Hoffmann entspricht ungefähr Linda im „Titan“; wird diese Albano als die ihm bestimmte Braut durch Weissagungen und Luftspiegelungen angezeigt, so haben bei Hoffmann echt romantisch die beiden Doppelgänger die Geliebte im Traume vorhergesehen. Zum Überfluß finden wir auch hier einen weissagenden Raben, dessen dunkle, von Hoffnung und Tod orakelnde Sprüche an den Raben erinnern, der bei der Theateraufführung im „Titan“ den verbindenden Chor der griechischen Tragödie vertritt.

Auch die Erzählung „Das steinerne Herz“ (in den „Nachtstücken“) ist, wie der Dichter zum Schluß selbst zugibt,*) von Jean Paul inspiriert. Den Anstoß hat Hoffmann die Szene im „Hesperus“ (S. 160ff.) gegeben, in der Viktor von seinem vermeintlichen Vater, dem Lord Horion, auf die mit hohen Bäumen bepflanzte „Insel der Vereinigung“ zu dem Grabe seiner Mutter geführt wird. Es ist mit einem Marmorstein gedeckt, in dem man ein anders gefärbtes steinernes Herz erblickt; darauf steht die Inschrift: „Es ruht.“ Dieses sentimentale Motiv benützte Hoffmann als Stimmungsakkord; auch bei ihm steht ein alter Mann über dem in gleicher Weise geschmückten Grabe und erzählt seine düstere Geschichte, die nun freilich mit den Vorgängen im „Hesperus“ keine Ähnlichkeit mehr hat. An Jean Pauls Heldinnen erinnert in dieser Erzählung auch die empfindsame „jeanpaulisierende“ Klementine, die sich die im „Hesperus“ übliche Ausdrucksweise zueigen gemacht hat.

Auch sonst scheint es zuweilen, als verschone der Spötter Hoffmann auch den von ihm so hoch verehrten Dichter nicht; wenn er z. B. in „Klein Zaches“ (S. 31) meint, überschwengliche Dichter verlangten von der Geliebten, daß sie bei der Lektüre ihrer Werke sogar ab und zu erblinde, als höchste Stufe der weiblichsten Weiblichkeit — so ist dies wohl ein leiser Hieb auf Liane im „Titan“, die bei heftigen Gemütsbewegungen, so während eines Streites mit dem Geliebten, erblindet. Ganz deutlich parodiert ist im „Kater Murr“ (S. 162) die Szene im „Titan,“ in der Albano Linda gleich

*) Wie er hier erklärt, er ahme nicht Horions Grab nach, so malt er im „Meister Floh“ (S. 119) idyllisch aus, wie sich Peregrinus entzückt fühlt, als Röschen Lämmerhirt ihren kleinen sie umdrängenden Geschwistern das Brot zuschneidet und mit Butter bestreicht, und setzt treuherzig hinzu, seinem Helden sei dabei keineswegs Werthers Lotte in den Sinn gekommen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

beim ersten Zusammentreffen seine Liebe erklärt (S. 524). Kaum hat der (auch sonst in Jean Paul gut belesene) Kater seine geliebte Miesmies zum zweitenmal erblickt, ruft er: „Holdeste, sei mein!“ Das folgende nun ist wörtlich dem „Titan“ entnommen, nur daß „Kater“ statt „Mensch“ gesetzt ist: „Kühner Kater“, erwiderte sie verwirrt, „kühner Kater, wer bist du? Wenn du aufrichtig bist so wie ich und wahr, so sage und schwöre mir, daß du mich wirklich liebst.“ Der Kater schwört bei dem Schrecken des Orkus und allen Sternen. — „‚Ich auch,‘ lispelte die Kleine und neigte in süßer Verschämtheit das Haupt mir zu.“

