

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 Groteske 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 Groteske-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 unerkannt – 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

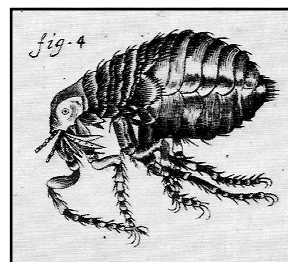


Abb.2: Stages of a flea's growth, Ausschnitt

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 verharrt, 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 melarance*), 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 Gamaherh 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 Gamaherh werben. Thetel kann sich wie ein Luftballon aufblähen und durch den Raum schweben, während Egel sich wurmartig am Boden herumschlängelt 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 distanzierteren 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 korrumpierte 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.