Auch andre Züge aus Jean Paul treffen wir im „Kater Murr“ an. So erinnert die Silhouettenschneiderei des Meisters Abraham an die gleiche Kunst Matthieus im „Hesperus“ und Leibgebers im „Siebenkäs“ und bei den Reden Kreislers fühlen wir uns immer wieder an Schoppe erinnert; wie dieser mit seinem Namen spielt, indem er ihn von dem gelehrten Scioppius ableitet, so führt Kreisler seinen Namen auf Kraus zurück, er ist eine freie Seele wie Schoppe und kann wie dieser in keinem Amte bleiben, sein barocker Humor mit seinen schneidenden Kontrasten, die Mischung von Sentimentalität und Witz, die ironische Haltung seiner Ergüsse — all das ist Schoppes Manier, ohne daß allerdings die Ähnlichkeit ins einzelne geht. Wenn ferner der Kater Murr (S. 46/7) von seinem Schmause einen Heringsschwanz für seine geliebte Mutter aufspart, doch auf dem Wege zu ihr nicht der Versuchung widerstehen kann, ihn selbst zu verzehren, so ist dies eine deutliche Reminiszenz aus Jean Pauls „Schulmeisterlein Wuz“, nur daß es sich hier um einen Pfefferkuchen handelt, den Wuz seiner Geliebten bringen will. Auch die Trauerrede, die der Kater Hinzmann an der Leiche des Muzius hält (S. 285 ff.), erinnert mit ihrer ironischen Art an die Leichenreden bei Jean Paul (so im „Hesperus“, S. 398 ff.).

Wie Jean Paul führt uns Hoffmann mit Vorliebe (so im „Kater Murr,“ in den „Elixiren“ u. a.) an kleine Fürstenhöfe und schildert das Leben daselbst mit Humor und Ironie; auch bei ihm fehlt es nicht an satirischen Ausfällen auf die kleinstaatliche Mißwirtschaft, die blasierten Fürsten und adelsstolzen Höflinge, die lächerliche Etikette und die Gemütsroheit an den Duodezhöfen; die Philippika, welche in den „Elixiren“ (S. 184 ff.) der Leibarzt gegen den Adelsstolz hält, deckt sich genau mit Vults ironischen Auslassungen in den „Flegeljahren.“ Wie bei Jean Paul fehlt bei Hoffmann nie neben dem Schloß ein Park, in dem sich die wichtigsten Ereignisse abspielen.

Vor allem aber hat Hoffmann einen Typus Jean Pauls weitergebildet, den des naiven poetischen Träumers und weltfremden

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Idealisten, wie es Walt in den „Flegeljahren“ ist: Anselmus im „Goldenen Topf“, Balthasar in „Klein Zaches“, Peregrinus Tyß im „Meister Floh.“ Meist stehen dann diesen überspannten Helden (wie bei Jean Paul Rabette im „Titan“ und Lenette im „Siebenkäs“) beschränkte und hausbackene Mädchenfiguren gegenüber, die Hoffmann besonders gut geraten: Veronika im „Goldenen Topf,“ Pauline in dem köstlichen „Fragment aus dem Leben dreier Freunde,“ Frl. Voßwinkel in der „Brautwahl,“ Christine im „Artushof,“ Ännchen in der „Königsbraut,“ Röschen Lämmerhirt in „Meister Floh.“ Im „Goldenen Topf“ erinnert ein Motiv ganz deutlich an die „Flegeljahre“: Anselmus kommt dadurch in das Haus seiner Geliebten, daß ihn deren Vater zum Kopieren von Manuskripten einlädt. Wie Walt in den „Flegeljahren“ wird er bei dieser Arbeit durch die Nähe der Geliebten angefeuert. Auch den Zug, daß ihn dabei die aus dem Nebenzimmer herwehenden Blumendüfte entzücken, hat Hoffmann beibehalten. Im „Meister Floh“*) scheint die Erfindung, daß der durch den Schmerz über den Tod seiner Eltern geistig verwirrte Held allein Familienfeste abhält, bei denen nur er selbst an der reichlich für viele Gäste besetzten Tafel sitzt und sich mit den eingebildeten Familienfreunden unterhält, auf Jean Pauls „Komet“ zurückzugehen. Hier lädt (S. 44 ff.) Worble eine große Tischgesellschaft von Medien ein, bringt seine Gäste in magnetischen Schlaf, und während er allein sein Mahl einnimmt, suggeriert er ihnen, daß sie teilnähmen und unterhält sich mit den Schlafenden. In „Eine Spukgeschichte“ (VII, 68 ff.) wieder scheint ein Motiv aus dem „Quintus Fixlein“ nachzuklingen: Adelgunde leidet an der fixen Idee, daß ihr an jedem Abende um 9 Uhr ein Gespenst erscheine. Man will sie ähnlich kurieren, wie bei Jean Paul Quintus Fixlein von seinem Wahne, er müsse nach der alten Familientradition an seinem 32. Geburtstage sterben, geheilt wird, nämlich indem man die Uhren um eine Stunde zurückstellt. Freilich erweist sich hier dieses Mittel als vergeblich und bringt Verderben über die Familie.

Vielleicht ist auch die tolle Idee des „Sandmanns“ aus der Erinnerung an eine Stelle in Jean Pauls „Auswahl aus des Teufels Papieren“ entsprungen: Wie hier (S. 239 ff.) mit vieler Kunst aus Holz eine weibliche Figur hergestellt wird, die eine Ehefrau trefflich ersetzt, so verliebt sich im „Sandmann“ Nathanael in eine Puppe, die einem lebendigen Mädchen täuschend ähnlich sieht. Ohne „Katzenbergers Bad-Reise,“ ein Lieblingsbuch Hoffmanns, wäre vielleicht auch die merkwürdige Erzählung „Haimatochare“ nicht

*) Gegenüber der Unterschätzung Jean Pauls und der meisten Literarhistoriker stehe ich nicht an, dieses Märchen zu den besten und eigentümlichsten Schöpfungen Hoffmanns zu zählen; eine allegorische Deutung versucht Wolzogen a. a. O., S. 78/9, 92 ff.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

entstanden. Das Thema ist das gleiche: die Leidenschaft des Gelehrten, die sich an Dinge hängt, welche andern unbedeutend erscheinen, die aber doch so stark ist, daß sie zu unehrenhaften Handlungen (bei Jean Paul), ja zum Verbrechen (bei Hoffmann) führen kann.

Wir sehen also, wie Hoffmann in nicht geringem Maße die Motive des ihm geistesverwandten Dichters verwendet. Noch sinnfälliger ist Jean Pauls Einfluß in der Einkleidung und Technik seiner Erzählungen. Es ist bekannt, von wie verwickelten Voraussetzungen Jean Pauls meiste Schriften ausgehen, wie er fortwährend selbst in die Handlung eingreift — sei es als Herausgeber der ihm zufällig in die Hände geratenen oder amtlich zugeschickten Papiere und Nachrichten, sei es als offizieller Biograph seiner Helden. Neben der eigentlichen Erzählung gehen immer ausführliche Berichte darüber, wie sie entstand, einher, immer wieder redet der Dichter in eigener Person und zeigt uns, wie er die Fäden seiner Geschichte in der Hand hat, ja er bewegt sich selbst häufig mitten unter seinen Figuren und erzählt von sich als einem Romanhelden. Diese subjektive Technik fand bei den Romantikern reichliche Nachahmung (ganz Jean Paulisch ist in dieser Hinsicht z. B. Brentanos Erstlingsroman „Godwi") und auch bei Hoffmann fällt diese auf den ersten Blick auf. Gleich sein erstes Werk, die „Phantasiestücke", bezeichnet er als „Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten"; zum Teil sind es Aufsätze, die der Kapellmeister Kreisler mit Bleistift auf die Rückseite verschiedener Notenblätter geschrieben hat und die dem „reisenden Enthusiasten" zur Veröffentlichung übergeben worden sind — wie Jean Paul den Zettelkasten, den sich Quintus Fixlein über sein Leben angelegt hat, herauszugeben behauptet. Doch spricht in den „Phantasiestücken" nicht nur der reisende Enthusiast von seinen Erlebnissen, sondern auch der angebliche Herausgeber Hoffmann greift in eigenem Namen immer wieder ein; er ist der Freund des reisenden Enthusiasten und wird von diesem auch (S. 279) mit vollem Namen angesprochen. Doch ist diese Fiktion, daß es sich um ein Tagebuch handelt, im II. Teil keineswegs festgehalten, der Ursprung der zweiten „Kreisleriana" wird als noch komplizierter hingestellt und der Kapellmeister ist hier auch Freund des Herausgebers Hoffmann, ja auch sonst ein treues Selbstporträt desselben — ganz das schwerfällige Vehikel der Erzählung, wie es etwa Jean Pauls „Auswahl aus des Teufels Papieren" oder der „Hesperus" aufweisen. Im „Goldenen Topf" wird Hoffmann selbst — ganz wie Jean Paul so oft in seinen Romanen — in die von ihm erzählten phantastischen Abenteuer verwickelt; der Archivarius Lindhorst ladet ihn zu Besuch und gibt ihm weitere Nachrichten über die Schicksale seines jetzigen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Schwiegersohnes Anselmus. (Ganz toll ist dieses subjektive Spiel des Dichters in einer der spätesten Erzählungen Hoffmanns, den „Geheimnissen", wo Regierungsrat Hoffmann als eine der wichtigsten Personen auftritt und nicht die rühmlichste Rolle spielt.) Im „Magnetiseur" erscheint am Schluß Hoffmann als Gerichtsbevollmächtigter auf dem Schauplatz der Begebenheiten und gibt die nachgelassenen Papiere des alten Malers Bickert, die er im Schloß findet, in Druck.*) Auch die „Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde" ist eine Aufzeichnung des Helden, die der Herausgeber in den Papieren des reisenden Enthusiasten findet.

Aber nicht nur in den „Phantasiestücken", auch in den meisten andern Schriften Hoffmanns stoßen wir auf eine ähnliche Einkleidung. So sind auch die „Elixire des Teufels" „nachgelassene Papiere des Bruders Medardus", die dem Dichter vom Prior des Klosters zu B. (Bamberg) zur Veröffentlichung übergeben worden sind; vom Dichter selbst ist scheinbar nur das Vorwort und eine in der Mitte eingeschaltete Bemerkung. Im „Sandmann" ist der Dichter ein Freund des Helden und ein guter Bekannter der anderen Personen. In der „Jesuiterkirche zu G." trifft der Dichter, auf seiner Reise durch einen Unfall des Wagens in G. (Glogau) verzögert, mit der Hauptfigur seiner Erzählung, dem alten Maler, zusammen und erhält von einem Bekannten ein Manuskript, in dem die Geschichte des alten Malers aufgezeichnet ist, doch unter der Voraussetzung, daß er kein Schriftsteller ist wie der Verfasser der „Phantasiestücke in Callots Manier", der es nach seiner tollen Weise arg zuschneiden würde. Auch im „Sanktus" spielt der reisende Enthusiast mit und erzählt die Binnenfabel. In dem Märchen „Nußknacker und Mäusekönig" stellt sich Hoffmann selbst als Obergerichtsrat Drosselmeier dar. Auch im „Meister Floh" ist er der Berichterstatter über wirkliche Begebenheiten und Herausgeber der ihm darüber zugekommenen Nachrichten.

Aber auch abgesehen von der Einkleidung der ganzen Erzählung, tritt das Subjekt des Dichters, wie bei Jean Paul, häufig genug hervor, er redet den Leser an, stellt Betrachtungen über das

---

*) Wie ich aus dem I. Bande der neuen prachtvollen Monumental-Ausgabe Hoffmanns von Carl Georg von Maassen, die bei Georg Müller in München erscheint, ersehe, waren die Voraussetzungen in der ersten Ausgabe der „Phantasiestücke" noch verwickelter. Hier stand am Schluß ein „Billet des Herausgebers an den Justizrat Nikomedes". Nach diesem Briefe hätte Nikomedes als der auf dem Schlosse erscheinende und die Geschichte aufzeichnende Gerichtsbeamte zu gelten und Hoffmann dankt ihm für die Zusendung dieser Aufzeichnungen, macht sich dann aber selbst über diese Fiktion lustig. Er mochte fühlen, daß sich bei diesem Wirrwarr der Leser zuletzt gar nicht mehr auskennt, wie denn nun eigentlich die Geschichte vom „Magnetiseur" entstanden ist, und vereinfachte daher diese Voraussetzungen durch Hinweglassung des letzten Briefes.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Erzählte an, beugt dem Tadel des Rezensenten vor, macht sich gelegentlich über die Romanschreiber lustig, die das alles ganz anders ausschmücken und dem Geschmack des Lesers besser entgegenkommen würden, bezieht sich, wie es Jean Paul gern tut, auf andere seiner Werke, diese beim Leser als bekannt voraussetzend*) — kurz alle diese Mittel und Mittelchen von Jean Pauls subjektiver Erzählungsweise finden wir bei ihm wieder. Hieher gehören auch Titel wie „Phantasiestücke" und „Nachtstücke" (vgl. die „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke" als Untertitel von Jean Pauls „Siebenkäs") und sonderbare Bezeichnungen der Kapitel (so als „Vigilien" im „Goldenen Topf"), die häufig in ironischen Schlagwörtern gehaltenen Inhaltsangaben über den Kapiteln (so im „Goldenen Topf", im „Klein Zaches", „Signor Formica", in der „Prinzessin Brambilla" und im „Meister Floh") und die hie und da zu beobachtende Einmischung der Gelehrsamkeit zu humoristischen Zwecken, wie sich namentlich an den genauen Quellenzitaten in Fußnoten zeigt — alles bekannte Eigentümlichkeiten Jean Paulschen Stils. Doch nirgends ist der Scherz so weit getrieben, daß er, wie es bei Jean Paul so oft der Fall ist, das Gefüge der Erzählung sprengte und den Leser ermüdete, vielmehr ist diese Manier im ganzen maßvoll angewendet und dient so wirksam der Belebung der Erzählung.

Ganz deutlich von Jean Paul beeinflußt, wenn auch nicht, wie Gottschall behauptet, durch den „Hesperus", ist der „Kater Murr". Das Werk ist ohne die Vorrede unverständlich, da ohne diese wohl niemand aus der Komposition des Buches klug würde. Wieder fungiert der Dichter als Herausgeber, und zwar der Autobiographie des „philosophischen" Katers; doch sind in dem Manuskript einzelne Blätter eines alten Buches, der Biographie des Kapellmeisters Kreisler, zurückgeblieben. Der Kater hat es zerrissen und die einzelnen Blätter teils als Unterlage, teils als Löschpapier gebraucht, der Setzer aber hat das Ganze kritiklos gedruckt,**) so daß wir nun abwechselnd ein Stück der Katzengeschichte und, zum Teil mit mangelhaftem Zusammen-

*) So enthält das „Fragment aus dem Leben dreier Freunde" (S. 113) eine Anspielung auf eine Szene aus dem „Majorat", der Kater Murr schreibt den Kapellmeister Kreisler ab (S. 243), von dem auch S. 246 die Rede ist, während auf S. 113 ein spezieller Bezug auf die „Neuesten Schicksale des Hundes Berganza" vorliegt, und im „Meister Floh" (S. 35) wird der aus dem „Goldenen Topf" bekannte Archivarius Lindhorst zitiert.

**) Nebenbei bemerkt, ist dies eine feine Verspottung der Verleger, die sich unbekannten Autoren gegenüber sehr zugeknöpft zeigen, aber die von berühmten Schriftstellern empfohlenen Schriften — Hoffmann selbst bedurfte als Anfänger eines Vorwortes Jean Pauls — unbesehen sofort in die Druckerei senden; leider wird uns nicht berichtet, wie sich Herr Dümmler, der Verleger des „Kater Murr", dazu verhielt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

hang, da angeblich ab und zu einige Blätter verloren gegangen sind, Fragmente aus der Biographie Kreislers erhalten. Dabei greift der Herausgeber öfters mit Bemerkungen ein, die sich auf die durch den Verlust von Blättern entstandenen Lücken in dem Bericht des unbekannten Biographen Kreislers beziehen. Schon die Bezeichnung der Kreisler-Biographie als „zufälliger Makulaturblätter" auf der Titelseite deutet darauf hin, wo wir das Vorbild dieser merkwürdigen Komposition zu suchen haben: im „Leben Fibels". (Auch Murr gibt Lebensansichten zum besten; vgl. „Leben und Meinungen des Herrn Tristram Shandy" von Sterne.) Im „Fibel" kauft Jean Paul, schon lange mit der Autorschaftsfrage der berühmten Bienroder Fibel beschäftigt, einem getauften Juden unter anderen Makulaturpapieren auch die Reste einer 40bändigen Biographie Fibels ab, und um die darin enthaltenen Nachrichten zu ergänzen, reist er in den Geburtsort Fibels, wo er noch andere Fetzen der Biographie auftreibt, die den Bewohnern zu allerlei praktischen Zwecken, so zu Tüten, zum Zukleben der Fenster, ja den denkbar niedrigsten Diensten gut genug waren. So erhalten wir, von Jean Paul herausgegeben, die fragmentarische Biographie Fibels auf Grund der zufällig erhaltenen Makulaturblätter und Jean Paul nimmt immer wieder zur Erklärung der unausgefüllten Lücken des Wort. Daneben kommt aber für die Form von Hoffmanns Doppelbiographie auch „Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz" in Betracht. Hier gibt Jean Paul Aufzeichnungen des furchtsamen Feldpredigers über seine Reiseabenteuer heraus und unter dem Strich findet man auf jeder Seite eigene Noten des Herausgebers, jede mit einer Nummer bezeichnet; doch sind diese Nummern ganz durcheinandergeworfen. Diese Konfusion wird nun in der Vorrede, wie bei Hoffmann, mit der Ungeschicklichkeit des Setzers erklärt: Der Dichter habe diese Noten, deren Nummer sich auf die Seitenzahl von Schmelzles Manuskript beziehe, in ein besonderes Nebenmanuskript eingetragen, um sie später als seine Zutaten in das Hauptmanuskript einzufügen, doch habe er dies beim Kopieren vergessen und der ratlose Setzer habe dann die Noten geradeso, wie sie ohne Rangordnung der Zahlen untereinander gestanden, unter den Text gesetzt. Im übrigen herrscht auch in der Biographie Kreislers im „Kater Murr" die Fiktion, daß der Verfasser die meisten seiner Nachrichten vom Historiographen des fürstlichen Hofes, an dem sich der größte Teil der Begebenheiten abspielt, mündlich mitgeteilt erhalten habe — eine aus den ersten drei biographischen Romanen Jean Pauls wohlbekannte Technik. Auch bei Hoffmann haben wir die Voraussetzung, daß der Autor als offiziell bestellter Biograph des Helden Ereignisse der unmittelbaren Vergangenheit berichte und mit ihnen in der Erzählung gleichen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Schritt halte (S. 48, 101, 120, 178, 219); so stellt er sich sogar, auch dies nach Jean Pauls Vorgange, als übe er wie ein pragmatischer Geschichtschreiber an den Berichten Kritik und ärgere sich über ihre Unvollständigkeit (S. 107, 166, 186, 280). Auch die Biographie Murrs begleitet der sie herausgebende Dichter mit Bemerkungen, in denen er dem Kater namentlich die von ihm an bekannten Schriftstellern begangenen Plagiate vorhält (so S. 162, 238, 294, 349) — auch dies eine Jean Paulsche Eigentümlichkeit. Wie endlich dieser mit seinen Vorreden so häufig Scherz treibt, so steht auch im „Kater Murr" hinter der bescheidenen Vorrede des Katzen-Autors ein zweites prahlerisches Vorwort, das nach der Erklärung des Herausgebers unterdrückt werden sollte, doch durch ein Versehen des Setzers mitgedruckt wurde. Diese Nachweise lassen die schon angeführte Mitteilung begreiflich erscheinen, daß sich Hoffmann bei der Übersendung des Werkes an Jean Paul eine besondere Teilnahme des alten Dichters erhoffte, die er für seine früheren Werke nach den „Phantasiestücken" nicht erwarten durfte.

Wenn mit all dem eine nicht geringe Abhängigkeit Hoffmanns von der Erzählertechnik seines Vorbildes festgestellt werden konnte, so läßt sich dagegen von dem Stil im engeren Sinne nicht das gleiche behaupten. Nur in seiner exaltierten Jugendzeit verfällt der durch Jean Pauls Romane begeisterte Hoffmann in dessen überschwengliche und überladene Ausdrucksweise. Die Briefe, die uns aus seinen Königsberger Studentenjahren erhalten sind (abgedruckt in Hitzigs Biographie), namentlich die an seinen Freund Hippel, sind, wie bereits Ellinger (S. 16) richtig beobachtet hat, ganz in dem enthusiastischen Tone und bilderreichen Stile gehalten, der Jean Paul kennzeichnet. Wie im „Hesperus" redet hier die Freundschaft die Sprache der heißesten Liebe, allenthalben knüpft Hoffmann, wie Jean Paul, an die Schilderung seiner Erlebnisse allgemeine Betrachtungen und ergeht sich in Jean Paulschen, an Gedankenstrichen und Ausrufszeichen reichen Perioden. Sein erster Roman, „Der Geheimnisvolle", sollte auch — wohl in der Art von Jean Pauls „Unsichtbarer Loge" — auf eine Verherrlichung der sentimentalen Freundschaft hinauslaufen. Auch in Hoffmanns Nachlaß soll ein Fragment aus seiner Jugendzeit im Stile Jean Pauls und Sternes erhalten sein (Hans Müller im „Euphorion", IX. Bd., S. 366). Vielleicht fördert die neue Ausgabe von C. G. v. Maassen noch mehr dergleichen zutage. Doch hat sich Hoffmann von der jugendlichen Gefühlsschwelgerei sehr bald freigemacht und schon in den „Phantasiestücken" weist sein Stil eine Klarheit und Grazie auf, die wir bei Jean Paul vergebens suchen würden. So furchtbare Leidenschaften und aufregende Ereignisse er auch schildert, sein Stil bleibt plastisch und durchsichtig, er

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

strebt nach einer Objektivität, wie sie der Sprache des reifen Goethe eigen ist, und nur die hin und wieder eingestreuten subjektiven Bemerkungen weisen darauf hin, daß wir es mit einem von Jean Paul ausgehenden Dichter zu tun haben. Weit ab von den kühnen Metaphern und Bildern Jean Pauls, überall ein lebendiger Fluß der Erzählung und spannender Fortgang der Handlung!

Zusammenfassend läßt sich wohl sagen, daß diejenigen unrecht haben, die den Einfluß Jean Pauls auf Hoffmann leugnen und, wie Ellinger, behaupten, daß stoffliche Entlehnungen aus Jean Paul bei Hoffmann nirgends nachzuweisen sind. Ich glaube vielmehr gezeigt zu haben, daß Hoffmann dem Dichter, der ihn in die Literatur eingeführt hat, auch eine Reihe von Motiven und technischen Eigentümlichkeiten zu verdanken hat und daß zwischen ihnen in einzelnen Tendenzen, wie der Verherrlichung der Musik, und in der Charakteristik der Personen große Übereinstimmung besteht. Und doch wäre es einseitig, wollte man Hoffmann geradezu zu einem Schüler Jean Pauls machen oder gar mit Gottschall den „karikierten Jean Paul" nennen; man müßte dann auch die ganze Romantik auf Jean Paul zurückführen, während es sich doch nur um einzelne Anregungen handeln kann, zu denen ganz andere Einflüsse verschiedenster Art hinzukommen. Auch ist es gewiß richtig, daß bei Hoffmann der Einfluß Jean Pauls gegenüber dem seiner romantischen Genossen und Vorgänger, wie Wackenroder, Tieck, Fouqué und Chamisso, aber auch Gozzis und Shakespeares, zurücktritt, so daß er wenig in die Augen fällt. Indes bin ich weit entfernt von der Annahme, daß man durch Nachweis solcher Quellen und Beeinflussungen die Eigenart eines Dichters völlig erkläre; im besten Falle „hat man die Teile in seiner Hand — fehlt leider! nur das geistige Band". So können wir auch Heine beipflichten, wenn er Hoffmann für „ganz original" erklärt, und müssen Jean Pauls Behauptung, daß das Beste an ihm die Plünderung seiner (Jean Pauls) selbst sei, trotz der gelieferten Nachweise für ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen den beiden als unberechtigt abweisen; ja Hoffmann ist wohl unter seinen Mitstrebenden eine viel schärfere Individualität als etwa Tieck oder gar Fouqué. Auch der Dichter entsteht eben, wie die menschliche Persönlichkeit überhaupt, aus zwei Faktoren: Der lebendigen Wechselwirkung der angeborenen Individualität und der Außenwelt, in diesem Falle der literarischen Umgebung.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf