



AALBORG UNIVERSITET

”WUNDERDINGE”

E.T.A. HOFFMANN UND DIE ZWEI WELTEN IN SEINEN KUNSTMÄRCHEN
DER GOLDENE TOPF UND NUSSKNACKER UND MAUSEKÖNIG

Kandidatspeciale af Marie Josefine Bukop

Maj 2018

Resümee

Diese Arbeit widmet sich den Märchen *Der goldene Topf* und *Nussknacker und Mausekönig* von E.T.A. Hoffmann. Im Hinblick auf die epochale Einordnung, das Genre des Märchens und E.T.A. Hoffmann als Autor werden die Märchen unter Einbezug von Forschungsliteratur hauptsächlich hermeneutisch analysiert und verglichen. *Der goldene Topf* erzählt vom Studenten Anselmus – ein tollpatschiger und tagträumerischer Bürger, der sich in seiner Umgebung nicht sehr wohl fühlt. Durch ein Erlebnis am Himmelfahrtstag korreliert die ihm bekannte Alltagswelt mit der Wunderwelt und stürzt ihn in eine Spirale fantastischer Ereignisse, die ihn über die Existenz des Wunders reflektieren lassen und ihn darüber immer wieder in den Zwiespalt treibt. In *Nussknacker und Mausekönig* wird von der kleinen Marie Stahlbaum erzählt, die zu Weihnachten einen von ihrem Paten Drosselmeier angefertigten Nussknacker geschenkt bekommt. Sie nimmt ihn in ihre Obhut und unterstützt ihn in der Schlacht gegen seinen Feind, den Mausekönig. Auch Marie hat einen großen Fantasie-reichtum, wie Anselmus ihn auch aufweist, und findet sich ebenfalls im Sog der Wunderdinge wieder. Am Ende der Märchen erleben beide Helden ein glückliches Ende und leben fortan in der Wunderwelt als Könige. Doch bleibt offen, was in der zurückgelassenen Alltagsrealität aus den übrigen Charakteren der Erzählungen wird und wie diese mit dem „Umzug“ der Helden in die Wunderwelt umgehen.

Die Helden Anselmus und Marie befinden sich im steten Zwiespalt der Akzeptanz oder Nicht-Akzeptanz der Existenz der Wunderwelt, ehe sie durch ihr glückliches Ende erlöst werden. Diese Arbeit möchte den Zwiespalt der Welten der Alltagsrealität und der Wunderwelt untersuchen und sich dabei auf den Begriff des Dualismus beziehen. Der Dualismus und der innere Zwiespalt der Helden sind aus diesen Märchen Hoffmanns kaum wegzudenken und wirft einige Fragen auf: Welche der Welten ist wirklich? Sind beide wirklich, oder ist eine wirklicher als die andere? Träumen die Helden der Märchen ihre wunderbaren Erlebnisse, oder erleben sie das Wunder gar im Wahnsinn? Wie muss sich der Leser zum Dualismus in den beiden Märchen verhalten? Diese Arbeit wird zeigen, dass die Existenz der Welten des Alltags und des Wunders von subjektiver Auffassung ist. Die Helden und der Leser projizieren dabei ihre subjektive Auffassung auf die Alltagsrealität und erlangen so die in der Romantik angestrebte Transdenzerfahrung, was schließlich zur Akzeptanz der Existenz beider Welten führt – doch liegt das Ausmaß der Existenz dabei im Auge des Betrachters.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 2
2. Die Romantik	S. 3
3. Das Märchen als poetisches Genre	S. 6
3.1. Das Volksmärchen	S. 7
3.2. Das Kunstmärchen	S. 10
4. Das Märchen bei E.T.A. Hoffmann	S. 13
4.1. Hoffmanns Märchen	S. 14
4.2. Dualismus im Hoffmannschen Märchen	S. 19
5. Methode	S. 23
6. Der goldene Topf	S. 24
6.1. Erste Vigilie	S. 25
6.2. Zweite Vigilie	S. 29
6.3. Dritte Vigilie	S. 33
6.4. Vierte Vigilie	S. 35
6.5. Fünfte Vigilie	S. 39
6.6. Sechste Vigilie	S. 42
6.7. Siebente Vigilie	S. 48
6.8. Achte Vigilie	S. 51
6.9. Neunte Vigilie	S. 54
6.10. Zehnte Vigilie	S. 58
6.11. Elfte Vigilie	S. 61
6.12. Zwölfte Vigilie	S. 63
7. Nussknacker und Mausekönig	S. 66
7.1. Inhalt und Analyse	S. 67
8. Vergleich im Hinblick auf dualistische Züge	S. 77
9. Fazit	S. 86
10. Literaturverzeichnis	S. 90

1. Einleitung

E.T.A. Hoffmann: Einer der bekanntesten Märchendichter der Romantik, schafft in seinen Texten wunderbare Welten. Diese Arbeit möchte die Erzählungen *Der Goldene Topf* und

Hoffmanns erfolgreichstes Märchen und *Nussknacker und Mausekönig* ist eines der erfolgreichsten Weihnachtsmärchen. H. A. Korff schreibt in seinem Werk *Geist der Goethezeit*:

„Als sein gelungenstes hat er selbst sein Leben lang den Goldenen Topf betrachtet, und die Nachwelt hat ihm darin recht gegeben. Dieser aber nicht nur das gelungenste, sondern auch der Prototyp von Hoffmanns Märchen, das Musterbild von allen anderen, und alle anderen sind eigentlich nur immer kunstvollere Variationen seiner künstlerischen Grundidee. Wir gewinnen darum sofort sehr grundsätzliche Erkenntnisse über Hoffmanns Märchen, wenn wir dies Musterbild zunächst tiefer ins Auge fassen.“¹

Durch das Korff-Zitat ist für diese Arbeit naheliegend, zunächst den *Goldenen Topf* auf die oben dargestellten Fragestellungen hin zu analysieren, um dann *Nussknacker und Mausekönig* näher zu betrachten und zu analysieren.

Zum Verständnis und als Grundlage der Arbeit mit den Erzählungen, soll eine Einführung in die Epoche der Romantik gegeben werden, das Märchen soll als poetisches Genre definiert versucht werden, das Verhältnis zwischen Volks- und Kunstmärchen soll erläutert werden und ein biografischer Überblick über Hoffmann soll gegeben werden. Durch diese Grundlage soll die Frage beantwortet werden, warum Hoffmann für seine Werke ausgerechnet das Genre des Märchens wählte.

Außerdem soll der Dualismus, der für die Romantiker eine große Rolle spielte, näher untersucht werden und in die Analyse der Texte mit einbezogen werden. Zum Dualismus lässt sich die Frage stellen, wie dieser sich im *Goldenen Topf* und in *Nussknacker und Mausekönig* äußert. Geschieht das Dualistische nur im Unterschied der Welten, die Hoffmann in diesen Märchen schafft, oder zeigt er sich auch in anderen

¹ Korff, H.A.: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. IV. Teil. Hochromantik. Leipzig, 1953: Koehler & Amelang. S. 620

Aspekten der Texte? Wie äußert sich der Dualismus zum Beispiel an den gewählten Figuren?

Abschließend soll ein Vergleich im Hinblick auf dualistische Züge der beiden Märchen erstellt werden, in dem unter Rücksichtnahme der Theorie Ähnlichkeiten und Unterschiede herausgearbeitet werden sollen. Dabei soll besonders die Existenz der zwei Welten des Alltags und des Wunderbaren, die doppelte Wirklichkeit in diesen Märchen Hoffmanns besprochen werden. Wie äußert sich die Existenz zweier Welten im *Goldenen Topf* und in *Nussknacker und Mausekönig*? Welche Auswirkung hat das Nebeneinander- und Ineinanderexistieren der Welten auf die Helden? Wie wirklich sind die Wirklichkeiten und wie glaubwürdig ist das Wunderbare neben der Realität für den Leser?

Die große Frage, die diese Arbeit sich demnach stellt, steht in Verbindung mit dem Dualismus in den von Hoffmann konstruierten Welten der Realität und der Phantasie: Ist die Welt der Phantasie im Märchen existent oder bildet sie sich lediglich aus den Vorstellungen der Protagonisten, die sich in der Welt der Realität nicht zu Hause fühlen?

2. Die Romantik

Die literaturhistorische Epoche, die 1798 beginnt, die fast zehn Dekaden andauert und im Allgemeinen als „Romantik“ bezeichnet wird, bedeutet das Ende für die Aufklärungsepoche. Die Romantik kann als Gegenreaktion auf die Aufklärung verstanden werden, indem sie auf die vernunftgeprägten Sichtweisen der Aufklärung so reagiert, dass Gefühle und Phantastisches in der Epoche der Romantik in den Vordergrund gerückt werden.

Die Romantiker sahen in der Aufklärung nichts als Rationalismus. Die Schriftsteller der Aufklärung hingegen sahen die Anhänger der Romantik als Vertreter eines reinen Irrationalismus. Die große Unterscheidung zwischen den beiden Epochen liegt demnach darin, dass die Romantiker im Gegensatz zu den Aufklärern ihrer Fantasie mehr Spielraum geben und von der aufklärerischen Vernunft in Wirklichkeitsnähe mehr und mehr Abstand nehmen. Die Romantiker kämpften für ihre Ideale, für die Freiheit ihrer Poesie und Fantasie, die sie als grundlegende Wesenszüge der Deutschen betrachteten

und „die nicht zuletzt von einer nationalistisch und irrationalistisch orientierten Germanistik nur bestätigt wurde“².

Die Literaturwissenschaft operiert mit drei Phasen: Frühromantik, Mittlere Romantik und Spätromantik. In manchen Fällen, operiert man lediglich mit den zwei Phasen der Früh- und Spätromantik. Die Teilung der Epoche der Romantik ist darauf zurückzuführen, dass die romantische Literatur Deutschlands sich über eine große Zeitspanne streckt und sich während dieser Zeit in unterschiedliche Richtungen entwickelt hat.³

In der Frühromantik war die Gesinnung der Literaten eher europäisch geprägt und zeugte noch nicht vom Nationalismus, der die späteren Jahre der Romantik ausmacht. Der Volkstümlichkeit stand Intellekt und Spekulation gegenüber.⁴ Der junge Ludwig Tieck schrieb in der frühromantischen Phase Unterhaltungsliteratur, die noch an die spätaufklärerischen Werte angelehnt war, aber schon das Wunderbare und Phantastische andeutete.⁵

Operiert man mit den drei Phasen der Romantik, so fällt die Mittlere Romantik, oder die Hochromantik, in die Jahre zwischen 1805 und 1822. In dieser Zeit wirkte E.T.A. Hoffmann und das Wunderbare und Phantastische war vollends in die Literatur dieser Zeit eingezogen.⁶ Während dieser Zeit entstand auch die romantische Ironie, die auch im Werk Hoffmanns zu finden ist. Die romantische Ironie ist durch „künstlerische Selbstreflexion“ gekennzeichnet, „die das Spiel der Poesie in einer Selbstdarstellung zum Thema macht“.⁷ Diese Selbstreflexion zeigt sich in Hoffmanns Märchen auch im an der Erzählung teilnehmenden Erzähler, der interveniert, über das Erzählte reflektiert, über unterschiedliche Perspektiven verfügt und an die Gefühle des Lesers appelliert. Durch die Ironie wird nicht nur Humor in der Darstellung der Geschehnisse etabliert, sondern auch der Effekt, dass der Leser zwischen „Fantasie und Nutzen“ hin- und hergerissen

² Sørensen, Bengt Algot: *Geschichte der deutschen Literatur 1. Vom Mittelalter bis zur Romantik*. München, 1997: C.H. Beck. S. 292

³ Kremer, Detlef: *Romantik*. Stuttgart, 2003: Metzler. S. 48

⁴ Sørensen, Bengt Algot: *Geschichte der deutschen Literatur 1. Vom Mittelalter bis zur Romantik*. München, 1997: C.H. Beck. S. 296

⁵ Kremer, Detlef: *Romantik*. Stuttgart, 2003: Metzler. S. 48

⁶ Ebd. S. 48f

⁷ Strohschneider-Kohrs, Ingrid: *Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die romantische Ironie*. In: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. Hrsg. von Hans Steffen. Göttingen, 1967: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 75-97

bleibt.⁸ Volker Klotz meint damit, dass der Leser für sich selbst entscheiden muss, welchen Standpunkt zwischen Fantasie und Wirklichkeit er einnimmt.⁹ Stefan Neuhaus fasst den Effekt der Ironie in folgendem Satz zusammen: „Zentrale Tendenzen von Aufklärung und Frühromantik werden in ein ironisches Gleichgewicht gebracht.“¹⁰ In dem Sinne nutzt Hoffmann die Ironie, um die Bürgerwelt der Fantasiewelt gegenüberzustellen, damit den Bürgern aufklärerische Werte wie Rationalität und Vernunft zuzuschreiben, wobei er die Bürger allerdings sehr unreflektiert wirken lässt und somit eine Karikatur der Aufklärer zeichnet.

Mit dem Beginn der Spätromantik kehren die Werte zum Volkstümlichen zurück, indem man auch zu „literarischen Denkmälern der nationalen Vergangenheit“¹¹ zurückkehrt. Zu den Vorlieben der Spätromantiker zählten neben dem Bewusstsein um Nationalität auch das Anerkennen von Religion, Ethik, Politisches und Gesellschaftliches, sowie Irrationales und Okkultes. Das Interesse für Düsteres und Psychologisches nahm in der Spätromantik ebenfalls zu. Die beiden Phasen der Romantik werden unter anderem dadurch verbunden, dass einige Autoren und Künstler in beiden Phasen agieren. In der Frühromantik entsteht die Idee der Naturphilosophie, die für die Naturwissenschaften, die Dichtung und das Denken der Spätromantik wegweisend ist.¹²

Was die Phasen der Romantik aber vor allem verbindet, ist das romantische Streben nach dem „Unendlichen“. Damit ist der Geist, das Unbewusste, das Universale gemeint, dass sich in den Werken der Romantiker immer wieder bemerkbar macht.¹³

Untersucht man die literarischen Gattungen der Romantik, macht sich bemerkbar, dass sie sich miteinander vermischen. So tauchen im Roman beispielweise Merkmale aus Drama und Lyrik auf. In Romane werden Lieder eingebunden, im Drama drücken Personen sich zum Teil in Sonetten, Stanzen oder Terzinen aus.¹⁴ Die Mischung der Gattungen hat zur Folge, dass ein Verblenden der Gattungsmerkmale vorkommt und dadurch auch eine Vermischung der Sinneseindrücke aufzufinden ist. „Die Synästhesie im kleinen entsprach dem Gesamtkunstwerk im großen“ heißt es bei Bengt-Algot

⁸ Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. Stuttgart, 1985: Metzler. S. 207

⁹ Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. Stuttgart, 1985: Metzler. S. 207

¹⁰ Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen/Basel, 2005: A. Francke. S. 150

¹¹ Ebd.

¹² Sørensen, Bengt Algot: Geschichte der deutschen Literatur 1. Vom Mittelalter bis zur Romantik. München, 1997: C.H. Beck. S. 297

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd. S. 303

Sørensen.¹⁵ Autoren werden Musiker und Maler, um sich selbst und der Welt zu beweisen, dass die Poesie die reinste und reellste Kunst ist. So wird das Dichten, die Poesie, zum „Weltprinzip“.¹⁶ Wie diese Arbeit später zeigen wird, weisen auch Hoffmanns Märchen diese Verblendung der Gattungen auf. Das nicht nur, weil Hoffmann selbst sowohl Schriftsteller, Musiker als auch Maler war, sondern vor allem weil er es vermag, mit seiner Dichtung all diese Gattungen zu verbinden.

3. Das Märchen als poetisches Genre

Eines der prägnanten Genres der Romantik ist das Märchen. Durch das Wachsen des Nationalbewusstseins während der Romantik, erklärt Hugo Moser die Vorliebe der Romantiker für das Märchen wie folgt:

„Sie wollten bewußt teilhaben an der unbewußten Naivität, Jugendfrische und Ursprünglichkeit des Volkes und an seinen dichterischen Überlieferungen. Sie ließen sich nicht wie die Stürmer und Dränger herab zum Volk, sondern sie wollten selbst wie dieses sein.“¹⁷

Das Märchen der Romantik(er) entstand somit als eine Ausformung des Volksmärchens und wird in den meisten Fällen, um Verwechslung vorzubeugen, als romantisches Kunstmärchen bezeichnet. Im Genre des Märchens muss deshalb grundsätzlich zwischen Volksmärchen und Kunstmärchen unterschieden werden. Gemeinsam für diese beiden Subgenres ist die Anziehungskraft des Mythischen, des Wunderbaren. Ist das Wunder für die Helden im Volksmärchen eine Selbstverständlichkeit, so stehen ihm die Helden im Kunstmärchen immer mit Staunen, Verwunderung bis hin zu Grauen (insbesondere bei Hoffmann) gegenüber. Das Kunstmärchen stellt sich verschlungen in seinen Handlungen dar, während das Volksmärchen in der Regel einem geradlinigeren

¹⁵ Sørensen, Bengt Algot: *Geschichte der deutschen Literatur 1. Vom Mittelalter bis zur Romantik*. München, 1997: C.H. Beck. S. 304

¹⁶ Preisendanz, Wolfgang: *Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung*. In: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. Hrsg. von Hans Steffen. Göttingen, 1967: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 62

¹⁷ Moser, Hugo: *Sage und Märchen in der deutschen Romantik*. In: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. Hrsg. von Hans Steffen. Göttingen, 1967: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 255

Handlungsschema folgt: „Das Kunstmärchen arbeitet mit vielen kleinen Strichen, während das Volksmärchen in scharfen, konkreten Umrissen malt.“¹⁸

Da diese Arbeit sich mit dem Märchenschaffen E.T.A. Hoffmanns und somit dem Kunstmärchen in der Romantik beschäftigt, sollen im Folgenden das Volksmärchen und das Kunstmärchen näher erläutert und einander gegenübergestellt werden, um Unterschiede und Ähnlichkeiten herauszuarbeiten und daraufhin die Bedeutung des Kunstmärchens für die Epoche der Romantik erörtert werden.

3.1 Das Volksmärchen

Wenn das Märchen eine Ursprungform, eine Wurzel hat, dann ist es Volksmärchen. Das Volksmärchen ist im Ursprung eine mündliche Form einer Prosaerzählung, die nicht an Zeit, Ort, Geschichte oder epische Grundlagen gebunden ist und früher oder später, wie zum Beispiel von den Gebrüder Grimm, auf Papier festgehalten worden sind, um sie für die Nachzeit festzuhalten.

Das Volksmärchen hält sich konsequent an ein Schema, das nahezu immer mit der Eröffnungssphrase „Es war einmal...“ beginnt und dessen Handlung daraus besteht, dass dem Held oder der Heldin Steine in den Weg gelegt werden und sich immer wieder Schwierigkeiten auftun, die es zu überwinden gilt. Der Heldin oder die Heldin bekommt Aufgaben gestellt, die gelöst werden müssen und oftmals tritt ein Bösewicht oder Gegner auf, der im Kampf besiegt werden muss. Nach Überwindung dieser Herausforderungen endet das Volksmärchen stets glücklich. Dabei treten oft für das Volksmärchen stereotypische Schlussphrasen wie „und sie lebten glücklich bis an ihr Lebens Ende“ oder „und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute“ auf.

Im Volksmärchen zeichnet sich die Handlung häufig dadurch aus, dass unerklärliche Geschehnisse sich in das Alltagsgeschehen einnisten, und un- oder übernatürliche Wesen, Gestalten und Erscheinungen auftauchen, die sich erst im Laufe des Märchens selbst erschließen lassen.

Als Mittelpunkt und Träger der Handlung steht im Volksmärchen der Held oder die Heldin. Die Figur des Helden oder der Heldin ist von menschlicher Gestalt und der Realitätsebene der menschlichen, der diesseitigen Welt zuzuordnen. Zu dieser Figur

¹⁸ Jehle, Mimi Ida: *Das Deutsche Kunstmärchen von der Romantik zum Naturalismus*. Urbana/Illinois, 1935: University of Illinois. S. 22

gesellen sich meist weitere auf den Helden oder die Heldin bezogene Figuren, die meist Helfer, Gegner oder von der Hauptperson gerettete Personen darstellen. Dabei sind Helfer und Gegner häufig der gegenüberliegenden Realitätsebene zugehörig, nämlich der übernatürlichen Welt, der Wunderwelt. Um die Herausforderungen und Aufgaben, welche die Handlung mit sich bringt, zu bewältigen, braucht die Hauptperson Hilfestellung, zum einen von den zuvor genannten Helfern aber es können auch Dinge sein, die das Lösen der Aufgaben vereinfachen. Diese Dinge sind beispielsweise die stereotypischen Siebenmeilenstiefel, eine magische Öl-Lampe (die einen Helfer zum Vorschein bringt) etc. Die Helden im Volksmärchen tragen keine typischen Namen, wie man sie aus unserer Welt kennt. Sie sind nach bestimmten Eigenschaften oder Charakterzügen benannt, oder ihr Name verrät etwas über die Handlung des Märchens. Beispiele dafür sind Schneewittchen, Dornröschen, Däumling oder Rotkäppchen¹⁹. Und auch andere Figuren und Personen im Volksmärchen sind stereotyp gezeichnet:

„Die Personen werden mit den einfachsten Strichen, meist stereotypen Wendungen charakterisiert, so dass uns im Volksmärchen nur Typen begegnen, deren beliebteste das Königskind und der Bauernjunge sind.“²⁰

Will die Hauptperson besondere Erlebnisse erfahren, muss er oder sie die gewohnte Umgebung verlassen und in die Welt hinaus treten und damit geliebte Dinge und Menschen hinter sich lassen. Das Erlebnis des Wunderbaren erfährt die Hauptperson nur fern von Heimat und Familie. Damit die Hauptfigur sind allerdings auf seine Wanderschaft begibt, gibt es immer einen Auslöser. Dieser Auslöser kann eine familiäre oder finanzielle Notlage sein oder ein Mangel an anderen wichtigen Dingen, die der Held oder die Heldin am Ziel seiner Wanderschaft und durch diese erwerben muss.

Das Volksmärchen zeichnet sich dadurch aus, dass die Handlung im Vordergrund steht – es gibt viel davon. Darunter muss die Zeichnung der Charaktere und Requisiten leiden, da diese weniger genau gezeichnet werden. Zeit und Raum bleiben stets unbekannt und das Volksmärchen findet sich so in einer Art Kontinuum wieder, das zu jeder Zeit und an jedem Ort existieren kann. Es gibt also weder genaue Zeitangaben, noch namentlich genannte Orte. Der Held oder die Heldin befindet sich somit in einem unbekanntem

¹⁹ Lüthi, Max: Märchen. Bearb. von Heinz Rölleke. Stuttgart, 1990: Metzler. S. 43ff

²⁰ Jehle, Mimi Ida: Das Deutsche Kunstmärchen von der Romantik zum Naturalismus. Urbana/Illinois, 1935: University of Illinois. S. 22

Universum, indem die konkreteren Ortsangaben höchstens „hinter den sieben Bergen“ oder „das Ende der Welt“ lauten. Damit sich Raum und Zeit des Volksmärchens jedoch von unserer Welt und unserem Jetzt differenzieren lassen, werden Floskeln wie „In einem Land vor langer Zeit“, „Es war einmal“ oder „Es lebten einmal“ genutzt, um die nötige Distanz zum Geschehen zu schaffen.

Der Stil des Volksmärchens ist einfach und geradlinig. Es gibt einen einzelnen Handlungsstrang, was einen klaren und bestimmten Eindruck gibt. Auf der Kehrseite entsteht aus diesem Eindruck auch der Eindruck, dass das Weltbild im Volksmärchen fremd und plastisch scheint:

„Es gibt eben nichts Verschwommenes, Gleitendes, Kompliziertes im Volksmärchen, ob es sich nun um die Liebe um Gut und Böse oder Personen handelt. Das Gleiche gilt von der Sprache. Der Dichter, der etwas dem Volksmärchen Ähnliches schreiben will, muss selbst kindlich sein.“²¹

Die verschiedenen Charaktere im Volksmärchen treten meist im Einzelnen auf, das gleiche gilt für die unterschiedlichen Episoden und Abschnitte, die sich aus sich selbst entwickeln. Das bedeutet, im Volksmärchen sind Charaktere und Abschnitte stets eigenständige Elemente. Am Schluss steht entgegen der Erwartungen keine Handlungssteigerung sondern eine Handlungswende. Um Erfolge feiern zu können, gehen diesen im Volksmärchen immer einige Misserfolge voraus und erst am Ende des Märchens erreicht der Held oder die Heldin, was er oder sie auf der Wanderung zu meistern suchte.

Zusammenfassend ist das Volksmärchen durch eine einheitliche Form geprägt, dessen Handlungsschema geradlinig ist und ohne Ausschweifungen bestehen kann. Sprachlich und stilistisch ist für das Volksmärchen typisch, dass es viele Wiederholungen gibt, zum Beispiel in der wörtlichen Rede, was das Verständnis des Märchens erleichtern soll. Sucht man eine Erklärung für diese Einfachheit im Volksmärchen, liegt die Erklärung nahe, dass das Volksmärchen mündlich überliefert worden ist und daher für jedermann verständlich und erzählbar sein sollte.²²

²¹ Jehle, Mimi Ida: *Das Deutsche Kunstmärchen von der Romantik zum Naturalismus*. Urbana/Illinois, 1935: University of Illinois. S. 22f

²² Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, 1989: Kröner. S. 547

3.2 Das Kunstmärchen

Das Kunstmärchen ist ein Überbegriff für Prosastücke, die auch als „phantastische Novellen, Legendenmärchen, Phantasiestücke, Nachtstücke, Novellenmärchen, Märchenovellen [...] Wirklichkeitsmärchen, Anti-Märchen“²³ bezeichnet werden. Diese Unterbezeichnungen des Kunstmärchens unterscheiden sich vom Volksmärchen. In dieser Arbeit wird mit dem übergreifenden Begriff Kunstmärchen operiert.

Das deutsche Kunstmärchen versucht nicht, das Volksmärchen nachzuahmen, sondern möchte literarisch experimentieren und das Wunderbare in die Epik integrieren.²⁴ Was das Kunstmärchen gegenüber dem Volksmärchen auszeichnet, ist in seinem Erzählen, Inhalte an ein breites Publikum vermitteln zu können. Anders als beim Volksmärchen stammt das Kunstmärchen von einem klar identifizierbaren Autor. Die Textgestalt ist bestimmt und es werden Literaturgattungen und Wirkungsabsichten in den Text integriert.

„Der romantische Märcheneinfluss zeigt sich vor allem durch die lyrische Sprache, die vielleicht den Hauptreiz dieser Dichtungen ausmacht. Sie ist oft reine Musik, Tonmalerei im besten Sinn.“²⁵

Angelehnt an das Volksmärchen ist die Sprache klar und verständlich, aber auch lyrisch beeinflusst, um die Erzählung dem Publikum zugänglich zu machen. Dabei richtet sich das Kunstmärchen gezielt an den erwachsenen Leser und der lyrische Erzählstil leidet nicht unter der klaren Sprache; er ist geprägt von Komplexität, die sich durch gleichzeitig verlaufende Handlungsstränge und Geschehnisse und komplizierte Herausforderungen und Probleme auszeichnet.

Anders als die einfache Struktur des mündlich überlieferten Volksmärchens, weist das Kunstmärchen eine fein gezeichnete Struktur mit komplexen Handlungssträngen, die zum Selbstlesen und Vorlesen geeignet sind. Diese Komplexität durch die psychologisierten Charaktere (die stereotypen Märchencharaktere, wie Königskind und

²³ Wührl, Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen. Heidelberg, 1984: Quelle und Meyer. S. 15

²⁴ Wührl, Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen. Heidelberg, 1984: Quelle und Meyer. S. 16

²⁵ Jehle, Mimi Ida: Das Deutsche Kunstmärchen von der Romantik zum Naturalismus. Urbana/Illinois, 1935: University of Illinois. S. 26

Bauernjunge treten nicht auf) und strömungsübergreifenden Handlungsstränge (zum Teil Roman oder Novellen ähnlich) stellt einen hohen Anspruch an den Leser und dessen Rezeptionsfähigkeit und lässt das Genre des Kunstmärchens nicht nach einer „griffigen Formel“²⁶ einordnen.

Das Kunstmärchen vereint Diesseits und Jenseits in ein und derselben Realitätsebene und schafft somit eine Eindimensionalität, einen Raum, in dem die Handlung stattfindet. Doch wird der Leser oder Zuhörer häufig durch eben diese Eindimensionalität in die Irre geführt und muss für sich selbst entscheiden, wo die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits verläuft. Im Volksmärchen gibt es eine klare Grenze zwischen Diesseits und Jenseits – menschlicher Welt und Wunderwelt. Das Kunstmärchen lässt diese Grenze verwischen, verschwinden, und bindet die Wunderwelt in die Welt der Protagonisten ein. In Anlehnung an das Volksmärchen spielen auch im Kunstmärchen Zahlen, Metaphorik und weitere Symbole eine große Rolle. Mystisches und Magisches fließen somit auch in das Kunstmärchen ein. Und Motive aus dem Volksmärchen, wie sprechende Tiere, treten häufig auf. Trotz allem ist das Wunderbare für die Protagonisten des Kunstmärchens nicht selbstverständlich.

Poul-Wolfgang Wührl beginnt sein Kapitel zur Erklärung des Begriffs Kunstmärchen mit der Aussage: „/Das/ Kunstmärchen gibt es nicht!“²⁷. Er begründet seine Aussage mit den vielen Subgenres des (Kunst)Märchens, wie Wirklichkeitsmärchen, Anti-Märchen, Naturmärchen etc.²⁸ In seinem Kapitel stellt er sechs Punkte auf, die zu erklären versuchen, was die wesentlichen Merkmale des Kunstmärchens ausmacht. Um die oben erläuterten Merkmale und Charakteristika des Kunstmärchens zusammenzufassen, eignen sich die sechs Punkte Wührls vorteilhaft und sollen hier kurz wiedergegeben werden:

1. Das Kunstmärchen kann als Weiterentwicklung des Volksmärchens betrachtet werden, indem es Charaktere individualisiert und Handlungsstränge literarisch gestaltet.

²⁶ Wührl, Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen. Heidelberg, 1984: Quelle und Meyer. S. 16

²⁷ Wührl, Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen. Heidelberg, 1984: Quelle und Meyer. S. 15

²⁸ Ebd.

2. Das Kunstmärchen präsentiert keine eindeutigen Botschaften, es nimmt eine leichte Verschleierung vor. Die Grenzen der Gattungen zwischen Novellen, Epik und Lyrik werden überschritten und der facettenreiche Erzählstil reicht von Feierlichkeit, über Ernsthaftigkeit bis zur Komik und Heiterkeit.
3. Die Rezeptionsfähigkeit des Lesers wird hoch beansprucht, da das Kunstmärchen hermetisch, das heißt in sich geschlossen, und daher sehr komplex ist.
4. Kunstmärchen sind nicht bloß Kunst um der Kunst Willen, sondern scherzen auch in ihrer Deutung verschiedener Wirklichkeiten – besonders im Zusammenspiel zwischen Bürger- und Wunderwelt.
5. Im Kunstmärchen weicht das Belohnungssystem des Volksmärchens einer skeptischen Betrachtung der Wirklichkeit. Oft verstecken sich im Kunstmärchen präsentierte sozialgeschichtliche Einsichten.
6. Was die Form des Kunstmärchens prägt, ist die Behandlung des Wunderbaren im Erzählstil.²⁹

Es liegt in der Hand des Dichters, die Form seines Märchens zu gestalten. Um die Kunstmärchen der einzelnen Verfasser hermetisch lesen zu können, das heißt, um die unterschiedlichen Bedeutungsebenen erschließen zu können, muss dem Leser bewusst sein, dass der Dichter sein Märchen subjektiv prägt und nicht an der Objektivität des typischen Volksmärchens festhält. Diese Subjektivität trägt zu der Schwierigkeit bei, das Genre des Kunstmärchens klar zu definieren, bzw. im Sinne Wührls³⁰ *das* eine Kunstmärchen ausfindig zu machen.

Als grundlegende Feststellung kann gelten, dass das Kunstmärchen in seiner Poetik Wirklichkeitsbilder zeichnet, die dem Diesseits gegenüberstehen.³¹ Diese Bilder wirken als Antwort auf die Wirklichkeit und bieten somit keine vollständige Flucht aus der Wirklichkeitsebene des Diesseits. Was diese Bilder tun, sind eine Darstellung des Wunderbaren, Magischen und Phantastischen zu geben, das in der Ebene des Diesseits existiert, doch erst vom Dichter sichtbar gemacht wird – diese Ansicht stellt zumindest eine mögliche Deutung des Wunderbaren im Kunstmärchen dar. Die Sichtbarkeit des

²⁹ Wührl, Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen. Heidelberg, 1984: Quelle und Meyer. S. 16f

³⁰ Ebd. S. 15

³¹ Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. Stuttgart, 1985: Metzler. S. 5

Wunderbaren im Diesseits, soll den Leser dazu anregen, Missstände und andere Elemente der Sozialgeschichte zu erkennen und darüber zu reflektieren.

Der Dichter schafft durch seine poetische Zeichnung eine Art magische Pforte, die das reale Diesseits mit dem wunderbaren Jenseits, der Wunderwelt, verbindet.

„Magische Vorgänge dieser Art stoßen im deutschen Kunstmärchen Türen zu den verborgenen Dimensionen der Wirklichkeit auf. Dadurch werden Märchenhelden des eigentlichen Seins hinter den Dingen gewahr, erkennen Bedrohungen oder erlangen Verfügungsgewalt über geheime Machtmittel.“³²

Das Wunderbare, die Wunderwelt, ist somit als Gegenbild des Diesseits zu betrachten. Es gibt Zugang zu einer Dimension, die das Diesseits auf wunderbare Weise widerspiegelt.

Durch die vom Dichter erschaffenen magischen Pforten findet der Held oder die Heldin sich häufig in nur schwer lösbaren Situationen und Problemen wieder. Dieses Muster ist aus dem Volksmärchen bekannt, wird im Kunstmärchen allerdings mit der Gesetzgebung der Wirklichkeit des Diesseits verknüpft, was die Protagonisten des Kunstmärchens vor andere, sozialgeschichtliche Missstände und Herausforderungen stellt als die des Volksmärchens. Auch ist das glückliche Ende, wie der Leser es aus dem Volksmärchen kennt, keine Prämisse des Kunstmärchens. Oft scheitert der Held oder die Heldin an der Umsetzung seines Glücksbestrebens. Missstände, die durch das ins Diesseits eingebundene Wunderbare verschleiert worden sind, werden durch die Empathie des Rezipienten aufgedeckt. Dieser Effekt ist maßgebend für die Wirkungsabsicht des Kunstmärchens.

4. Das Märchen bei E.T.A. Hoffmann

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann gilt bis heute als einer der bedeutendsten Autoren des romantischen Märchengenres, wurde jedoch zu seinen Lebzeiten nicht annähernd so gewürdigt wie heute. Hoffmann war Jurist, Komponist, Maler und Schriftsteller. Nach seinem Studium der Rechtswissenschaften arbeitete er zunächst als Jurist. Durch sein

³² Wührl, Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen. Heidelberg, 1984: Quelle und Meyer. S. 27

frühes Bekanntwerden mit der Musik und der Kunst wird Hoffmann früh von den Künsten geprägt und neben seiner Laufbahn als Jurist beschäftigt er sich weiter mit den Künsten. Er malt, komponiert und schreibt und wird nach seinen Lebzeiten zu einem der bedeutendsten (Märchen-)Autoren der deutschen Romantik.

Seit frühen Kindesjahren hatte er Musikstunden genommen und schrieb neben seinem Beruf auch eigene Opern und arbeitete zeitweise als Kapellmeister, doch bekam er für sein musikalisches Werk nie die Anerkennung, die er sich dafür gewünscht hatte. Schließlich begann er zu dichten und erreichte 1814 seinen großen Durchbruch als Schriftsteller mit seinem Märchen *Der Goldene Topf*, der Teil der Märchensammlung *Fantasiestücke in Callot's Manier* ist.³³

Der ganz große Erfolg blieb jedoch aus und erst nach seinem Tod entdeckte die Welt, wie wunderbar Hoffmanns Märchenwelt ist. Seine Märchen werden vertont, aufgeführt und P.I. Tschaikowski adaptiert *Nussknacker und Mausekönig* schließlich zu seinem berühmten Ballet *Der Nussknacker*. Warum? Ida Maria Jehle gibt eine treffende Antwort: „Hoffmanns Märchenwelt ist durch und durch lebendig.“³⁴

4.1 Hoffmanns Märchen

Im Kapitel über das Märchen als Genre wurde bereits festgestellt, dass die meisten Märchenautoren der Romantik sich in der Gattung des Märchens an gewisse Vorgaben und –schriften halten, die sie von der Struktur des Volksmärchens übernommen haben. Diese Strukturen des Volksmärchens sind beispielsweise das Ausziehen in die Welt, um die Erfahrung des Wunderbaren zu erlangen. Hoffmann hebt sich von diesen Regeln und Strukturen ab, kehrt die Regeln um und wird dafür am Anfang seiner Karriere von der Presse kritisiert. Die Umkehrung dieser festgelegten Märchenregeln geschieht bei Hoffmann in dem Sinne, dass er das Wunderbare in das Alltägliche einbindet und somit die Eindimensionalität erreicht, die oben in der Theorie um das Märchen in der Romantik beschrieben ist. Seine Helden müssen nicht ihre gewohnte Umgebung verlassen, denn ihnen widerfährt das Wunderbare im heimischen Umfeld. So erlebt der Protagonist in Hoffmanns wohl bekanntestem Märchen *Der goldene Topf* das

³³ Wittkop-Ménardeau, Gabrielle: E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk in Daten und Bildern. Frankfurt am Main, 1968: Insel. S. 155-202

³⁴ Jehle, Mimi Ida: Das Deutsche Kunstmärchen von der Romantik zum Naturalismus. Urbana/Illinois, 1935: University of Illinois. S. 21

Wunderbare in seiner Heimatstadt Dresden. Die kleine Marie aus *Nussknacker und Mausekönig* erlebt wunderbare Dinge am Schauplatz ihres Elternhauses. Die genaue Verortung von Zeit und Raum, wie sie im Volksmärchen nicht vorkommt, zeigt sich an diesen realen Schauplätzen in Hoffmanns Kunstmärchen.

Durch diesen Bruch mit den klassischen Regeln des Volksmärchens und durch das Einbinden des Phantastischen in die Wirklichkeit, werden bei Hoffmann Wirklichkeit und Unwirklichkeit gleichgestellt und die Grenze zwischen der wirklichen und der unwirklichen Welt verwischt. Aufgrund dieser Verblendung der Grenzen werden Hoffmanns Märchen häufig als „Wirklichkeitsmärchen“ bezeichnet, da das Unwirkliche in das Wirkliche eingebettet wird.

Karl Ochsner hält es nicht für einen Zufall, dass Hoffmann für sein literarisches Schaffen hauptsächlich das Genre des Märchens wählt. Er sieht eine Übereinstimmung mit den Werten und der Denkweise der Romantiker, die die Anschauung teilten, „daß die Kunst Verkündung und Gestaltung transzendenter Erkenntnisse sei“³⁵ und dass Hoffmann die „besondere Auffassung, daß diese Erkenntnisse aus dem Unbewußten des Menschen stammen, sich in unterbewußten Zuständen vollziehen“³⁶ vertrat. Hoffmann strebt wie andere Romantiker nach dem Unbewussten, die göttliche Erfahrung des Seins als Transzendenzerfahrung, was ihm nach Ochsners Auffassung die „Kunstgattung des Märchens nahelegen“ musste.³⁷ Norbert Miller meint, dass das Märchen für Hoffmann das einzig mögliche Instrument gewesen sein kann, das vermag „das ineinander von Gewöhnlichem und Wundervollem und deren geheime Wechselverhältnisse auch von der Seite des Phantastischen her anschaulich zu machen.“³⁸ In seinen Märchen sieht Hoffmann die Möglichkeit die Welt, die ihn umgibt verändert wiederzugeben und durch die Wechselwirkung von Alltäglichem und Wunderbarem die Konflikte seiner Zeit darzustellen, wobei er insbesondere den Konflikt zwischen Rationalismus und Irrationalismus, also Vernunft und Poesie, verarbeitet.

Die Charaktere im Hoffmannschen Märchen werden in der Literaturwissenschaft in unterschiedliche Gruppierungen aufgeteilt. Laut Mimi-Ida Jehle gibt es zwei Gruppen:

³⁵ Ochsner, Karl: E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewussten. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Romantik. Frauenfeld/Leipzig, 1936: Huber & Co. Aktiengesellschaft. S. 92

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

³⁸ Miller, Norbert: E.T.A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit. In: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich. Hrsg. von Helmut Arntzen u.a. Berlin/New York, 1975: Walter de Gruyter S. 362

Die der Alltagsmenschen (Veronika im *Goldenen Topf*) und die der Poesiemenschen wie Anselmus, Protagonist im *Goldenen Topf* und Marie aus *Nussknacker und Mausekönig*.³⁹ Die Alltagsmenschen werden nicht vom Wunderbaren aufgesucht und darum „sieg die Poesie über den Alltag“⁴⁰, die Irrationalität der Wunderwelt siegt über die Rationalität der Bürgerwelt, was aus Sicht der Romantiker als Sieg über die Aufklärung gedeutet werden kann.

Eine zweite, ergänzende Stimme der Literaturwissenschaft, die sich mit Hoffmann beschäftigt ist Gisela Vitt-Maucher. Sie teilt die Charaktere des Hoffmannschen Märchens ebenfalls in zwei Gruppen auf. Sie beschreibt die zwei Gruppen von Helden wie folgt:

„Erstens solche, in deren Mangel der Leser von Anfang an eine geheime Auszeichnung vermutet; und zweitens solche, deren Mangelercheinung primär bedauerliches Symptom für eine defiziente Epoche oder Gesellschaft darstellt.“⁴¹

Anselmus und die kleine Marie gehören zur ersten Gruppe. In diese Gruppe lassen sich Helden einordnen, die von ihrer alltäglichen Umgebung missverstanden sind und deshalb mit dieser in Disharmonie leben. Diese Disharmonie äußert sich bei Hoffmann in spannungsreichen Ereignissen, die das Märchenhafte und Wunderbare auslösen, wie die Szene in *Der goldene Topf*, in welcher der Pechvogel Anselmus über einen Apfelkorb stolpert.

Die Charaktere der zweiten Gruppe sind eher märchentypisch, jedoch nicht völlig stereotyp wie die Helden des Volksmärchens. In diesen Charakteren lässt Hoffmann eine aus dem Gleichgewicht gekommene Welt oder Gesellschaft zum Ausdruck kommen, was den Charakteren den Anschein verleiht, Opfer dieses Ungleichgewichts zu sein.

Um noch eine dritte Forschungsstimme zu nennen, teilt Jens Tismar die Figuren bei Hoffmann in ganze drei Gruppen.⁴² Die erste Gruppe wird vom Helden oder der Heldin

³⁹ Jehle, Mimi Ida: *Das Deutsche Kunstmärchen von der Romantik zum Naturalismus*. Urbana/Illinois, 1935: University of Illinois. S. 21

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Vitt-Maucher, Gisela: Hoffmanns „Ironischer Zug“ und „Märchen Muskel“. Abschließender Überblick. In: Ders.: *E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen*. North Carolina, 1989: The University of North Carolina Press. S. 181

⁴² Tismar, Jens: *Kunstmärchen*. Stuttgart, 1983: Metzler. S. 61

besetzt. Diese Figur ist immer von menschlicher Gestalt, geht einem bürgerlichen Beruf nach und ist auch sonst nicht anders gesinnt, als die Menschen der Wirklichkeit, gehört also gesellschaftlich betrachtet meist zum Bürgertum. Mit dieser Figur kann der Leser sich identifizieren und die Figur ist so gezeichnet, dass der Leser glauben soll, man könne dieser Figur im wirklichen Leben auf der Straße begegnen. Die Figur der ersten Gruppe bei Tismar ist ungeschickt und wird deshalb von der Gesellschaft oft verspottet. Trotz geringer Religiösität, ist diese Figur sehr träumerisch und dazu im Stande Dinge zu sehen, die sonst für das menschliche Auge nicht sichtbar sind. Beispiele für diese Figuren sind Anselmus und Marie, die beide bürgerliche Figuren sind, die jedoch langsam Zutritt zum Wunderbaren bekommen.

Die zweite Gruppe bei Tismar sind die Figuren, die als Elementargeister bezeichnet werden. Diese Figuren stammen aus der Welt der Geister, der Wunderwelt, die eine gute und eine böse Seite enthält. Der Kampf zwischen Gut und Böse spielt sich dabei jedoch immer in der Alltagswelt ab. Deshalb müssen die Elementargeister menschliche oder andere verschleiernde, der Alltagswelt angehörende, Gestalten annehmen und wechseln ihre Gestalt, wie es ihnen gefällt. Im „Goldenen Topf“ treten die Elementargeister in Form des Archivarius Lindhorst, der zu den Guten gehört, und des Apfelweibs, die zu den Bösen gehört, auf.

Die dritte und letzte Gruppe bildet sich aus den Figuren der Philister. P.W. Wühl erklärt den Begriff der Philister: „Die Romantiker erfanden die Figur des ‚Philisters‘, des Spießers, eine Karikatur des bürgerlichen Lebenspraktikers, der, für ästhetische Genüsse zu stumpf, seine Zeit mit dem täglichen Kram [...] zubringt.“⁴³

Die Philister, die also die Bürgerwelt vertreten, wollen nur sehen, was ihre Welt nicht aus dem Gleichgewicht bringt. Alles Übernatürliche und Wunderbare wird verleugnet, verdrängt oder verspottet. Die Blindheit der Bürger gegenüber dem Wunderbaren ermöglicht es den Elementargeistern, in verschleierter Gestalt unbemerkt unter ihnen zu wandeln, da die Bürger sich weigern, Übernatürliches wahrzunehmen. Diese Gruppe wird im *Goldenen Topf* beispielsweise von Veronika und dem Registrator Heerbrand verkörpert. In *Nussknacker und Mausekönig* ist es die Familie der kleinen Marie, die ihre Augen vor dem Wunderbaren verschließen.⁴⁴

⁴³ Wühl, Paul-Wolfgang: E.T.A. Hoffmann. Der goldne Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz. Wien/Zürich, 1988: Schönigh. S. 17

⁴⁴ Tismar, Jens: Kunstmärchen. Stuttgart, 1983: Metzler. S. 61f

Diese Arbeit möchte mit den von Tismar fundierten drei Personengruppen operieren, da sie das Personal nicht stereotypisiert, aber kategorisieren lässt.

Die Gruppen werden meist in der Einstiegsszene präsentiert. Die Präsentation der Gruppen geschieht durch ein Ereignis, das den bürgerlichen Alltag stört oder aus dem Gleichgewicht bringt. Und auch der Erzähler hält sich nicht versteckt, sondern meldet sich im Hoffmannschen Märchen gerne selbst zu Wort, appelliert an den Leser oder Zuhörer und deren Erfahrungen:

„Ich wende mich an dich selbst, sehr geneigter Leser oder Zuhörer [...] und bitte dich, dass du dir deinen letzten mit schönen bunten Gaben reich geschmückten Weihnachtstisch recht lebhaft vor Augen bringen mögest [...]“
(Nussknacker, S. 84)⁴⁵

Hier wendet sich der Erzähler in *Nussknacker und Mausekönig* am Anfang des zweiten Kapitels, das immer noch den Einstieg in das Märchen bildet, direkt an sein Publikum. Auf diese Weise nimmt der Erzähler den Leser oder Zuhörer an die Hand und begleitet ihn oder sie durch das Märchen. Paul-Wolfgang Wühl bemerkt, der Erzähler decke damit „absichtlich den illusionären Charakter des fiktiven Erzählvorgangs auf, ohne jedoch die dichterische Welt zu zerstören.“⁴⁶ Somit lassen sich Fiktion und Wirklichkeit erkennen und trennen, da durch die Erzählerintervention deutlich wird, dass es sich um eine erzählte (vielleicht auch erfundene?) Geschichte handelt. Der Erzähler tritt in den Märchen Hoffmanns gleichzeitig als der Autor der Erzählungen auf, schaltet sich immer wieder im direkten Appell an den Leser oder Zuhörer ein, integriert sich jedoch nicht vollständig in das Märchenpersonal.⁴⁷ Da der Erzähler auch Autor ist, kann er beliebig die Chronologie unterbrechen und bewegt sich frei zwischen sprachlichen Tempi. Außerdem kann der Hoffmannsche Erzähler in seiner Rolle als Autor eine Erzählung in die Erzählung, ein Binnenmärchen, einbauen. Im *Goldenen Topf* ist das Binnenmärchen die Atlantis-Mythe, in *Nussknacker und Mausekönig* ist es das „Märchen von der harten Nuss“. Beide sollen allerdings in den Analysen der Märchen in dieser Arbeit keinen

⁴⁵ Fortan zitiert nach: Hoffmann, E.T.A.: *Nussknacker und Mausekönig*. In: E.T.A. Hoffmann. *Märchen*. Mannheim, 2010: Patmos/Albatros. S. 84

⁴⁶ Wühl, Paul-Wolfgang: E.T.A. Hoffmann. *Der goldne Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz*. Wien/Zürich, 1988: Schöningh. S. 40

⁴⁷ Ebd. S. 41

größeren Stellenwert einnehmen. Der Erzähler kann sich frei im Märchen bewegen und kann die Fokalisierung beliebig wechseln, wodurch sich Sprünge ergeben, die das Erzählte wie tatsächlich vorgetragen erscheinen lassen. So entwickelt sich eine Erzähler-Leser/Zuhörer Beziehung, die das Erzählte äußerst lebendig werden lässt.

Ein anderes Merkmal, das sich durch das Märchenschaffen bei Hoffmann zieht, sind die Feiertage, an denen er seine Märchen beginnen lässt. In *Der goldene Topf* ereignet sich der Einstieg des Märchens am Himmelfahrtstag, in *Nussknacker und Mausekönig* am Heiligabend. Ebenfalls kennzeichnend für die Märchen Hoffmanns ist das stets glückliche, aber häufig auch offene, Ende. Wie im Volksmärchen enden die Märchen bei Hoffmann im Guten, zum Beispiel mit einer Hochzeit oder Verlobung des Helden oder der Heldin, häufig mit einer Figur aus der Wunderwelt. Somit spielt die Liebe eine nicht unbedeutende Rolle im Werk Hoffmanns. Durch die Liebe werden dem Helden oder der Heldin die Augen dafür geöffnet, dass er oder sie in der Alltagswelt nie gänzlich zu Hause sein kann. Die Welt des Bürgerlichen ist nicht der Ort, an dem die Hauptperson sein Glück finden wird und durch die Liebe gewinnt er oder sie die Erkenntnis, dass das Wunderbare, die Wunderwelt, das eigentliche Zuhause ist.

Hoffmann gibt mit seiner schöpferischen Phantasie jeder seiner Figuren Leben, der Leser oder Zuhörer soll sich mit ihnen identifizieren können. Ein Merkmal, das aus anderen literarischen Genres, wie dem Roman oder der Novelle bekannt ist. Die fürsorglich gezeichneten Figuren bilden das Zentrum der Märchen Hoffmanns und erst durch sie wird das Tor zur Wunderwelt geöffnet. Die Wunderwelt versteckt sich in Facetten der Wirklichkeit und die Figuren bewegen sich zwischen den beiden Welten, ohne dass das Publikum merkt, an welcher Stelle das Tor zur Wunderwelt durchschritten wird.

4.2 Dualismus im Hoffmannschen Märchen

Aus dem vorangegangenen Kapitel lässt sich bereits herauslesen, dass Hoffmanns Märchenwelt aus zwei Teilen besteht, oder näher aus zwei Welten. Dieser Zug der Zweiteilung, der Dualität oder des Dualismus, zieht sich durch das gesamte Märchenwerk Hoffmanns. Zwar lässt sich nicht nachweisen, dass dies in jedem einzelnen Text Hoffmanns vorkommt, doch die in dieser Arbeit besprochenen

Kunstmärchen *Nussknacker und Mausekönig* und insbesondere *Der goldene Topf* weisen markante Züge von Hoffmanns Neigung zum Dualismus auf.

Hans Mayer meint: „Die Welt Hoffmanns kann nur in ihrer Dualität verstanden werden“⁴⁸. Um die Märchen Hoffmanns nicht nur lesen sondern auch verstehen zu können, muss als Grundlage also ein gewisses Bewusstsein um die Theorie des Dualismus vorhanden sein. Mayer spricht von einer „Zweiteilung der Wirklichkeit“⁴⁹, die sich wie eine Konstante dualistischer, gegensätzlicher Vorstellungen von Raum und Zeit durch das Gesamtwerk (oder zumindest durch die bedeutendsten Texte) Hoffmanns zieht. Wenn von dieser zweigeteilten Wirklichkeit ausgegangen wird, und bedenkt man die gleitenden Grenzen zwischen Alltagswelt und Wunderwelt, wird deutlich, dass beide Welten wirklich sind, jedoch jede für sich auf ihre Art das vermitteln, was die Wirklichkeit in den Welten jeweils ausmacht. So gelingt es Hoffmann, zwischen Alltag und Wunderbarem einen Zusammenhang zu schaffen und auf künstlerische Weise zeigen, dass die beiden Welten nicht getrennt von einander existieren, sondern parallel zueinander verlaufen. Realität und Phantasie werden untrennbar miteinander verknüpft.

Die Helden in Hoffmanns Märchen bewegen sich zwischen den beiden Wirklichkeiten, auch Sphären genannt. Die kleine Marie in *Nussknacker und Mausekönig* bleibt am Heiligabend nach der Bescherung allein im Wohnzimmer der Familie zurück, als sie denkt zu sehen, wie der ihr geschenkte Nussknacker, eine Grimmasse zieht. Aus Schreck und Verwunderung versucht sie, das Geschehen nüchtern zu betrachten und denkt: „Bin ich nicht ein töricht Mädchen, dass ich so leicht erschrecke, sodass ich sogar glaube, das Holzpüppchen da könne mir Gesichter schneiden! [...]“ (*Nussknacker*, S. 91). Doch ehe sie sich's versieht erweckt die gesamte Puppenstube zum Leben und Marie befindet sich mitten in einer großen Schlacht zwischen Spielzeug und Mäusekönig. Auch Anselmus in *Der goldene Topf* versucht sich zunächst zu ernüchtern, als ihm Übernatürliches widerfährt. In der ersten Vigilie des Märchens befindet Anselmus sich unter einem Holunderbusch, in dessen Zweigen er „drei in grünem Gold erglänzende Schlänglein“ (*Der Goldene Topf*, S. 11)⁵⁰ entdeckt, von denen eine ihn mit ihrem Blick zu

⁴⁸ Mayer, Hans: Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland. Metzingen/Württemberg, 1959: Günther Neske Pfullingen. S. 201

⁴⁹ Ebd. S. 203

⁵⁰ Fortan zitiert nach: Hoffmann, E.T.A.: *Der goldene Topf*. In: E.T.A. Hoffmann. Märchen. Mannheim, 2010: Patmos/Albatros.

hypnotisieren schafft. Er versucht, sich einzureden, dass die „Abendsonne, die so in dem Holunderbusch spielt“ (*Der goldene Topf*, S. 11) die Illusion der drei Schlangen hervorruft. Diese Vernunft, die in den Charakteren innewohnt und sie dazu bewegt, das Wunderbare zunächst zu verneinen und sich auf die Realität zu berufen, zeugt davon „daß dem Dichter die Erkenntnis der Duplizität fehlt“.⁵¹ Die Protagonisten befinden sich im Zwiespalt zwischen dem, was sie für realistisch halten und dem, was offensichtlich wunderbar ist. Es ist hier nicht die klare Trennung zwischen den Wirklichkeitsebenen gemeint, sondern auch die Trennung der Ebenen des Bewusstseins der Protagonisten, die für den Dualismus in Hoffmanns Märchenwerk Struktur gebend ist.

Die Zerrissenheit der Helden zwischen Bürgerlichem und Wunderbarem bilden ein System für den Dualismus in den Märchen Hoffmanns. Dazu trägt auch bei, dass Kulisse und Charaktere in den unterschiedlichen Szenen ständig wechseln. Im *Goldenen Topf* treten in der Welt des Bürgerlichen, die Alltagswelt, primär Charaktere wie Konrektor Paulmann und Registrator Heerbrand auf, die durch ihr „Streben nach materieller Sicherheit, nach normalem, nicht aus dem Rahmen des Üblichen fallendem Betragen sowie nach Anerkennung durch die Umwelt“⁵² gekennzeichnet sind. Konrektor Paulmann geht so weit, Anselmus für wahnsinnig zu erklären, als dieser von seinen traumhaften Erfahrungen berichtet.

In *Nussknacker und Mausekönig* wird die Alltagswelt, das Bürgerliche, insbesondere von Maries Eltern und einigen Ärzten und anderen Bürgern besetzt. Als Marie nach der nächtlichen Schlacht zwischen Spielzeug und Mäusen in ihrem Bett erwacht, wird sie von ihrer Mutter „böses Mädchen“ (*Nussknacker*, S. 99) geschimpft und ihr wird erklärt, dass sie alles nur im Fiebertraum erlebt habe. Auch die bürgerliche Welt sträubt sich vor der Wirklichkeit der wunderbaren Welt und versucht die phantastischen Ereignisse zu rationalisieren.

Gegenüber diesen Vertretern des Bürgerlichen und gegenüber der bürgerlichen Wirklichkeit steht die Wirklichkeit des Phantastischen, des Wunderbaren. Das Puppenreich in *Nussknacker und Mausekönig* und Atlantis in *Der goldene Topf* sind die Verkörperungen des Übersinnlichen und Phantastischen in dieser Sphäre. Für diese Sphäre ist im *Goldenen Topf* Archivarius Lindhorst der prägnanteste Vertreter. Lindhorst gehört zu den Elementargeistern, die ihre Gestalt in der Sphäre des Bürgerlichen so

⁵¹ Ochsner, Karl: E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewussten. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Romantik. Frauenfeld/Leipzig, 1936: Huber & Co. Aktiengesellschaft. S. 13

⁵² Steinecke, Hartmut: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart, 1997: Reclam. S. 83

verändern können, dass ihre Tarnung nicht aufgedeckt wird. In der Sphäre des Wunderbaren hat der Archivarius die Gestalt eines Salamanders, der zum Element Feuer gehört. Als ein Wesen der Wunderwelt nimmt er je nach Situation die Gestalt eines Tieres, einer Pflanze oder eine beliebigen menschliche Gestalt an. Auch seine Tochter, Serpentina, die Anselmus verführt, gehört zur Sphäre des Übersinnlichen. Ihr gegenüber steht in der bürgerlichen Welt Veronika, die ebenfalls in Anselmus verliebt zu sein glaubt, jedoch am Ende Registrar Heerbrand heiratet und somit in ihrem bürgerlichen Umfeld der Alltagswelt bleibt.

Der Dualismus, die Dualität oder die Duplizität – für die zweigeteilten Strukturen in Hoffmanns Märchen gibt es in der Wissenschaft gleich mehrere Bezeichnungen. Karl Ochsner definiert diese Idee der Struktur näher:

„Der Kampf zwischen dem behaglichen Alltagsdasein und der Welt wahrer Poesie, oder, was für Hoffmann dasselbe ist, das Ringen von Diesseits und Jenseits um die Seele eines jungen Menschen, war in der Romantik, auch in ihrer Märchendichtung nicht neu. [...] Neu war aber in Hoffmanns Märchen die heiße Glut tiefsten eigenen Erlebens, die in dieser Dichtung ihren Ausdruck fand, und die eigenartige psychologische Gestaltung dieses Erlebens.“⁵³

Hoffmann schafft eine poetisierte Welt, die den Helden oft im Rausch oder Fieber zugänglich wird. Diese Welt ist nicht von Dauer, denn sobald der Rausch oder das Fieber vorüber gehen, finden die Helden sich in ihrem gewohnten, alltäglichen Umfeld in der Welt des Bürgerlichen wieder. So müssen die Helden stets aufs Neue mit sich selbst ringen, ob das Erlebte Wirklichkeit oder Traum war. Immer wieder müssen sie zwischen Gut und Böse, Traum und Wirklichkeit, Bürgertum und Phantasie, Diesseits und Jenseits, Alltagswelt und Wunderwelt unterscheiden. Dieser Dualismus, diese Zweiteilung, findet sich im Großteil von Hoffmanns Märchenschaffen – immer so nah beieinander, dass weder die Helden noch das Publikum merken, wo die Schwelle zwischen den Welten überschritten wird.

⁵³ Ochsner, Karl: E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewussten. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Romantik. Frauenfeld/Leipzig, 1936: Huber & Co. Aktiengesellschaft. S. 97

5. Methode

Wie die Theorie erkennen lässt, ließen die Märchen *Der goldene Topf* und *Nussknacker und Mausekönig* einige verschiedene methodologische Zugänge zu. Die Texte ließen sich aufgrund der geschichtlichen und epochenmäßigen Hintergründe sozialgeschichtlich bearbeiten. Auch ein positivistischer Zugang der Analyse unter Rücksichtnahme der Biographie E.T.A. Hoffmanns wäre möglich. Durch die Tatsache, dass die Märchen und Erzählungen Hoffmanns erst nach seinem Tode zu größerem Erfolg gelangten, ließe sich rezeptionsästhetisch mit den hier gewählten Märchen arbeiten. Ein psychoanalytischer und literaturpsychologischer Zugang würde ebenfalls interessante Aspekte der Texte aufdecken lassen. Doch aufgrund der vielen methodologischen Möglichkeiten und dem Umfang dieser Arbeit, möchte die Analyse der Märchen *Der goldene Topf* und *Nussknacker und Mausekönig* hauptsächlich hermeneutisch unter Einbezug von Sekundär- und Forschungsliteratur bearbeitet werden. Da es sich bei der Hermeneutik und die Lehre des Verstehens handelt, soll versucht werden zu verstehen, wie die oben erarbeitete Theorie sich in den Erzählungen erkennbar macht. Insbesondere die dualistischen Züge und die Wirkung dieser auf den Leser sollen aufgedeckt werden. Aufgrund der Untersuchung, wie die Märchen Hoffmanns den Leser einbeziehen, wird die hermeneutische Methode dieser Arbeit dennoch rezeptionsästhetische Zugänge enthalten. Die Rezeptionsästhetik und die Hermeneutik lassen sich in dieser Arbeit besonders gut verknüpfen, da es sich bei der Hermeneutik um die Lehre des Verstehens handelt, die den Sinn eines Werks untersucht, und die Rezeptionsästhetik versucht den Sinn eines Werks im „Akt des Lesens“ zu konkretisieren.⁵⁴

Bei der Hermeneutik handelt es sich um den „Prozess des objektiven Begreifens und des subjektiven Verstehens“ eines Textes.⁵⁵ Wie sich im Laufe der Arbeit zeigen wird, ist auch das Verständnis der Helden der Märchen und des Leser im Bezug auf die Existenz der Alltagswelt und der Wunderwelt von objektiven Eindrücken abhängig, die subjektiv verarbeitet und verstanden werden. Aus dem Grund bietet sich der hermeneutische Zugang für die Arbeit mit den hier gewählten Märchen E.T.A. Hoffmanns als Methode an.

⁵⁴ Becker, Sabine, Christine Hummel und Gabriele Sander: Grundkurs Literaturwissenschaft. Stuttgart, 2006: Reclam. S. 244

⁵⁵ Ebd. S. 223

6. Der Goldene Topf

Der Goldene Topf mit dem Untertitel „Ein Märchen aus der neuen Zeit“ ist Hoffmanns bekanntestes Märchen und erschien 1814 in dem Sammelband „Fantasiestücke in Callot's Manier“.

Die Suche nach dem Unbewussten bildet bei Hoffmann einen der Gründe, die ihm die Wahl des Märchengenres nahelegten.⁵⁶ Hoffmann, der sich als Komponist versuchte und selbst einige Opern schrieb, stellte an die Oper die Forderung, dass sie „die Transzendenz sichtbar werden lassen“ sollte, indem „diese Transzendenz auch in Symbolen dargestellt werden“⁵⁷ können musste. Diese Symbole, wie im *Goldenen Topf* beispielsweise das Kristall-Symbol oder die vielen christlichen Anspielungen (dazu später mehr), sollten die Transzendenz so darstellen, dass Dinge, die in unserer Welt unbekannt sind, vermittelt werden können. Hoffmann verlangte „die Darstellung übernatürlicher Wesen und ihres Eingreifens in diese Welt“⁵⁸ und stellte an die Oper den Anspruch, dass sie einen durch und durch märchenhaften Charakter haben müsse, um vollendet zu sein. Im Hinblick auf Hoffmanns musikalisches Schaffen schlussfolgert Ochsner, dass der Dichter Hoffmann sich im Klaren darüber gewesen sein muss, dass auch die „nicht der Musik dienende Dichtung ihre höchste Erfüllung im Märchen finde“⁵⁹ und somit nur das Genre des Märchens für Hoffmann in Frage kam, um vollendete, transzendente Prosa zu schaffen, die das Streben nach dem Unbewussten erfüllen konnte, das Streben nach der Transzendenz, das für die Romantiker von hoher Bedeutung war.

Die zwölf Vigilien des Märchens, sind Abschnitte der Erzählung, die in Bonaventuras Sinn zu „Nachtwachen“ zu übersetzen sind.⁶⁰ In diesem Wort steckt das Motiv des Unbewussten, der Transzendenz – der traumähnliche Zustand, der bedeutend für die Dichtung der Romantik ist.

⁵⁶ Ochsner, Karl: E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewussten. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Romantik. Frauenfeld/Leipzig, 1936: Huber & Co. Aktiengesellschaft. S. 92

⁵⁷ Ebd. S. 92

⁵⁸ Ebd. S. 93

⁵⁹ Ochsner, Karl: E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewussten. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Romantik. Frauenfeld/Leipzig, 1936: Huber & Co. Aktiengesellschaft. S. 93

⁶⁰ Hoffmann, E.T.A.: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main, 2006: Deutscher Klassiker Verlag. S. 777.

Der Untertitel „Ein Märchen aus der neuen Zeit“ deutet an, dass der Inhalt dieser Erzählung zeitlich in die Gegenwart Hoffmanns einzuordnen ist. Die expliziten Angaben von Ort und Zeit sind Merkmale, die das Kunstmärchen vom Volksmärchen unterscheiden. Hoffmann vermittelt seinem Publikum nicht nur mit dem Untertitel, sondern auch mit seinen Informationen eine Modernisierung der traditionellen Märchenauffassung, in der die Handlung in einer mythischen Vorzeit platziert wird. Zur Figurenkonstellation gehört, neben den Märchencharakteren, auch der Erzähler. Die Funktion der Erzählerfigur bei Hoffmann wurde in der obigen Theorie bereits erläutert. Auch wenn der Erzähler nicht aktiv an der Handlung teilnimmt, kann er doch über Chronologie und sprachlichen Tempus der Erzählung entscheiden. Er ist der Meister und kann jederzeit die Erzählung unterbrechen und den Leser ansprechen.

6.1 Erste Vigilie

In der ersten Vigilie führt Hoffmann den Leser in medias res ins Geschehen ein:

„Am Himmelfahrtstage, nachmittags um drei Uhr, rannte ein junger Mensch in Dresden durchs Schwarze Tor, und geradezu in einen Korb mit Äpfeln und Kuchen hinein, die ein altes hässliches Weib feilbot, so, dass alles, was der Quetschung glücklich entgangen, hinausgeschleudert wurde, und die Straßensjungen sich lustig in die Beute teilten, die ihnen der hastige Herr zugeworfen.“ (Der goldene Topf, S. 7)

Die Ortsangabe in diesem ersten Satz des Märchens könnte genauer nicht sein. Die Zeitangabe ordnet das Geschehen an einem Feiertag am Nachmittag ein, eine Jahreszahl wird nicht erwähnt, was eine vage historische Einordnung des Märchens zulässt. Doch durch diese Bemerkungen wie „am Himmelfahrtstage, nachmittags um drei Uhr“ und „in Dresden durchs Schwarze Tor“ (Der goldene Topf, S. 7) wird bereits im Eröffnungssatz des Märchens fundiert, dass hier die Rede von einer Erzählung ist, die zum Genre des Kunstmärchens gehört und sich in Ausdruck und Inhalt von den Traditionen des Volksmärchens abhebt.

Die zeitliche Einordnung des Geschehens am Himmelfahrtstag kann nicht nur als reine Zeitangabe eines Feiertages gelesen werden. Liest man die Angabe des Feiertages in

Verbindung mit dem Helden Anselmus, kann dies als eine erste Andeutung der „himmlischen“ Reise nach Atlantis verstanden werden, die sich dem Helden durch die Ereignisse der ersten Szene ankündigt.⁶¹ Außerdem finden sich in der Erzählung weitere Anspielungen auf die christliche Religion, die nahezu wie Leitmotive auftauchen, wie sich in der Analyse des Textes noch zeigen wird.⁶²

Jens Tismar nennt diese ersten Sätze des Märchens „die für Hoffmanns Märchen charakteristische Ausgangssituation“⁶³. Was für diese Ausgangssituation bei Hoffmann so charakteristisch ist, ist die Präsentation der zentralen Figuren seiner Märchen, die im Theorieteil in Gruppen unterteilt vorgestellt worden sind: die Gruppe der Helden, die Gruppe der Elementargeister, sowie die Gruppe der Philister. In den ersten Sätzen wird so der Held, Anselmus, vorgestellt, der in der Gesellschaft nicht so recht einen Platz zu finden vermag und tollpatschig und tagträumerisch durch den Tag geht und damit den traditionellen Helden des Volksmärchens sehr ähnlich wird, „denen am Ende alles zufällt, weil ihre Tumbheit sie auszeichnet“.⁶⁴ Neben Anselmus, dem Helden des Märchens, wird daraufhin das Äpfelweib vorgestellt, ein Elementargeist der dunklen Magie, die in der Welt der Philister eine irdische Erscheinung annimmt. Zum Dritten stellt dieser erste Satz die Philister (die einfachen Bürger) vor, die durch ihr rationelles Denken so abgestumpft sind, dass sie alles, was über ihren Verstand hinausgeht, von sich fernzuhalten versuchen.⁶⁵

„Im Kräftefeld dieser drei Gruppen entwickelt sich die Märchenhandlung“⁶⁶ die für den Leser zunächst harmlos und alltäglich erscheint und doch andeutet, dass Anselmus mit seinem Ungeschick eine folgenreiche Handlung auslöst:

„Ein junger Mann rennt aus Versehen in einem Korb mit Äpfeln und Kuchen, schmeißt ihn um, wird von der Besitzerin festgehalten, bis er was dafür bezahlt, und wird dann auch noch beschimpft.“⁶⁷

⁶¹ Wührl, Paul-Wolfgang: E.T.A. Hoffmann. Der goldne Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz. Wien/Zürich, 1988: Schöningh. S. 29

⁶² Hoffmann, E.T.A.: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main, 2006: Deutscher Klassiker Verlag. S. 779

⁶³ Tismar, Jens: Kunstmärchen. Stuttgart, 1983: Metzler. S. 61

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Tismar, Jens: Kunstmärchen. Stuttgart, 1983: Metzler. S. 62

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. Stuttgart, 1985: Metzler. S. 198

Als Anselmus sich aus der peinlichen und demütigenden Situation befreien kann, ruft die Besitzerin des Korbes, das hässliche Äpfelweib, dem armen Studenten noch hinter her: „renne nur zu, Satanskind – ins Kristall bald dein Fall“ (S. 7). Was dem Leser als Schimpfen präsentiert wird, hat etwas Verfluchendes an sich. Die Vermutung des Fluches wird verstärkt, als die „gellende, krächzende Stimme“ des Äpfelweibes erklingt, die „etwas Entsetzliches“ hat, und das höhnische Gelächter des Publikums der unglücklichen Szene plötzlich verstummt. Durch das Erahnen der dunklen Magie im Ruf des Äpfelweibes deutet sich dem Leser in diesem Moment an, dass diese Erzählung nicht nur in der Alltagswelt ihren Platz hat, so dass sich das Wunderbare bereits erahnen lässt.

P. W. Wühlr schreibt über die in diesem Ruf enthaltene „Kristallsymbolik“⁶⁸, dass „das gläsern-klare ‚Kristal‘“ [...] die ambivalenten Gegensätze des Hellen, Klaren, Klingenden und Funkelnden, aber auch des Harten, Kalten, Schneidenden und Mißtönenden“⁶⁹ beschreibt und dass die Erwähnung des Kristalls das „Fluchmotiv“⁷⁰ einleitet. Der Fluch wird im Laufe des Märchens vom Äpfelweib wiederholt, was die Kristallsymbolik zu einem weiteren Leitmotiv der Erzählung werden lässt. Das Äußere des Äpfelweibes wird in dieser ersten Szene nicht genauer beschrieben, doch lässt die Beschreibung des Klangs ihrer Stimme, die „entsetzlich“ (S. 7) klingt, darauf schließen, dass es sich um eine hexenartige Gestalt handelt, die auf einen festen Bestandteil der Figurenkonstellation des Volksmärchens hinweist.⁷¹ In dieser ersten Szene findet sich auch das erste Beispiel der biblischen Motivik, die sich in der Erzählung verbirgt. Die Äpfel sind ein Verweis auf den Sündenfall im Alten Testament.⁷² Anselmus verliert durch sein Missgeschick sein gesamtes Geld und kann somit nicht mehr am „Paradies“ der Bürgerwelt teilnehmen. Um den Himmelfahrtstag wie gewohnt feiern und „an der Glückseligkeit des Linkischen Paradieses teilnehmen“ (S. 8) zu können, hat Anselmus an diesem Tag mehr Geld dabei, als er sich erlauben dürfte. Das „Linkische Paradies“ bietet den Bürgern Zutritt zu Fest und Schmaus. Da Anselmus jedoch all sein Geld dem

⁶⁸ Wühlr, Paul-Wolfgang: *Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen.* Heidelberg, 1984: Quelle und Meyer. S. 51

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Neuhaus Neuhaus, Stefan: *Märchen.* Tübingen/Basel, 2005: A. Francke. S. 151

⁷² Hoffmann, E.T.A.: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814.* Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main, 2006: Deutscher Klassiker Verlag. S. 779

Äpfelweib überlassen musste, wird er wie die biblischen Charaktere Adam und Eva durch einen „Apfelvorfall“ seines Paradieses verwiesen und kann nun nicht mehr Teil der festlichen Gesellschaft der Bürger sein. Anselmus entscheidet sich, aus seiner misslichen Lage das Beste zu machen und begibt sich in den Park, wo er sich eine Pfeife stopft. Die Ereignisse die daraufhin stattfinden, können auch auf den Rausch des Pfeifentabaks zurückzuführen sein. Er setzt sich unter einen Holunderbaum und reflektiert in einem Selbstgespräch über sein ständiges Unglück und seine Tollpatschigkeit und schreibt diese dem Werk des Teufels zu.⁷³ Durch ein Rascheln im Baum wird er in seinem Selbstgespräch unterbrochen und hört aus dem Baum ein Geflüster.

„Bald war es, als schüttle der Abendwind die Blätter, bald, als kosten Vögelein in den Zweigen, die kleinen Fittige im mutwilligen Hin- und Herflattern rührend. – Da fing es an zu flüstern und zu lispeln, und es war, als ertönten die Blüten wie aufgehängene Kristallglöckchen. Anselmus horchte und horchte. Da wurde, er wusste selbst nicht wie, das Gelispel und Geflüster und Geklingel zu leisen halbverwehten Worten“ (S. 10)

Dieser Abschnitt leitet Anselmus langsam in die mythische Welt. Unterstrichen von Alliterationen⁷⁴ und dem allgemein poetischen Klang⁷⁵ dieses Abschnitts wird eine bestimmte Stimmung aufgebaut, die dem Leser eine Andeutung des Mythischen präsentiert, das sich in der folgenden Szene ereignen soll.

Die „halbverwehten Worte“ der Schlangen, die sich im Holunderbaum schlängeln enthalten ebenfalls zahlreiche Alliterationen:

„Zwischen durch – zwischen ein – zwischen Zweigen, zwischen schwellenden Blüten, schwingen, schwinde dich im Schimmer – schnell, schnell herauf – herab [...] – zwischen durch, zwischen ein schlängeln, schlingen, schwingen wir uns Schwesterlein.“ (S. 10)

⁷³ „Aber da führt mich der Satan in den Äpfelkorb“ (Der goldene Topf, S. 10)

⁷⁴ „Hin- und Herflattern“, „Gelispel und Geflüster und Geklingel“

⁷⁵ In diesem Abschnitt finden sich Wendungen, die wiederholend wirken. „Bald war es, [...], bald, als kosten, [...]“. Da fing es an [...]“ – „Anselmus horchte und horchte“ ist ebenfalls eine Wiederholung. Mit dem poetischen Mittel der Wiederholung baut sich für den Leser eine Spannung auf, die die darauffolgenden Ereignisse bereits mit einer Vorahnung ankündigt.

Die Anfangslaute „zw“, „sch“ und „st“ dieser „halblauten Worte“ erinnern an das Zischen der Schlangen. Und wie Steinecke schreibt, folgt diese Rede „nicht der Grammatik und Logik, sondern der Lautmalerei“ und erzeugt dadurch „ein Grundmotiv: das des Zwiespalts“.⁷⁶ Der Zwiespalt, von dem hier die Rede ist, ist der im Innern des Studenten Anselmus, denn er ist hin- und hergerissen zwischen der Akzeptanz des Wunders und der Bequemlichkeit der Alltagswelt. Hoffmann schafft mit dieser Lautmalerei eine Verschmelzung zwischen Sprache und Natur.⁷⁷ In dieser Verschmelzung zeigt sich wiederum die nahezu unsichtbare Schwelle zwischen Wunderwelt und Alltagswelt.

Der Student Anselmus beruft sich auf den Philister in ihm und erklärt sich rationell: „Das ist denn nur der Abendwind“ (S. 11). Doch als die Schlangen sichtbar werden und er in Serpentina „herrliche blaue Augen“ (S. 11) geblickt hat und die Akkorde der „Kristallglocken“ (S. 11) erklingen hört, ist ihm als würde eine Symbiose aus Abendwind, Holunderbaum und Sonnenstrahlen zu ihm sprechen (S. 11). Durch die Liebe entzündet erkennt Anselmus in der Äußerung von „Duft“ und „Hauch“ die Sprache der Stimme im Holunderbaum (S. 11). Es offenbart sich dem Helden die Welt des poetisch-wunderbaren, er vernimmt, dass sich „alles, wie zum frohen Leben erwacht“ regt. Doch mit der Dämmerung ertönt eine Stimme, die die Schlangen zu sich ruft und mit dem Verschwinden der Schlangen zerbrechen die Kristallglocken im „schneidenden Misston“ (S. 12), womit Anselmus sich abrupt aus seinem tagträumerischen und offenbar sinnlichen Erlebnis herausgerissen findet. Das Erlebnis endet mit der untergehenden Abendsonne, die das Lichtspiel im Holunderbaum beendet.

6.2 Zweite Vigilie

Nach dem abrupten Ende der ersten Vigilie findet der Student Anselmus sich zurück in die bürgerliche Realität versetzt, als eine „Bürgersfrau“ (S. 12) sich lautstark über sein Verhalten empört. Anselmus steht mit beiden Armen den Holunderbaum umschlingend und ruft den Schlangen hinterher, sie mögen sich nur noch einmal zeigen (S. 12). Mit

⁷⁶ Hoffmann, E.T.A.: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main, 2006: Deutscher Klassiker Verlag. S. 781

⁷⁷ Wührl, Paul-Wolfgang: E.T.A. Hoffmann. *Der goldne Topf*. Die Utopie einer ästhetischen Existenz. Wien/Zürich, 1988: Schöningh. S. 65

dem Ausruf der Empörung der Bürgersfrau wird Anselmus „aus einem tiefen Traum gerüttelt“ (S. 12) und versucht ganz in der Manier der Philister sich das Erlebnis rational als Spuk zu erklären (S. 13). Das Erlebnis, das von Anselmus selbst auf einen Traum oder Spuk reduziert wird, ist den anderen traumähnlichen Ereignissen, die im *Goldenen Topf* vorkommen, darin ähnlich, dass durch diese Traumereignisse eine Verbindung zwischen wunderbarer Wirklichkeit und bürgerlicher Wirklichkeit geschaffen wird. Dies zieht sich geradezu leitmotivisch durch die Erzählung, wie sich im Laufe der Analyse zeigen wird. Die (bürgerlichen) Charaktere der Erzählung suchen stets nach einer rationalen Erklärung für die Traumereignisse. Sie berufen sich dabei, wie Thomas Cramer schreibt, durchgängig auf drei Zustände: Traum, Rausch und Wahnsinn.⁷⁸ Doch sind die Traumereignisse keine wirklichen Träume, sondern Eingriffe des Wunderbaren in die Alltagsphäre, weshalb die Rationalität der Philister von wenig Überzeugung bleibt.⁷⁹ So wirken auch die Worte des Gatten der Bürgersfrau, die er an Anselmus richtet wenig überzeugend. Er bezeichnet Anselmus als „Mann Gottes“, der schlicht „zu viel ins Gläschen geguckt“ habe und am besten seinen Rausch ausschlafen sollte (S. 13). Anselmus fühlt sich in der Situation sehr unwohl und ihm ist als wäre „Alles was er Wunderbares gesehen, [...] ihm rein aus dem Gedächtnis geschwunden“ und ist von lauter Abscheu erfüllt, dass er augenscheinlich unter dem Holunderbaum ein Selbstgespräch geführt hat (S. 13). Er ist vom Urteil der Bürger beeinflusst und verdrängt das Wunderbare aus seinen Gedanken. In dieser Szene bleibt offen, ob sich für Anselmus durch die abrupte Rückkehr in die Welt der Bürger die Tore zur Wunderwelt (vorerst) geschlossen haben oder das Ereignis unter dem Holunderbaum auf einen Rausch zurückzuführen ist. Der Leser wird (auch durch das Intervenieren des Erzählers) immer wieder angeregt abzuwägen, was Wahrheit und was Phantasie ist. Damit befindet sich der Leser in einem ähnlichen Zwiespalt wie der Student Anselmus.

Durch dieses erste Überschreiten der Schwelle zwischen den zwei Welten wird ein Kontrast etabliert, der nicht nur den Helden sondern auch den Leser zunächst in einen (leicht) verwirrten Zustand versetzt.

Anselmus flieht von der Szene und begegnet dabei seinem Freund Konrektor Paulmann, der ihn auf eine Fahrt auf der Elbe einlädt. Anselmus nimmt die Einladung dankend an, in der Hoffnung, dass die unglücklichen Ereignisse dadurch abgemildert werden und der

⁷⁸ Cramer, Thomas: *Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann*. München, 1966: Wilhelm Fink. S. 30

⁷⁹ Ebd. S. 30-36

Tag doch noch eine Wendung zum Guten nehmen kann (S. 14). Während der Fahrt auf der Elbe erblickt die Gruppe, bestehend aus dem Konrektor, seinen zwei Töchtern und dem Registrator Heerbrand, am anderen Ufer ein Feuerwerk, das bei Anselmus einen ähnlich träumerischen Zustand auslöst wie das Lichtspiel im Holunderbaum:

„Alles was er unter dem Holunderbaum Seltsames geschaut, trat wieder lebendig in Sinn und Gedanken, und aufs neue ergriff ihn die unaussprechliche Sehnsucht, das glühende Verlangen, welches dort seine Brust in krampfhaft schmerzvollem Entzücken erschüttert.“ (S. 14)

Der Kontrast, den die Adjektive „krampfhaft“ und „schmerzvoll“ gegenüber dem Substantiv „Entzücken“ darstellen, verstärkt den inneren Zwiespalt des Anselmus, der innerlich zwischen Philisterwelt und Wunderwelt hin- und hergerissen ist. Völlig gedankenverloren blendet er den Rest der Gruppe aus und ruft nach den Schlangen, die er im Feuerwerk zu vernehmen meint. Der Schiffer ruft aus, ob Anselmus „des Teufels“ (S. 14) sei, was Anselmus tiefer in seinen Zwiespalt treibt, denn sein Rektor habe ihm einmal gesagt, dass der Satan aus Selbstrednern spreche (S. 13) und Anselmus seitdem eine große Abscheu gegenüber Selbstrednern empfindet und seit dem Ereignis unter dem Holunderbaum befürchtet, er selbst sei vom Teufel besessen. Und auch die Worte der Gruppe, die vermutet, er habe „Anfälle“ (S. 14), lassen dem Studenten „beinahe die Sinne“ vergehen und lösen bei ihm einen inneren „toll[en] Zwiespalt“ (S. 14) aus. Anselmus sieht ein, dass die Schlangen nur eine durch das Feuerwerk ausgelöste Illusion gewesen sein müssen, empfindet jedoch ein „nie gekanntes Gefühl“ (S. 15), ein Ziehen in der Brust, das seine Verwirrung (und die des Lesers) nur wachsen lässt. Die Illusion hält ihn in seiner Unentschlossenheit zwischen Realitätssinn und Wunderdingen gefangen. Die aufmunternden Worte seines Freundes Konrektor Paulmann und dessen Tochter Veronika, die ihm gut zuredet, es müsse ihm „etwas Besonderes begegnet“ sein (S. 15) wirken auf Anselmus schließlich beruhigend. Anselmus fühlt sich getröstet und in dem Moment „glaub[t] er zum ersten Male zu bemerken, wie Veronika recht schöne dunkelblaue Augen habe“ (S. 16). Die Ähnlichkeit zu den Augen der Schlange im Holunderbaum ist für den Leser nicht zu übersehen, Anselmus denkt jedoch schon gar nicht mehr an die blauen Augen der Schlange, als sein Blick den Blick Veronikas trifft. Hier wird eine Verbindung der beiden Charaktere vorgegriffen und auch angedeutet,

dass Veronika das bürgerliche Pendant zur wunderbaren Serpentina darstellen soll. Dieser Vergleich wird von Registrator Heerbrands Beschreibung, Veronikas Stimme klinge wie „eine Kristallglocke“ (S. 16) unterstrichen.

In der folgenden Szene beginnt der Registrator, vom Archivarius Lindhorst zu erzählen, der „ein alter wunderlicher merkwürdiger Mann“ sei, der „allerlei geheime Wissenschaften“ betreibe (S. 17). In dem Adjektiv „wunderlich“ verbirgt sich bereits der erste Hinweis, dass der Archivarius zu den Elementargeistern, zur Wunderwelt gehört. In der Beschreibung des Registrators zeigt sich aber auch der Philister in ihm, der für das Wunderliche eine ganz rationale Erklärung findet, denn er halte ihn für einen gewöhnlichen Antiquar (S. 17). Der Registrator vermittelt Anselmus eine Stelle als Kopist bei dem wunderlichen Archivarius (S. 17). Anselmus sieht das Angebot des Registrators als einmalige Gelegenheit, seinem Traum als Kalligraph nachgehen zu können, denn es ist „seine wahre Passion, mit mühsamen kalligraphischen Aufwände abzuschreiben“ (S. 18).

Am nächsten Morgen sucht Anselmus seine kalligraphischen Werkzeuge zusammen und macht sich zuversichtlich auf den Weg zum Haus des Archivarius. Der Morgen, der Anselmus' Eintritt in die materielle Welt der Philister markiert (er hofft auf gute Bezahlung), beginnt problemlos ohne Verspätungen oder Missgeschicke. Pünktlich steht Anselmus vor dem Haus des Archivarius Lindhorst, das sich in der Nähe der Schlossgasse und Conradis Laden (S. 18) befinden muss. Sowohl Schlossgasse als auch der Laden Conradis gehören zum realen Dresdner Stadtbild des 19. Jahrhunderts.⁸⁰ Eine Beschreibung der genauen Lage des Lindhorst-Hauses bleibt aus. Hier bildet sich ein Kontrast zwischen dem manifesten realen Stadtbild Dresdens und dem gewissermaßen darunterliegenden phantastischen Stadtbild. In dem Moment als Anselmus den Türklopfer ergreifen möchte, ertönt der Schlag der nahegelegenen Kirche und „das metallene Gesicht“ (S. 19) des Türklopfers verzieht sich „im ekelhaften Spiel blau glühender Lichtblicke zum grinsenden Lächeln“⁸¹. Anselmus erkennt im Türklopfer das Gesicht des Äpfelweibes und ihr Fluch ertönt aufs Neue: „Bald dein Fall ins Kristall!“⁸² Die Klingelschnur verwandelt sich „zur weißen durchsichtigen Riesenschlange“⁸³, die

⁸⁰ Hoffmann, E.T.A.: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main, 2006: Deutscher Klassiker Verlag. S. 783

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd.

Anselmus angreift und ihn mit einem Todeswunsch erfüllt⁸⁴. Für Anselmus bricht die Philisterwelt mit dem Schlag der Kirchenglocke vor seinen Augen auseinander und Reales transformiert sich zu Wunderdingen.

6.3 Dritte Vigilie

Die dritte Vigilie beginnt mit einer Erzählung des Archivarius, die von biblischem Charakter ist. In der Literaturwissenschaft liegen zahlreiche Interpretationen dieser Erzählung und ihrer Platzierung am Anfang der dritten Vigilie vor. Es handelt sich hierbei um den ersten Teil der Atlantis-Mythe, die eine Binnenerzählung im *Goldenen Topf* ist. Stefan Neuhaus meint, dass Hoffmann mit der Atlantis-Mythe im *Goldenen Topf* romantische Konzepte aufnimmt und damit „zugleich eine Parodie der Vorstellung vom Goldenen Zeitalter“⁸⁵ in seine Erzählung einarbeitet. Diese Arbeit möchte die Erzählung Lindhorsts als eine solche stehen lassen und sie daher nicht minutiös analysieren. Sie im Sinne Otto Friedrich Bollnows als ein eigenes Märchen betrachtet werden, „das in das Gesamtmärchen [...] eingefügt ist“ und „in gesteigerter Form märchenhaft ist, gewissermaßen also ein Märchen zweiter Potenz“⁸⁶. Wegen dieser zweiten Potenz lädt es in dieser Arbeit nicht zu weiterer Analyse ein.

Nicht für jeden Leser ist klar, dass die Erzählung Lindhorsts eine eben solche intradiegetische ist. Bollnow weist darauf hin, dass die Erzählung Lindhorsts trotz ihrer Eigenständigkeit „als ein Stück Vorgeschichte der Dichtung selber“⁸⁷ zu betrachten sei. Denn der Archivarius meint, dass was er „soeben erzählt, [sei] das Wahrhaftigste“, das er seinen Zuhörern aufzählen könne und gewissermaßen seine eigene Geschichte sei (S. 21). Lindhorst setzt fort und erzählt von seiner Familiengeschichte. Er selbst stamme aus der mythischen Welt seiner Erzählung: „Denn ich stamme eben aus jenem Tale her, und die Feuerlilie, die zuletzt als Königin herrschte, ist meine Ur – ur – ur – ur-Großmutter, weshalb ich denn auch eigentlich ein Prinz bin.“(S. 21)

⁸⁴ Hoffmann, E.T.A.: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main, 2006: Deutscher Klassiker Verlag. S. 783

⁸⁵ Neuhaus, Stefan: *Märchen*. Tübingen/Basel, 2005: A. Francke. S. 7

⁸⁶ Bollnow, Otto Friedrich: *Der „Goldene Topf“ und die Naturphilosophie der Romantik*. Bemerkungen um Weltbild E.T.A. Hoffmanns. In: Ders.: *Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuer Dichter*. Acht Essays von Otto Friedrich Bollnow. Stuttgart, 1953: W. Kohlhammer. S. 209

⁸⁷ Bollnow, Otto Friedrich: *Der „Goldene Topf“ und die Naturphilosophie der Romantik*. Bemerkungen um Weltbild E.T.A. Hoffmanns. In: Ders.: *Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuer Dichter*. Acht Essays von Otto Friedrich Bollnow. Stuttgart, 1953: W. Kohlhammer. S. 210

Die Erzählung des zur Gruppe der Elementargeister gehörenden Archivarius Lindhorst bietet einen Zusammenstoß zwischen Philistertum und Wunderbarem. Er wird von den Philistern Registrar Heerbrand, Konrektor Paulmann und dem sich zwischen den Welten befindenden Anselmus für seinen Bericht belächelt. Hans Mayer betrachtet diesen Hoffmannschen Kniff des Zusammenstoßes der Welten als eine ständige Wiederkehr der „Elemente des Mythos“⁸⁸, die Hoffmann „mitten in die Alltagsunterhaltung einbrechen“⁸⁹ lässt und sich so „aus dem Zusammenstoß der beiden Welten, [...] eine sonderbar komische, befremdende Wirkung erzielen lässt“⁹⁰. Komisch und befremdend ist der Zusammenstoß sowohl für die Charaktere der Erzählung, als auch für den Leser, vor dessen Augen langsam die Schwelle zwischen den beiden Welten verschwimmt. Getrennt werden die Welten durch zwei unterschiedliche Sprachstile, wie Mayer schreibt: „Das mythische, oft opernhafte Pathos bei Darstellung des mythischen Bereichs, und eine sorgfältig banalisierte und kunstvoll abgestumpfte Alltagsrede für die herkömmliche Realität.“⁹¹

Da die beiden Welten bei Hoffmann nicht schlicht nebeneinander verlaufen, sondern ineinander übergehen, nutzt er an dieser Stelle der dritten Vigilie die Form der intradiegetischen Erzählung des Archivarius, um aus dessen Sicht die Wunderwelt zu schildern und deutlich zu machen, dass der aus der Wunderwelt stammende Archivarius ebenso grenzenlos in der Alltagswelt leben kann, wie die Wunderdinge selbst.

Erst nach dem Ende der kuriosen Erzählung, wird für den Leser deutlich, worauf der abrupte Szenenwechsel der zweiten zur dritten Vigilie zurückzuführen ist. Konrektor Paulmann scheint Anselmus verwirrt auf dem Absatz vor Lindhorsts Haus gefunden zu haben, „als er ganz von Sinnen vor der Haustür lag, und ein altes Weib, die ihren Kuchen- und Äpfelkorb beiseite gesetzt, um ihn beschäftigt war“ (S. 22). Dass in diesem Rückblick das Äpfelweib vor Anselmus kniet, lässt vermuten, dass Konrektor Paulmann durch sein Erscheinen vor dem Lindhorstschen Haus Anselmus vor einem Fluch der Hexe bewahrt. Immer noch ist für den Leser unklar, ob es sich bei Anselmus albraumähnlichen Erlebnis um das Eintreten der Wunderwelt in die Alltagswelt handelt, oder Anselmus an Wahnvorstellungen leidet, die ihn vor der Tür des Archivarius eingeholt haben.

⁸⁸ Mayer, Hans: Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland. Metzinger/Württemberg, 1959: Günther Neske Pfullingen. S. 206

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd. S. 207

Nachdem der Konrektor Anselmus nach Hause chauffiert, traut Anselmus sich kein zweites Mal, sich dem Haus des Archivarius zu nähern. Doch vom Registrator Heerbrand ermutigt, entschließt Anselmus sich dazu, am nächsten Tag um „Punkt zwölf Uhr“ zur Arbeit beim Archivarius zu erscheinen „und setzten sich hundert bronzierte Äpfelweiber dagegen“ (S. 24).

6.4 Vierte Vigilie

Der Beginn der vierten Vigilie bricht erneut mit dem Fluss der Erzählung, als sich der Erzähler zu Wort meldet. In einer Ansprache, die sich über mehrere Seiten streckt, wendet der Erzähler sich „per du“ direkt an den Leser, wobei er an die Gefühle des Lesers mit der Frage appelliert, ob dieser sich jemals in einer ähnlichen Lage gefunden habe, wie der Student Anselmus. Das Einschalten des Erzählers im direkten Appell zum Leser ist ein nahezu typischer Zug in den Erzählungen Hoffmanns, wie sich auch in der Analyse von *Nussknacker* und *Mausekönig* zeigen wird. Der Autor erreicht dadurch „Illusionsdurchbrechung und ironisches Spielmoment“, das auch „ein beliebtes Stilmittel des romantischen Erzählens“ ist, so Steinecke.⁹² Für den Leser wirkt es unerwartet, dass sich im Märchen ein Ich-Erzähler einschaltet und in der Reflexion über das Erzählte eine „Vertrauensbeziehung“ zum Leser aufbaut und ihn somit in „die Wirklichkeit des Geschehens“ einbezieht und zum „Mithandelnden“ macht.⁹³ Die erzielte Wirkung ist die Identifikation des Lesers mit dem Protagonisten der Erzählung.

Der Erzähler schaltet sich jedoch auch ein, um die Glaubwürdigkeit des Erzählten abzusichern. Der Erzähler demonstriert das Bewusstsein, wie überaus sonderbar seine Geschichte auf den Leser wirken muss. Ihm sei „bange“, der Leser werde „am Ende weder an den Studenten Anselmus, noch an den Archivarius Lindhorst glauben“ (S. 25). Der Leser wird aufgefordert, die Alltagswelt mit anderen Augen zu betrachten und zu versuchen „die bekannten Gestalten, wie sie täglich [...], um dich herwandeln, wieder zu erkennen.“ (S. 25) Dann werde der Leser glauben können, was sich im Erzählten ereignet. Es vollzieht sich im Einschalten des Erzählers eine „Verbindung des

⁹² Hoffmann, E.T.A.: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main, 2006: Deutscher Klassiker Verlag. S. 773

⁹³ Hoffmann, E.T.A.: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main, 2006: Deutscher Klassiker Verlag. S. 773

Märchenhaften mit dem Alltäglichen“⁹⁴, indem der Leser dazu aufgefordert wird, das Märchenhafte im Alltäglichen zu erkennen, denn wer an das Wunderbare glaubt, wird es sehen können. Als Teil der Erzählung, wird die erzählte Geschichte des Erzählers immer eine gewisse künstliche Note tragen, was ein gewisses Paradox im Erzählstil bildet, denn die Stimmung, die er aufbaut, ist die einer mündlich übertragenen Geschichte. Doch genau aus dem Grund der Befürchtung der Künstlichkeit ist hier für den Erzähler wichtig, dem Leser gegenüber glaubwürdig zu erscheinen, um keinen Zweifel an der Wahrhaftigkeit entstehen zu lassen.

Aus dem Bericht des Erzählers geht hervor, dass Anselmus sich seit seinem Erlebnis unter dem Holunderbaum in einem Zustand von „träumerische[m] Hinbrüten“ befindet, „das ihn für jede äußere Berührung des gewöhnlichen Lebens unempfindlich“ (S. 25) macht. Anselmus fühlt sich demnach im „gewöhnlichen Leben“ der Philister nicht mehr zugehörig, was seinem wunderbaren Ereignis unter dem Holunderbaum zuzuschreiben ist. Davon ausgelöst fühlt er „wie ein unbekanntes Etwas in seinem Inneren sich regte und ihm jenen wonnevollen Schmerz verursachte, der eben die Sehnsucht ist welche dem Menschen ein anderes höheres Sein verheißt.“ (S. 25)

In Anselmus schlummert nun schon die Erkenntnis der Transzendenz, eine Idee in der die Liebe zu einem Anderen die Erkenntnis des eigenen Selbst schafft⁹⁵ und ihm Zugang zur Wunderwelt und zu Wunderdingen verschaffen soll. Er spaziert „am liebsten [...] allein durch Wiesen und Wälder“ (S. 26) und landet wie vom Ort des Geschehens magisch angezogen wieder unter dem Holunderbaum:

„Ja, noch deutlicher als damals war es ihm, dass die holdseligen blauen Augen der goldgrünen Schlange angehörten, die in der Mitte des Holunderbaums sich emporwand, und dass in den Windungen des schlanken Leibes all die herrlichen Kristall-Glockentöne hervorblitzen mussten, die ihn mit Wonne und Entzücken erfüllten.“ (S. 26)

⁹⁴ Hoffmann, E.T.A.: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main, 2006: Deutscher Klassiker Verlag S. 765

⁹⁵ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke 14. Vorlesungen über die Ästhetik II*. Frankfurt am Main, 1995: Suhrkamp. S. 154 – siehe auch: Müllers, Josefine: *Liebe, Erkenntnis und Dichtung. Ganzheitliches Welterfassen bei Goethe und Hölderlin*. Frankfurt am Main, 1992: Peter Lang. S. 102f

In seiner aufblühenden Erinnerung verdeutlicht sich das wunderbare Erlebnis und er versucht, die Schlangen und das Erlebnis zurückzurufen. Dabei umfasst Anselmus den Stamm des Holunderbaumes wie am Himmelfahrtstag und erklärt der goldgrünen Schlange seine Liebe (S. 26). In der Hoffnung, die goldgrüne Schlange ein weiteres Mal zu sehen, kehrt Anselmus von da an täglich zum Holunderbaum zurück. An einem jener Abende begegnet Anselmus dem Archivarius, der am Holunderbaum vorbeigeht. Im „Hei hei“ des Archivarius erkennt Anselmus dieselbe Stimme, die am Himmelfahrtstag die Schlangen zu sich rief (S. 26). Anselmus fühlt sich leicht ertappt, denn er hat es bisher auch noch nicht wieder gewagt, sich beim Archivarius als Kopist vorzustellen. Im Gespräch mit dem Archivarius fühlt Anselmus sich ungewohnt verstanden, denn der Archivarius versichert ihm, dass er keine Wahnvorstellung erlitten, sondern Wunderbares bezeugt habe. Obendrein erzählt der Archivarius, die drei Schlangen seien seine Töchter. Die jüngste, in deren blaue Augen Anselmus sich so unsterblich verliebt hat, heiße Serpentina (S. 27). Als der Archivarius Anselmus seinen Ring mit dem „in wunderbaren Funken und Flammen blitzenden Stein“ (S. 27) entgegenhält, bildet sich daraus vor den Augen des Studenten ein „Kristallspiegel, in dem in mancherlei Windungen, bald ineinander fliehend, bald sich ineinander schlingend“ (S. 27) die drei Schlangen zeigen und aus dem (das Kristallmotiv wiederaufnehmend) „Akkorde wie Kristallglocken“ (S. 28) erklingen. Für Anselmus genügt – was für den Leser als einfacher Zaubertrick oder Scherz des Archivarius verstanden werden kann – der Blick in den Spiegel als Beweis für die Existenz der Schlangen und die Wahrhaftigkeit seines wunderbaren Erlebnisses. Als Lindhorst vorschlägt, Anselmus könne die Schlangen bei der angebotenen Arbeit als Kopist wiedersehen und dabei den Namen des Registrators Heerbrand nennt, fühlt Anselmus sich erneut abrupt in die Welt der Philister zurückversetzt.

„Sowie der Archivarius Lindhorst den Namen Heerbrand nannte, war es dem Studenten Anselmus erst wieder, als stehe er wirklich mit beiden Füßen auf der Erde und er wäre wirklich der Student Anselmus, und der vor ihm stehende Mann der Archivarius Lindhorst. Der gleichgültige Ton, in dem dieser sprach, hatte im grellen Kontrast mit den wunderbaren Erscheinungen [...] etwas Grauenhaftes [...]“ (S. 29)

Hier wird erneut der Kontrast zwischen Wunderwelt und Philisterwelt verdeutlicht. Der „gleichgültige Ton“ ist in dieser Erzählung Hoffmanns typisch für die rationalen Philister, wobei der Ton der Wunderwelt durch poetische Lautmalerei und dem wiederkehrenden Erklingen der „Kristallglocken“ vertreten wird.

Auch für Anselmus' Angst vor dem Äpfelweib scheint der Archivarius eine Lösung zu haben. Er überreicht dem Studenten „ein kleines Fläschchen mit einem goldgelben Liquor“ (S. 29), das nur auf die Nase des Äpfelweibes geträpelt werden müsse, „dann wird sich sogleich alles geben“ (S. 29).

Es folgt eine der in der Literaturwissenschaft meist analysierten und besprochenen Szenen der Erzählung des *Goldenen Topfes*: die Verwandlung des Archivarius Lindhorst in einen Geier (S. 30). Auf eine erneute Analyse dieser spezifischen Szene möchte diese Arbeit verzichten, da einige der wichtigsten Aspekte unter Anderem bei Wühl⁹⁶ und Miller⁹⁷ zu finden sind. Miller nennt die Verwandlung und das Davonfliegen Lindhorsts eine „Doppelmotivierung mit offenem Schluß“⁹⁸ und meint, „je nach dem Blickwinkel wandelt sich die vertraute oder die fremde Realität in eine überwundene Illusion, in ein leer wirkendes Truggebilde.“⁹⁹ Es ist hier wieder einmal die Rede von der Schwellenüberschreitung des Wunderbaren in die alltägliche Wirklichkeit. Jedoch so dargestellt, dass weder Leser noch Held sich um die Wahrhaftigkeit der Szene sicher sein können. Anselmus hält es an dieser Stelle durchaus für möglich, dass der Elementargeist Lindhorst sich in einen Geier verwandeln und davonfliegen könne (S. 30). Damit steht es dem Leser selbst zu, darüber zu spekulieren, ob Anselmus allmählich die Schwellenüberschreitung des Wunderbaren anerkennt oder ob sich bloß seine Wahnvorstellungen ausweiten. Wühl schreibt über die Schwellenüberschreitung in dieser Szene:

„Die [...] ‚Schwellenüberschreitung‘ führt also, [...] ‚keck‘ aus dem alltäglichen Leben ins Wunderbare und integriert es auf eine Weise in die epische Textur, daß sich ein unauflösbarer Schwebezustand zwischen Realität und Irrealität

⁹⁶ Wühl, Paul-Wolfgang: E.T.A. Hoffmann. Der goldne Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz. Wien/Zürich, 1988: Schöningh. S. 46

⁹⁷ Miller, Norbert: E.T.A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit. In: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich. Hrsg. von Helmut Arntzen u.a. Berlin/New York, 1975: Walter de Gruyter. S. 368f

⁹⁸ Ebd. S. 368

⁹⁹ Ebd.

einstellt. Er düpiert den Leser nicht weniger als den Helden. Wie Anselmus selbst muß er zur Kenntnis nehmen, daß die im Märchen erzählte Dresdner Wirklichkeit eine phantastische Dimension besitzt, wenngleich sich sein Verstand dagegen wehrt.“¹⁰⁰

Auch Neuhaus hat die Szene analysiert und macht auf die darin enthaltene Ironie aufmerksam. Ersetze man den Geier, der kein positiv konnotiertes Tier darstellt, durch einen Adler, bekäme die Szene eine ganz andere Wirkung.¹⁰¹

6.5 Fünfte Vigilie

Die fünfte Vigilie beginnt mit einem Gespräch zwischen dem Konrektor Paulmann und dem Registrator Heerbrand, die sich über Anselmus' Fleiß bei der Arbeit als Kopist und seine damit verbunden guten Karriereaussichten unterhalten (S. 31). Die Tochter des Konrektors, Veronika, lauscht dem Gespräch und verliert sich tagträumerisch in der Vorstellung, eines Tages Anselmus' Frau zu werden und damit ein Leben als Hofrätin genießen zu können (S. 31). Verloren in ihrer Träumerei springt sie im Freudenruf über ein Paar Ohrringe von ihrem Stuhl auf, worauf ihr Vater meint „man hat ja Anfälle wie der Anselmus“, womit Veronikas Tagtraum ein Ende hat (S. 32).

Der anschließende Auftritt des nun gar nicht mehr tollpatschigen Studenten Anselmus im Hause Paulmann bestätigt Veronika in ihrem Tagtraum um ein Leben als Hofrätin. Anselmus' Arbeit beim Archivarius hat ihm Selbstbewusstsein verliehen und gibt ihm das sichere Auftreten eines wahren Philisters. Veronika verliert sich erneut in ihre Tagträumerei und doch „war es, als träte immer eine feindselige Gestalt unter die lieblichen Erscheinungen“ und sie vernimmt eine Stimme, die ihr sagt: „Das ist alles recht dummes ordinäres Zeug und noch dazu erlogen, denn der Anselmus wird nimmermehr Hofrat und dein Mann; er hebt dich ja nicht, unerachtet du blaue Augen hast“ (S. 32). Einerseits wird Veronika hier indirekt mit der Schlange Serpentina verglichen, an deren blaue Augen Anselmus sein Herz verloren hat. Andererseits erlebt die Philistertochter Veronika hier selbst eine Schwellenüberschreitung des Wunderbaren in das Alltägliche. Wie bei Anselmus' Erlebnissen der

¹⁰⁰ Wührl, Paul-Wolfgang: E.T.A. Hoffmann. Der goldne Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz. Wien/Zürich, 1988: Schöningh. S. 47

¹⁰¹ Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen/Basel, 2005: A. Francke. S. 156

Schwellenüberschreitung, ist es dem Leser überlassen, zu beurteilen, ob Veronika in dieser Szene tatsächlich einen Fuß in die Wunderwelt setzt, oder ihr Tagtraum sich zu Wahnvorstellungen entwickelt hat.

Veronikas Reise zwischen den zwei Welten setzt sich in der nächsten Szene fort. In einem Gespräch mit einer Freundin, der sie von ihrem Tagtraum berichtet, erfährt sie von einer im Ort ansässigen Seherin, die „Frau Rauerin“ (S. 35) genannt wird. Diese habe einen „hellpolierten Metallspiegel“ in dem sie „ein wunderliches Gemisch von allerlei Figuren und Gestalten“ erscheinen lassen und deuten könne (S. 34). Veronika beschließt, die Rauerin aufzusuchen, um sich von ihr die Zukunft als Hofrätin – wie Veronika sie im Tagtraum erspähte – voraussagen zu lassen.

Veronika macht sich noch am selben Abend auf den Weg, die Rauerin aufzusuchen. Das Haus der Rauerin liegt in einer „abgelegenen engen Straße“ (S. 35) und fügt sich damit topographisch in die mythische Ebene der Dresdner Stadtkarte in dieser Erzählung ein, wie es auch beim Haus des Archivarius Lindhorst der Fall ist. Das „kleine rote Häuschen“ (S. 35) der Rauerin sei in der Nähe des Seetors, wobei abermals, wie in der Eingangsszene am Himmelfahrtstag am Schwarzen Tor, die alltägliche Philisterwelt mit der mythischen Wunderwelt durch ein Tor verbunden wird.

Angekommen im Haus entpuppt sich dieses beim ersten Anblick als ein typisches Hexenhaus, wie es dem Leser nach den Traditionen des Volksmärchens bekannt ist. Veronika wird zunächst von einem schwarzen Kater begrüßt, woraufhin sie die Rauerin erblickt. „Ein langes, hagres, in schwarze Lumpen gehülltes Weib“ (S. 35). Im Haus der Hexe „regte und bewegte sich alles, es war ein Sinne verwirrendes Quieken und Miauen und Gekrächze und Gepiepe durcheinander.“ (S. 35) Veronika ist erschrocken vom Anblick der Hexe und dem Zimmer voller Tiere, bis die Alte mit ihrer „Knochenhand“ (S. 35) auf den Tisch haut und die Tiere verscheucht und sich die unheimliche Stube vor Veronikas Augen in „eine gewöhnliche ärmlich ausgestaffierte Stube“ (S. 36) verwandelt. Die Atmosphäre wird durch die unheimlichen Requisiten (Tiere, Geräusche, Feuer) durch Veronikas subjektive Perspektive geschaffen und „ihre Gefühle bilden dabei den Reflektor, der die Umwelt wertend widerspiegelt“.¹⁰² Somit wird das unheimliche Hexenhaus zur Projektion von Veronikas unbewusstem, innerem Zwiespalt zwischen den zwei Welten. Doch sobald Tiere, Geräusche und Feuer aus dem Raum verschwunden

¹⁰² Wühl, Paul-Wolfgang: E.T.A. Hoffmann. *Der goldne Topf*. Die Utopie einer ästhetischen Existenz. Wien/Zürich, 1988: Schöningh. S. 32

sind, kann Veronika ganz nach Philistermanier den Raum und die alte Rauerin rationell betrachten: „So wie es still wurde, ermutigte sich Veronika; es war ihr nicht so unheimlich als draußen auf dem Flur, ja selbst das Weib schien ihr nicht mehr so scheußlich.“ (S. 36)

Ohne, dass Veronika der Rauerin ihr Anliegen erklären muss, weiß die Alte schon, warum ihr Gast sie aufgesucht hat. Die Hexe rät Veronika davon ab, sich Anselmus zu nähern, denn er sei ein „garstiger Mensch“ und habe ihren „Söhnlein ins Gesicht getreten“ ihren „lieben Söhnlein, den Äpfelchen mit den roten Backen“(S. 36). So stellt sich heraus, dass die Rauerin niemand geringes als das Äpfelweib selbst ist. Dem Leser wird hier bewusst, dass Veronika unwissend eine schwarze Magierin aufgesucht hat und sich daraus nur Böses entwickeln kann. Als Veronika davoneilen will, ruft die Alte ihr zu, sie sei ihr ehemaliges Kindermädchen, Liese. Im selben Moment wandelt sich das Äußere der Hexe erneut und hat nun „statt des hässlich bunt gefleckten Tuchs eine ehrbare Haube, und statt der schwarzen Lumpen eine großblumiche Jacke an“(S. 37). An dieser Stelle sei John Reddick erwähnt, der in seiner Forschung bemerkt, dass für Hoffmanns Hauptfiguren typisch ist, dass sie wandelbare Wesen sind, die nicht nur zahlreiche Erscheinungen, sondern auch vielfache Persönlichkeiten annehmen können.¹⁰³ Bemerkenswert ist Reddicks Beobachtung, dass nicht nur Lindhorst und das Äpfelweib ihre Gestalt nach Belieben ändern können, sondern dass auch Veronika, die eine Figur der Gruppe der Philister verkörpert, mehrere Identitäten besitzt. Reddick macht darauf aufmerksam, dass Veronika von einer Nebenfigur der Handlung in der fünften Vigilie zu einer Figur wird, die die Handlung der Erzählung und ihren eigenen Werdegang beeinflussen kann. Aus dem zarten Mädchen wird eine willensstarke Frau, die für das Erreichen ihres Ziels, Hofrätin zu werden, vor nichts zurückschreckt.¹⁰⁴ Und auch Hartmut Steinecke bemerkt in seiner Analyse des *Goldenen Topfes*, dass in Veronika „die Verführungen der Bürgerlichkeit“ verkörpert werden.¹⁰⁵

„Im Laufe der Erzählung wird rasch deutlich, in welchem Maß sie von dem Wunsch getrieben wird, in [Anselmus] einen künftigen Hofrat zu heiraten und damit gesellschaftliches Ansehen zu erwerben. Sie setzt alle Mittel ein,

¹⁰³ Reddick, John: E.T.A. Hoffmann's „Der Goldne Topf“ and its „durchgehaltene Ironie“. In: MLR 71 (1976). S. 581-588

¹⁰⁴ Ebd. S. 584-585

¹⁰⁵ Steinecke, Hartmut: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart, 1997: Reclam. S. 85

um ihr Ziel zu erreichen, bis hin zu Magie [...]. Die liebenswerte und liebenswürdige Bürgertochter erweist sich als höchst prosaisches Gemüt, das energisch seine Lebensziele anstrebt.“¹⁰⁶

Steinecke bemerkt, genau wie Reddick, dass Veronika nicht bloß die einfache Bürgerstochter darstellt, sondern in ihr viel mehr steckt, als auf den ersten Blick zu erkennen ist.

Am Ende der fünften Vigilie gibt die Hexe, verwandelt in die Gestalt von Liese, Veronika zu verstehen, dass sie merke, wie viel Veronika an Anselmus liege und sie wolle ihr helfen, ihren Traum zu erfüllen. So fordert sie Veronika auf, sich in der „künftigen Tag- und Nachtgleiche nachts um eilf Uhr aus des Vaters Hause“ zu schleichen und mit ihr „auf den Kreuzweg gehen“ soll (S. 38). Mit dem „Kreuzweg“ ist eine einfache Straßenkreuzung gemeint. Jedoch baut Hoffmann hier unterschwellig die Doppeldeutigkeit in Verbindung mit der biblischen Motivik ein. Mit dieser Doppeldeutigkeit lässt Hoffmann die Schwelle zwischen dem magisch konnotierten Ort der Kreuzung und dem Leidensweg der christlichen Tradition verschwimmen.

6.6 Sechste Vigilie

Die sechste Vigilie bricht mit der Chronologie der Erzählung und beginnt mit dem ersten Arbeitstag des Studenten Anselmus beim Archivarius Lindhorst, was dem Leser die Information gibt, dass die sechste Vigilie zeitlich vor die fünfte einzuordnen ist, da Anselmus in der fünften Vigilie bereits seit zwei Tagen beim Archivarius arbeitet (S. 31). Am Morgen vor seinem ersten Arbeitstag reflektiert Anselmus erneut über seine Erlebnisse und die damit verbundenen Zusammenstöße mit der Mythenwelt. Er beruft sich darauf, „dass der superfeine starke Magenlikör“ Schuld an den beängstigenden Ereignissen vor dem Haus des Archivarius sein könnte (S. 38). So entschließt Anselmus, dieses Mal ganz nüchtern zum Haus des Archivarius zu gehen und beginnt, seine Arbeitsutensilien zusammen zu suchen, wobei ihm „das Fläschchen mit dem gelben Liquor in die Augen fiel, das er von dem Archivarius Lindhorst erhalten.“ (S. 39) In dem Moment erscheinen „all die seltsamen Abenteuer, welche er erlebt“ Anselmus realer als zuvor und er erinnert sich an seine Liebe zu Serpentina, und dass sie der Grund ist,

¹⁰⁶ Steinecke, Hartmut: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart, 1997: Reclam. S. 85.

weshalb er die Stelle als Kopist beim Archivarius antritt (S. 39). Anselmus ahnt, dass ihm vor dem Haus erneut wunderliche Dinge geschehen könnten, fühlt sich durch das Liquor jedoch gewappnet, all dem entgegenzutreten.

Erfüllt von neuem Mut, und mit dem Liquor ausgestattet, überwindet Anselmus das Äpfelweib im Türklopfer und betritt das Lindhorstsche Haus. Anders als bei seinem ersten Besuch wird er nicht mit einem Fluch („Bald dein Fall ins Kristall!“ (S. 19)), sondern mit dem Klang lieblicher Glocken empfangen: „klingling- Jüngling – flink – flink – spring – spring – klingling“ (S. 29). Das Stilmittel der Wiederholung betont hier erneut das Poetische und Verspielte, das sich in der Erzählung geradezu leitmotivisch mit der Wunderwelt assoziieren lässt.

Im Inneren des Hauses angekommen bemerkt Anselmus die „vielen schönen Türen“ (S. 39), was „zunächst ganz gewöhnliche Eindrücke“¹⁰⁷ sind. Sobald der Archivarius den Studenten tiefer ins Haus führt, entdeckt Anselmus viele wunderbare Herrlichkeiten, in einem Raum, der ihn an ein Gewächshaus erinnert:

„[...] von beiden Seiten bis an die Decke hinauf standen allerlei seltene wunderbare Blumen [...]. Ein magisches blendendes Licht verbreitete sich überall [...]. Im tiefen Dunkel dicker Zypressenstauden schimmerten Marmorbecken, aus denen sich wunderliche Figuren erhoben, Kristallenstrahlen hervorspritzend, die plätschernd niederfielen in leuchtende Lilienkelche [...].“ (S. 39)

Auffällig ist das hier wiederkehrende Kristallmotiv und auch das Lilienmotiv ist von Bedeutung, da die Abstammung des Salamanders Lindhorst auf die Feuerlilien zurückzuführen ist. Wühl schreibt, dass der Raum sich lediglich aus der Perspektive des Studenten Anselmus so mythenhaft darstellt:

„Durch die Begegnung mit den Mächten des Wunderbaren verändert sich auch sein Raumerlebnis [...]. Je nach der Gestimmtheit des Studenten verwandelt sich auch der Raum für ihn [...].“¹⁰⁸

¹⁰⁷ Wühl, Paul-Wolfgang: E.T.A. Hoffmann. *Der goldne Topf*. Die Utopie einer ästhetischen Existenz. Wien/Zürich, 1988: Schöningh. S. 31

¹⁰⁸ Ebd. S. 32

Weiter schreibt Wührl, der Raum verändere sich durch die Perspektive des Studenten auch für den Leser.¹⁰⁹ Somit bleibt offen, ob der Raum tatsächlich von solch „wunderbaren“ und „wunderlichen“ Dingen gefüllt ist, oder ob der bescheidene Student die Pracht des großbürgerlichen Hauses des Archivarius nur als so magisch empfindet, da er dort erstmals in seinem Leben auf den Prunk der Bürgerwelt stößt.

Nicht nur die Doppeldeutigkeit der Räume sondern auch die des Archivarius Lindhorst wird in der sechsten Vigilie weiter ausgebaut.

„Der Archivarius war verschwunden, und Anselmus erblickte nur einen riesenhaft Busch glühender Feuerlilien vor sich.[...] In dem Augenblick schritt der Feuerlilienbusch auf ihn zu, und er sah, dass es der Archivarius Lindhorst war, dessen blumichter in Gelb und Rot glänzender Schlafrock ihn nur getäuscht hatte.“ (S. 40)

Die Abstammung des Archivarius wird hier unterstrichen, indem Anselmus ihn für einen Busch voller Feuerlilien hält. Ob es sich hier tatsächlich um die wechselnde Gestalt des Elementargeistes Lindhorst handelt oder lediglich eine traumhafte Wahrnehmung des Studenten Anselmus, ist an dieser Stelle für den Leser unklar, da auch Anselmus selbst nicht sicher ist, wie er das Ereignis deuten soll. Dennoch tritt Anselmus im Haus des Archivarius – ob reine Vorstellung oder nicht – immer weiter in die Wunderwelt ein und „entdeckt also immer neue phantastische Aspekte der Doppelgestalt Lindhorst“¹¹⁰. Die Aspekte, die Anselmus entdeckt übertragen sich auf den Leser. So sind Anselmus und der Leser an dieser Stelle der Erzählung allein in der Erkenntnis (die Philister bleiben nichtsahnend), dass die alltägliche Welt Doppeldeutigkeiten enthält, die die Schwelle zur Wunderwelt verwischen lassen.¹¹¹

Nach dem Gewächshaus führt der Archivarius Anselmus weiter durchs Haus, das mit „sonderbar geformten Mobilien“ (S. 41) gefüllt ist, bis sie in einen Saal mit „azurblauen Wänden“ (S. 41) gelangen, aus denen „die goldbronzenen Stämme hoher Palmbäume“ (S. 41) hervortreten. Dies ist die einzige Szene der Erzählung, die den Titel gebenden goldenen Topf erwähnt:

¹⁰⁹ Wührl, Paul-Wolfgang: E.T.A. Hoffmann. *Der goldne Topf*. Die Utopie einer ästhetischen Existenz. Wien/Zürich, 1988: Schöningh. S. 32

¹¹⁰ Ebd. S. 28

¹¹¹ Ebd.

„in der Mitte des Zimmers ruhte auf drei aus dunkler Bronze gegossenen ägyptischen Löwen eine Porphyrlatte, auf welcher ein einfacher goldener Topf stand, von dem, als er ihn erblickte, Anselmus nun gar nicht mehr die Augen wegwenden konnte. Es war als spielten in tausend schimmernden Reflexen allerlei Gestalten auf dem strahlend polierten Golde [...].“ (S. 41)

Im weiteren Verlauf der Erzählung spielt der Topf, in dem Anselmus einen magischen Spiegel erkennt, keine weitere Rolle. Darum soll eine genaue Interpretation und Analyse dieser Szene in dieser Arbeit keinen größeren Platz einnehmen.

Anselmus glaubt, in dem spiegelnden Topf, das Holunderbaumerlebnis erneut zu sehen und ruft entzückt nach Serpentina (S. 41). Und wie die meisten wunderbaren Erlebnisse, die sich für Anselmus ereignen, endet die Illusion abrupt, als Lindhorst wie ein wahrer Philister einschreitet und Anselmus erklärt, Serpentina befinde sich „auf der andern Seite [des] Hauses in ihrem Zimmer, und hat soeben Klavierstunde“ (S. 41). Erneut findet Anselmus Übertreten in die Wunderwelt einen profanen Abbruch und Serpentina wird wie eine einfache Bürgerstochter dargestellt, die wie andere Philister einen Alltag mit Musikstunden führt. Andererseits wird hier die Doppelgestalt der Schlange Serpentina angedeutet. Die Figur, die bisher nur in Schlangengestalt mit blauen Augen auftrat, erweckt durch die Tatsache, dass sie Klavierstunden nimmt, den Verdacht, dass auch sie eine menschliche Gestalt annehmen kann. Dass Serpentina nur dann auftritt, wenn Anselmus glaubt, ihre blauen Augen zu sehen, in die er sich verliebt hat, ist bei Rüdiger Safranski die in Anselmus manifestierte „Wunschzensur“¹¹². Die Körperlosigkeit Serpentinias sei „eine Erfüllungsscheu sogar in den Wunschphantasien des jungen Mannes“, die „körperliche Nähe macht ihm Angst“, was der Grund für Anselmus' Ausweichen in Phantasien und Tagträumereien ist und Serpentina so „zur Muse seiner poetischen Entrückung“ werden lässt.¹¹³ Auch in der Darstellung Serpentinias bleibt dem Leser demnach die Frage offen, ob es sich tatsächlich um eine Figur der

¹¹² Safranski, Rüdiger: E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten. Frankfurt am Main, 2000: Fischer. S. 316

¹¹³ Safranski, Rüdiger: E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten. Frankfurt am Main, 2000: Fischer. S. 316

Elementargeister handelt, oder ihre Erscheinung als Schlange eine reine Projektion von Anselmus' Vorstellungskraft ist.

„Beinahe besinnungslos“ folgt Anselmus Lindhorst durch das große Haus, bis er „wie aus einem Traum“ erwacht und merkt, „dass er sich in einem hohen rings um mit Bücherschränken umstellten Zimmer“ befindet (S. 41). Stolz zeigt Anselmus dem Archivarius seine bisherigen Arbeiten, kann damit jedoch nicht beeindrucken und ist sich plötzlich selbst nicht mehr sicher, wie die „Hahnenfüße“ in seine Schrift gekommen sind (S. 43). Erkennt Anselmus in der hochbürgerlichen Pracht des Lindhorstschen Hauses, dass er der Arbeit als Kopist doch nicht gewachsen ist? Oder handelt es sich gar um einen linken Zauber des Archivarius, um den Studenten einzuschüchtern? Wieder bleibt dem Leser selbst überlassen, zu beurteilen, ob Anselmus Opfer des Wunderbaren ist, oder einfach erkennt, dass sein Können nicht ausreichend ist.

Dennoch wird Anselmus vom Archivarius mit den nötigen Utensilien ausgestattet, seine Kopierarbeit zu beginnen. Er ist selbst überrascht, wie leicht ihm die Arbeit mit den Utensilien des Archivarius von der Hand geht und arbeitet „emsig und mit angestrenzter Aufmerksamkeit“ (S. 43). Nach dem Mittagessen, das von Rheinwein (S. 43) begleitet ist, fällt ihm die Arbeit so leicht, dass er es kaum begreifen kann (S. 43). Da ertönt eine Stimme „wie in leisen, leisen, lispelnden Kristallklängen durch das Zimmer: ‚Ich bin dir nahe – nahe – nahe! – ich helfe dir – sei mutig – sei standhaft, lieber Anselmus! – ich mühe mich mit dir, damit du mein werdest!‘“ (S. 43) Das Kristallmotiv geht hier Hand in Hand mit Wiederholung und Alliterationen („m“, „d“ usw.) und der poetische Rausch, der Anselmus dabei überkommt, lässt die Arbeit wie von selbst geschehen. Als der Archivarius zum Feierabend Anselmus' Arbeit betrachtet, ist dieser wie verändert. Die Augen des Archivarius sind nun nicht mehr wie „funkelndes Feuer“ sondern von „unbeschreiblicher Milde“ und der Schlafrock wirkt auf Anselmus nun wie ein „Königsmantel“ (S. 44). Für diese Veränderung bedarf es allerdings keiner magischen Verwandlung des Archivarius, sondern lediglich eine Änderung zu einem wohl gestimmten Gemüt.

Der Archivarius wendet sich „im feierlichen Ton“ (S. 44) an Anselmus:

„junger Mensch, ich habe, noch ehe du es atmetest, all die geheimen Beziehungen erkannt, die dich an mein Liebstes, Heiligstes fesseln! – Serpentina hebt dich, und ein seltsames Geschick, dessen verhängnisvollen

Faden feindliche Mächte spannen, ist erfüllt, wenn sie dein wird, und wenn du als notwendige Mitgift den goldnen Topf erhältst, der ihr Eigentum ist.“ (S. 44)

Die feindlichen Mächte sind unmissverständlich als das Äpfelweib zu verstehen, womit weitere Auseinandersetzungen mit ihrer schwarzen Magie angekündigt werden.

„Aber nur dem Kampfe entspringt dein Glück im höheren Leben. Feindliche Prinzipie fallen dich an, und nur die innere Kraft, mit der du den Anfechtungen widerstehst, kann dich retten von Schmach und Verderben.“ (S. 44)

Indem er die schwarze Magie besiegt, soll Anselmus' Glück mit Serpentina erfüllt werden. Der erste Tag beim Archivarius hat den Studenten Anselmus weitestgehend von der Existenz des Wunderbaren überzeugt. Für ihn ist die Existenz des Wunderbaren mit der Liebe zu Serpentina gleichzusetzen und er fragt sich:

„umfängt mich aber auch nur ein toller Wahn und Spuk, so lebt und webt doch in meinem Innern die liebliche Serpentina, und ich will, ehe ich von ihr lasse, lieber untergehen ganz und gar, denn ich weiß doch, dass der Gedanke in mir ewig ist, und kein feindliches Prinzip kann ihn vernichten; aber ist der Gedanke denn was anders, als Serpentinias Liebe?“ (S. 45)

Dass Serpentina in Anselmus' „Innern“ lebt kann ein Hinweis darauf sein, dass Serpentina nichts als eine Idee, eine Vorstellung in Anselmus' Kopf ist, was Safranski darin bestätigen würde, dass Anselmus vor der Angst des Körperlichen ins Imaginäre ausweicht.¹¹⁴

¹¹⁴ Safranski, Rüdiger: E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten. Frankfurt am Main, 2000: Fischer. S. 316

6.7 Siebente Vigilie

Die siebente Vigilie zeigt dem Leser eine ungeduldige Veronika, die auf das Treffen mit der Hexe am Kreuzweg wartet. Seit ihrem Treffen mit der Alten, geht Anselmus Veronika nicht mehr aus dem Kopf, er „stand ihr unaufhörlich [...] vor Augen“ und „eine fremde Stimme im Innern“ sagt ihr, dass Anselmus nur deshalb Veronikas Liebe nicht erwidere, weil er von „einer ihr feindlichen Person“ beeinflusst und zurückgehalten werde (S. 45). Dass auch Veronika nun eine Stimme im Innern hört, zeigt Parallelen zu Anselmus, der von eben solch einer inneren Stimme immer wieder zum Wunderbaren geführt wird. Veronika hat damit einen Fuß über die Schwelle zum Wunderbaren gesetzt und scheut nicht davor zurück, „durch geheimnisvolle Mittel der magischen Kunst“ (S. 45) Anselmus' Liebe zu erzwingen, um seine Frau und damit Hofrätin zu werden.

„Endlich war nun die verhängnisvolle Nacht des Äquinoktiums“ (S. 45), die Tag- und Nachtgleiche, die auf 23. September fällt¹¹⁵. Hier ist erstmals seit der ersten Vigilie eine genaue Datierung erwähnt. Veronika ist entschlossen, „das Abenteuer der Tag- und Nachtgleiche zu bestehen“, selbst wenn es sie in „Gefahr“ und „tausend Unannehmlichkeiten“ stürzen sollte (S. 45). Vor lauter Aufregung eilt Veronika im Regen zum Haus der Alten, als „die Glocke des Kreuzturms“ mit „dumpfem dröhnenden Klange“ elf Uhr schlägt (S. 46). Gemeinsam mit der Hexe macht Veronika sich auf den Weg, das nächtliche Ritual zu beginnen. Auf dem Weg zum Kreuzweg werden die beiden vom Kater der Hexe begleitet, der ihnen „knisternde Funken sprühend“ (S. 46) den Weg erleuchtet und somit deutlich als ein Wesen der Wunderwelt hervorgehoben wird. Durch die folgenden Ereignisse (der Erzähler ist nicht allwissend und kann nicht deutlich erkennen, was die Hexe in den Kessel wirft (S. 47)) wird klar, dass die nächtliche Szene aus Veronikas Perspektive erzählt wird und sie so, wie Anselmus, zu einer Perspektivierungsfigur der Erzählung wird. Wie in der Theorie erläutert, ist der Erzähler bei Hoffmann eine diegetische Figur und kann frei zwischen seiner Rolle als „Berichterstatter“ und Teil der Handlung wechseln.

Dass für Veronika alles von mächtiger Unheimlichkeit ist, erklärt Wührl mit den Geräuschen, die „die Atmosphäre nächtlichen Grauens“ erzeugen und die eigentliche

¹¹⁵ Hoffmann, E.T.A.: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main, 2006: Deutscher Klassiker Verlag. S. 785

Landschaft der Szene kaum gewichtig ist.¹¹⁶ Als „Nachtstück im ursprünglichen und konkreten Sinn“ beschreibt Steinecke diese „mitternächtliche Hexenszene“.¹¹⁷ Das Grauen wird durch Geräusche und Übernatürliches geschaffen, wobei die Bilder wie einzelne Momentaufnahmen wirken¹¹⁸: der Funken sprühende Kater, das Feuer, das von der Hexe bei Sturm um Mitternacht zündet, der Hexenkessel, der „siedet“ und „braut“ (S. 47). All das wird zu einer Gruselschau, in deren Mitte sich die Bürgerstochter Veronika in die Abgründe der schwarzen Magie versetzt fühlt.

Mitten im Geschehen schaltet sich der Erzähler ein und wendet sich ein zweites Mal im Märchen an den Leser. In einem „was-wäre-wenn“-Szenario stellt der Erzähler die Situation so dar, als hätte der Leser das Ritual selbst miterleben können, wäre er nur am „dreiundzwanzigsten September“ in Dresden gewesen (S. 47). Doch der Erzähler muss einsehen, dass niemand das nächtliche Ritual beobachtete und „Veronika musste ausharren am Kessel in tödlicher Angst“ (S. 48).

Hoffmann macht mit dieser Intervention des Erzählers Gebrauch von der romantischen Ironie, bei der die Kunst darin besteht, dass der Erzähler die Perspektiven nach Belieben wechseln kann und damit eine „Illusionsdurchbrechung“ vollzogen wird.¹¹⁹ Damit wird der Leser „zu verstärkter Phantasieleistung, bzw. zu unmittelbarer Teilnahme am dichterischen Schaffensprozeß“ aufgefordert.¹²⁰ Gleichzeitig enthüllt der Erzähler jedoch das Paradox, dass das Erzählte reine Fiktion ist, und ganz anders hätte geschrieben werden können. Er deckt „absichtlich den illusionären Charakter des fiktiven Erzählvorgangs auf, ohne jedoch die dichterische Welt zu zerstören“.¹²¹

Die Aufforderung zur Handlungsteilnahme geschieht, wie Detlef Kremer und Hartmut Steinecke feststellen, durch einen kunstvollen Wechsel des Sprachstils: Es wird von Irrealis zu Realis gewechselt, von Konjunktiv zu Indikativ und von Präteritum zu

¹¹⁶ Wühl, Paul-Wolfgang: E.T.A. Hoffmann. Der goldne Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz. Wien/Zürich, 1988: Schöningh. S. 33

¹¹⁷ Steinecke, Hartmut: Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt am Main, 2004: Insel. S. 262

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Wühl, Paul-Wolfgang: E.T.A. Hoffmann. Der goldne Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz. Wien/Zürich, 1988: Schöningh. S. 40

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

Präsens.¹²² Dabei wechselt der Erzähler stets zwischen einer distanzierten und einer handlungsnahen Perspektive.

Das Ritual wird vor der endgültigen Vollendung gestört als „ein ungeheurer Adler“ herabrauscht und mit „entsetzlicher Stimme“ das Ende des Rituals bedeutet (S. 49). Dass es sich beim Adler um den verwandelten Archivarius Lindhorst handeln muss, wird in seinem Ruf „Hei, hei!“ (S. 49) deutlich, mit dem er auch Anselmus zuvor (in der ersten und vierten Vigilie) aus seinen tagträumerischen Reisen in die Wunderwelt zurückholte. Dass seine Gestalt nun ein Adler und nicht mehr der Geier ist, kann darin gründen, dass Lindhorst beliebig seine Gestalt verändern kann, oder Veronika bei Sturm und Dunkelheit den Geier für einen Adler hält.

So abrupt wie die Szene des Rituals endet, findet Veronika sich am nächsten Morgen beim Erwachen in ihrem Bett wieder. Ihre Schwester Fränzchen meint – nichts ahnend von dem nächtlichen Abenteuer der großen Schwester – Veronika hätte „wie in der Fieberhitze besinnungslos“ dagelegen (S. 49). Wie es bereits zur Tradition in diesem Märchen Hoffmanns geworden ist, werden die nächtlichen Ereignisse von Veronika angezweifelt. War nur „alles ein ängstlicher Traum“ (S. 49)? Hat „die wunderliche alte Frau, die sich für die Liese ausgab“ (S. 49) ihr nur einen Streich gespielt? Als Fränzchen Veronika ihren nassen Mantel, den sie in der Nacht trug vorhält, wird Veronika jedoch bewusst, „dass nicht ein Traum sie gequält, sondern dass sie wirklich bei der Alten gewesen“ sein muss (S. 49f). Franz Fühmann bezeichnet den Auftritt der Schwester als die Vernunft bringende Stimme des Rationalen und sieht in der Szene „ein genau komponiertes Pendant“ zur fünften Vigilie.¹²³ Fühmann bemerkt außerdem, dass dem Leser nun nur noch die Wahl bleibt, die Wunderwelt als existent anzuerkennen und Veronikas nächtliches Abenteuer für real zu halten.¹²⁴ Letzten Endes erhält Veronika den ausschlaggebenden Beweis für die Tatsächlichkeit ihres nächtlichen Abenteuers, als sie um ihren Hals einen „kleine[n] runde[n] hell polierte[n] Metallspiegel“ findet (S. 50). „Ein Geschenk der Alten“, aus dem „feurige Strahlen“ schießen, „die in ihr Innerstes drangen und es wohltuend erwärmten“ (S. 50). Erfüllt von innerem Wohlbehagen, muss sie an Anselmus denken, „da lächelte er ihr freundlich aus dem Spiegel entgegen wie ein

¹²² Kremer, Detlef: Romantische Metamorphosen. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen. Stuttgart/Weimar, 1993: Metzler. S. 104f; Steinecke, Hartmut: Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt am Main, 2004: Insel. S. 263

¹²³ Fühmann, Franz: Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann. Hamburg, 1980: Hoffmann und Campe. S. 61

¹²⁴ Ebd. S. 59-73

lebhaftes Miniatur-Porträt.“ (S. 50) Veronika kann Anselmus plötzlich bei seiner Kopiarbeit „in einem hohen seltsam ausgestaffierten Zimmer“ beobachten (S. 50). Doch als sie auf ihn zu gehen möchte, wird ihr klar, dass es nicht möglich ist, „denn es war, als umgäbe ihn ein leuchtender Feuerstrom“ (S. 50). Als Anselmus sie endlich zu erkennen scheint, hält er sie für Serpentina und „darüber erwachte sie wie aus einem tiefen Traume“ (S. 50). Der aufmerksame Leser wird feststellen, dass dieses wunderbare Ereignis mit dem magischen Spiegel wieder durch die Phrasen „es war als“ und „erwachte wie aus einem Traume“ eingerahmt wird. Diese Einrahmung der wunderlichen Ereignisse ist ein in diesem Märchen durchgängiges Stilmittel, das nicht nur das Wunderbare markiert sondern auch den Leser verwirren soll.

6.8 Achte Vigilie

Im einleitenden Satz der achten Vigilie erfährt der Leser, dass Anselmus seit einigen Tagen seiner Arbeit als Kopist beim Archivarius Lindhorst nachgeht und „diese Arbeitsstunden waren für ihn die glücklichsten seines Lebens“ (S. 51). Bei der Arbeit wird er von Serpentina unterstützt, „immer von lieblichen Klängen, von [ihren] tröstenden Worten umflossen“ und nicht nur ihre Worte begleiten Anselmus während seiner Arbeitsstunden, auch ein körperlicher Kontakt fügt sich nun zu der Verbindung der Liebenden hinzu wenn Serpentina Anselmus im „vorübergleitenden Hauche leise berührt“ und Anselmus eine „nie gefühlte Behaglichkeit, die oft bis zur höchsten Wonne stieg“ empfindet (S. 51). Ihm entswinden alle Sorgen und Zweifel und er fühlt sich wohl „in dem neuen Leben, das ihm wie im hellen Sonnenglanze aufgegangen“, er begreift jetzt „alle Wunder einer höheren Welt, die ihn sonst mit Staunen, ja mit Grausen erfüllt hatten“ (S. 51). Anselmus hat nun die Existenz der Elementargeister und der Wunderwelt akzeptiert.

Anselmus geht die Arbeit wie von selbst von Hand und auch der Archivarius gibt sich mit den Ergebnissen so zufrieden, dass er Anselmus an einen neuen Arbeitsplatz bestellt: „Heute kommen Sie nur hier herein, werter Anselmus, denn wir müssen in das Zimmer, wo Bhogovotgitas Meister unsrer warten.“ (S. 51)

Der Archivarius führt Anselmus in den Garten, den er zuvor als Gewächshaus wahrgenommen hatte. Angekommen im Garten erstaunt Anselmus „aufs neue über die wunderbare Herrlichkeit des Gartens“ und erkennt nun, dass die „seltsamen Blüten“,

wie er sie zuvor gesehen hatte in Wahrheit „prunkende Insekten“ sind, die „rosenfarbenen und himmelblauen Vögel“ sind plötzlich „duftende Blumen“, die einen Duft von „lieblichen Tönen“ verströmen (S. 51f). Schließlich betritt Anselmus im Gefolge des Archivarius „das arzurblaue Zimmer“, wo nun nicht mehr der goldene Topf steht, sondern an seiner Stelle „ein mit violetter Samt behangener Tisch, auf dem die dem Anselmus bekannten Schreibmaterialien befindlich, in der Mitte des Zimmers, und ein ebenso beschlagener Lehnstuhl stand vor demselben.“ (S. 52) Hier soll Anselmus Werke kopieren, „die nur an Ort und Stelle kopiert werden können.“ (S. 52) Der Archivarius warnt Anselmus vor der Aufgabe, die mit „größter Vorsicht und Aufmerksamkeit“ kopiert werden müsse, denn „ein Tintenleck auf das Original gespritzt“, stürze den Studenten ins Unglück (S. 52). Doch nicht nur die Einrichtung des Raumes hat sich verändert. Auch die Palmenbäume sehen nun anders aus: Als der Archivarius Anselmus das zu kopierende Pergamentblatt reicht, nimmt er dieses aus einer Palmenkrone – die Palmenblätter sind zu Pergamentblättern geworden. Wieder wird der Leser verwirrt, der für sich selbst klären muss, ob Anselmus die Palmbäume zunächst nicht als reine Aufbewahrung für Pergamentblätter erkannt hat, oder ob nun tatsächlich im magischen Haus des Archivarius Pergament an den Bäumen wächst.

Anselmus' Selbstzweifel beim Lösen der schwierigen Aufgabe wird vom Archivarius aufgehoben, der mit einer Stimme „wie klingendes Metall“ ruft: „hast du bewährten Glauben und wahre Liebe, so hilft dir Serpentina“ (S. 52f). Als der Archivarius in „königlicher Gestalt [...] wie er ihm bei dem ersten Besuch im Bibliothek-Zimmer“ (S. 53) erscheint, wird Anselmus von Ehrfurcht erfüllt. Christa-Maria Beardsley schreibt, der Archivarius wolle sich mit der erneuten Verwandlung in den Geisterfürst¹²⁵, der er in der Mythen-Welt Atlantis ist, distanzieren:

„Es ist, als ziehe er sich langsam zurück, um Serpentina das Feld zu räumen. Das königlich Würdevolle, das beim ersten Male von väterlicher Gutmütigkeit durchdrungen zu sein schien, ist hier ins ‚Göttliche‘ gesteigert.“¹²⁶

Anselmus erkennt in der Gestalt und dem kuriosen Verschwinden des Archivarius („da stieg der Archivarius Lindhorst an dem Stamm eines Palmbaums in die Höhe und

¹²⁵ Beardsley, Christa-Maria: E.T.A. Hoffmann. Die Gestalt des Meisters in seinen Märchen. Bonn, 1975: Bouvier-Verlag. S. 97

¹²⁶ Ebd.

verschwand“ (S. 53)) in dieser Szene, dass dieser in Wirklichkeit der Geisterfürst ist (S. 53). Anselmus ist nun tief verwoben in die Mythenwelt und hegt keinen Zweifel mehr an der Existenz des Wunderbaren.

Anselmus' Verknüpfung mit der Wunderwelt wird bestätigt, als er die komplizierten Zeichen auf der Pergamentrolle deuten kann, und ihm klar wird, dass sie „von der Vermählung des Salamanders mit der grünen Schlange“ (S. 53) handelt und er der Überzeugung ist, das Gesellenstück meistern zu können, da die Zeichen sich ihm offenbart haben, wie auch Beardsley bemerkt.¹²⁷

Dass Anselmus nicht nur der schwierigen Kopie, sondern auch Serpentina würdig ist, zeigt sich, als die Schlange im selben Augenblick erscheint. Wie beim ersten Erscheinen im Holunderbaum wird ihr Auftauchen von einem „Dreiklang heller Kristallglocken“ (S. 53) begleitet. Doch als Anselmus genauer hinschaut, bemerkt er, dass Serpentina nicht mehr in Gestalt einer Schlange, sondern als „ein liebliches herrliches Mädchen“ erscheint, dessen „dunkelblau[e] Augen, wie sie in seinem Innern lebten“, ihn anschauen (S. 53). Der Verdacht, der in der sechsten Vigilie entsteht, dass auch Serpentina ihre Gestalt beliebig verändern könnte und damit auch eine menschliche Gestalt (sie nimmt Klavierstunden), wird damit bestätigt. Andererseits wird der Verdacht (der ebenfalls in der sechsten Vigilie entsteht), dass Serpentina nur in der Vorstellung des Studenten Anselmus existiert, durch die Bemerkung über ihre „Augen, wie sie in seinem Innern lebten“ nicht gänzlich vernichtet.

Serpentina begründet ihr Erscheinen damit, dass sie Anselmus die Geschichte ihrer Familie erzählen möchte, denn ihr sei bewusst, „dass das Unbekannte und Wunderbare, womit mein Vater oft nur zum Spiel seiner Laune dich umfängen, Grausen und Entsetzen in dir erregt hat“ (S. 54). Serpentina möchte Anselmus Klarheit über die Umstände ihres Stammbaumes geben und ihm damit den letzten Zweifel nehmen, den er vor der Wunderwelt hegt. Bollnow bemerkt, dass Serpentinias Geschichte die Fortsetzung des Binnenmärchens in der dritten Vigilie (vom Archivarius Lindhorst vorgetragen) ist und sie „weniger der Erweiterung des philosophischen Gehalts als der Verknüpfung der in der eigentlichen Handlung auftretenden Personen mit dem mythologischen Untergrund“

¹²⁷ Beardsley, Christa-Maria: E.T.A. Hoffmann. Die Gestalt des Meisters in seinen Märchen. Bonn, 1975: Bouvier-Verlag, S. 97

ist.¹²⁸ Serpentinias Erzählung erläutert die Hintergründe und Verhältnisse der Figuren. Dabei erweist sich der Archivarius als Verbannter aus Atlantis, wo er in seiner wahren Gestalt eines Salamanders lebte. Serpentina erzählt außerdem von Phosphorus, dem Herrscher von Atlantis, der den Archivarius zu einem Dasein als Mensch verdammt und seine Rückkehr nach Atlantis nur dann möglich sei, wenn „drei Jünglinge [...] mit den drei Töchtern vermählt werden“ (S. 56).

In Serpentinias Erzählung erhalten auch der goldene Topf und das Äpfelweib eine Erklärung ihrer Zugehörigkeit zur Mythenwelt (S. 56f). Laut Serpentina ist die Feindschaft des Äpfelweibes gegenüber Anselmus auf sein „kindlich frommes Gemüt“ zurückzuführen, dass der Hexe „schon so manchen Zauber vernichtet“ hat (S. 57).

Serpentina ist plötzlich verschwunden, als der Student Anselmus (wie so oft) „wie aus einem tiefen Traume“ erwacht (S. 58). Anselmus bemerkt, dass er die Kopie erfolgreich fertig gestellt hat, und dass der Inhalt nichts anderes ist, als die Erzählung, die er eben noch von Serpentina hörte. Damit stellt sich die Frage: Ist Serpentina dem Studenten wirklich zu Hilfe gekommen und hat ihm von ihrer Familie berichtet, oder ist das Ereignis Anselmus' Einbildung entsprungen, während er die Geschichte kopierte?

Nicht mehr (im Traum) in der Wunderwelt, sondern zurück in der Realität, tritt ein äußerst bürgerlich aussehender Archivarius Lindhorst in den Raum und möchte mit Anselmus ins Kaffeehaus gehen (S. 58). Wieder einmal erscheint nach Anselmus' Zusammentreffen mit der Wunderwelt die Realität noch viel nüchterner und rationaler als zuvor.

6.9 Neunte Vigilie

Nach dem Besuch im Kaffeehaus, wo auch der Registrator anwesend war, erscheint Anselmus die Welt der Bürger nicht mehr so glanzvoll und erstrebenswert, wie er sie einst empfand: „Alles Seltsame und Wundervolle, welches dem Studenten Anselmus täglich begegnet war, hatte ihn ganz dem gewöhnlichen Leben entrückt.“ (S. 59) Jeden Tag wartet Anselmus nun „mit Ungeduld auf die zwölfte Stunde, die ihm sein Paradies aufschl[ießt]“ (S. 59). Für Anselmus hat eine Verlagerung der Philisterwelt und der Wunderwelt stattgefunden, was dazu führt, „daß [die Welten] in der neunten Vigilie fast

¹²⁸ Bollnow, Otto Friedrich: Der „Goldene Topf“ und die Naturphilosophie der Romantik. Bemerkungen um Weltbild E.T.A. Hoffmanns. In: Ders.: Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuer Dichter. Acht Essays von Otto Friedrich Bollnow. Stuttgart, 1953: W. Kohlhammer. S. 214

einander überlappen, fast sogar ihre Stellenwerte im Märchenkosmos vertauschen“, wie Gisela Vitt-Maucher in ihrer Analyse des *Goldenen Topfes* feststellt.¹²⁹ Durch seine Arbeit beim Archivarius, die ihm Zutritt zur Wunderwelt gewährt, hat Anselmus sich nicht nur mental von der Bürgerwelt getrennt, sondern auch sozial, denn er sieht „keinen seiner Freunde mehr“ (S. 59) – sein ganzes Leben dreht sich nun um die Begegnung und die Verknüpfung mit dem Wunderbaren. Dennoch richten sich seine Gedanken von Zeit zu Zeit auf die Bürgerstochter Veronika und „zuweilen war es, als risse eine fremde plötzlich auf ihn einbrechende Macht ihn unwiderstehlich hin zur vergessenen Veronika, [...] als sei er festgekettet an das Mädchen.“ (S. 59)

Der aufmerksame Leser wird bemerken, dass die „Festkettung“ an Veronika auf das nächtliche Ritual in der siebenten Vigilie zurückzuführen ist. Durch die Annäherung Veronikas und den Blick in ihren verzauberten Spiegel beginnt für Anselmus „ein Kampf in seinem Innern“ (S. 60) und er beginnt zu glauben, „dass er nur beständig an Veronika gedacht, ja dass die Gestalt, welche ihm gestern in dem blauen Zimmer erschienen, auch eben Veronika gewesen“ sein muss, und dass damit Serpentina nichts als eine durch seine Verliebtheit verschleierte Vorstellung von Veronika gewesen sein kann (S. 60). Anselmus fühlt sich gänzlich in die Welt der Philister zurückgeführt und glaubt nun selbst, sich die wunderbaren Vorstellungen rational durch eine Art Rausch erklären zu können, denn er habe bei seiner Arbeit beim Archivarius Lindhorst bemerkt, dass es „in dessen Zimmern es [...] so sonderbar betäubend dufte“ (S. 60). Anselmus lässt den folgenden Besuch beim Archivarius Lindhorst ausfallen und verbringt den Tag und Abend im Hause des Konrektors Paulmann. Hier fühlt er sich befreit „von all den fantastischen Einbildungen, [...] die ihn wirklich ganz und gar zum wahnwitzigen Narren hätten machen können“ und fühlt sich im Kreise der Philister integriert (S. 61). Der Leser bekommt einen Hinweis zur Chronologie: Die Runde sitzt an einem „Oktober-Abende“ bei Kaffee und Punsch beisammen (S. 61). Hier bestätigt sich die Vermutung, dass genauere Datierungen nur in den Vigilien auftauchen, die in der Welt der Bürger und Philister platziert sind.

Vom Punschtrinken ist die Gesellschaft sichtlich angeheitert und mit dem Rausch kehrt auch Anselmus' Fantasie zurück. Mit den im Rausch entstehenden Fantasievorstellungen kehrt auch die Verwirrung des Lesers zurück, inwiefern Anselmus' Erlebnisse und

¹²⁹ Vitt-Maucher, Gisela: Ironisches Märchen: Der goldene Topf. In: Ders.: E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen. Kaleidoskop der Verfremdung in seinen sieben Märchen. North Carolina, 1989: The University of North Carolina Press. S. 28

Ereignisse in Verbindung mit dem Wunderbaren glaubwürdig sind. Diese durch den Erzählvorgang gesteuerte Verwirrung des Lesers hat sich in der Analyse als eine Konstante erwiesen, die sowohl Anselmus als auch den Leser in einen Schwebestand zwischen Mythischem und Psychologischem – zwischen Wunder und Realität – versetzt. Ebenfalls eine Konstante in der Struktur des Textes sind die Rauschzustände von Anselmus in Verbindung mit der Schwellenüberschreitung zur Wunderwelt. Diese beiden Konstanten stehen in einer Wechselwirkung zueinander und verblenden sich zu einer Art Irreführung des Lesers durch den Erzählvorgang.

Nach dem Punschgelage beim Konrektor Paulmann kommt Anselmus seine Umwelt gewöhnlich und langweilig vor, die Welt erscheint ihm öd und durchschnittlich. Diese Eindrücke können auch auf eine einfache Katerstimmung nach einer durchzechten Nacht hinweisen, doch Steinecke meint „nicht das Geschaute hat sich verändert, sondern Blick und Einstellung des Betrachters.“¹³⁰ Beide Deutungen erscheinen an dieser Stelle des Märchens möglich. Damit ist es Anselmus' Gemütslage, die ihn seine Umwelt stets anders auffassen lässt. Die Welt erscheint ihm farbenfroh, erfüllt von Musik und Zauberei, wenn er seiner Verliebtheit zu Serpentina freien Lauf lässt und in fantasievolle Tagträume versinkt. Ist er zurück in der Welt der Bürger und Philister, fühlt er sich abrupt in die Realität zurückgeholt, wo der Kontrast zur Wunderwelt so groß ist, dass die Alltagswelt ihm ganz grau vorkommt. Bei Steinecke, heißt es:

„Daher existieren die beiden Welten des Wunderbaren und des Alltäglichen nicht nur unmittelbar nebeneinander, sie gehen auch immer wieder ineinander über. Das gilt ebenso für den gleichen Betrachter: Anselmus schwankt in der Sichtweise zahlreicher Phänomene, Ereignisse und Personen [...] zwischen phantastischen und rationalistischen Mustern.“¹³¹

Wenn Anselmus in die Alltagswelt zurücktritt, erscheint es ihm, als existierte die Wunderwelt *neben* der Alltagswelt – das Wunder erscheint ihm bunt, der Alltag grau. Doch tritt die Wunderwelt häufig in das alltägliche Treiben des Anselmus ein – sei es beim Spaziergang am Himmelfahrtstag oder während seiner Arbeit als Kopist, wo sich

¹³⁰ Hoffmann, E.T.A.: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main, 2006: Deutscher Klassiker Verlag. S. 768

¹³¹ Ebd.

das bunte Wunder in seinen Alltag einmischt. Beides ist also möglich: das Nebeneinander und das Ineinander der Welten.

Die Verwirrung oder Desillusionierung in Verbindung mit Anselmus' Zweifel an der Existenz der Wunderwelt, die hier von Hoffmann geschaffen wird und Anselmus in die Fänge der Philisterwelt treibt, kann jedoch auch auf den Zauber des Äpfelweibes zurückzuführen sein. Daher erscheint an dieser Stelle die Folgende Interpretation als plausibel: Das Äpfelweib und der Archivarius Lindhorst – seines Zeichens verbannter Salamander der Wunderwelt – sind zwei sich bekämpfende Feinde. Das Äpfelweib hat mit Veronika als Lockvogel ein Ritual durchgeführt, dessen Zweck nicht, wie Veronika glaubt, dem dient, Anselmus zum Hofrat und Gemahl Veronikas zu machen, sondern ihn davon zu überzeugen, dass die Wunderwelt und das damit verbundene Wunderbare im Haus des Archivarius und damit auch Serpentina, nicht wirklich existieren. Das Äpfelweib würde damit erreichen, dass Anselmus die Tochter des Archivarius (Serpentina) nicht heiraten wird und damit die Chancen des Archivarius, als Salamander zurück in die Wunderwelt zu kehren, schrumpfen zu lassen – denn seine drei Töchter sollen würdige, junge Männer heiraten, damit der Archivarius in seine Heimat zurückkehren kann. Somit hielte das Äpfelweib den Archivarius für immer verbannt aus der Wunderwelt.

Diese Interpretation wäre eine Erklärung der Geschehnisse, die sich demnach unter Einwirkung der Kräfte der Mythenwelt ereignen. An diesem Punkt der Erzählung scheint es, als ginge das hier in der genannten Weise interpretierte Vorhaben des Äpfelweibes auf. Als Gefangener des Fluches des Äpfelweibes gelingt Anselmus seine Arbeit als Kopist nicht mehr. Da er den Blick für das Wunderbare verloren hat, kann er die mystischen Zeichen nicht mehr lesen, geschweige denn kopieren (S. 65). Als Anselmus in seinem Ungeschick einen Tintenleck auf das Pergament fallen lässt, entfaltet sich eine unheimliche Stimmung in der Bibliothek:

„Da quoll ein dicker Dampf aus den Wänden, die Blätter fingen an zu rauschen wie vom Sturme geschüttelt, und aus ihnen schossen blinkende Basilisken im flackernden Feuer herab, den Dampf entzündend, dass die Flammenmassen prasselnd sich um Anselmus wälzten.“ (S. 65)

Der Archivarius erscheint als „gekrönter Salamander“ und schimpft den Studenten einen Wahnsinnigen (S. 65). Die Feuermasse um ihn herum erstarrt und hält ihn schließlich – das Kristallmotiv wieder aufgreifend – in einer „Kristallflasche“ gefangen (s. 65).

6.10 Zehnte Vigilie

Zum dritten Mal im Märchen schaltet sich der Erzähler ein und wendet sich an den Leser. Dabei wird der Leser, wie schon in der vierten Vigilie, erneut dazu aufgefordert, sich mit Anselmus zu identifizieren. Anselmus ist zu dem Zeitpunkt in der Kristallflasche gefangen. Möchte der Leser sich in seine Lage hineinversetzen, tut er das in Bezug auf Traumzustände, aus denen er oder sie das Erlebnis kennt. Dass der Traum die einzige mögliche Art für den Leser ist, sich in Anselmus' Lage hineinzuversetzen, weiß auch der Erzähler:

„Mit Recht darf ich zweifeln, dass du, günstiger Leser! jemals in einer gläsernen Flasche verschlossen sein solltest, es sei denn, dass ein lebendiger neckhafter Traum dich einmal mit solchem feeischen Unwesen befangen hätte. War das der Fall, so wirst du das Elend des armen Studenten Anselmus recht lebhaft fühlen [...]“ (S. 66)

Sollte der Leser eine solche Situation nie im Traum erlebt haben, wird er vom Erzähler gebeten, seine Fantasie zu nutzen, um Anselmus' Lage zu verstehen (S. 66). Im Rückblick auf einen früheren Todeswunsch des Studenten Anselmus ist folgende Deutung möglich: In der zweiten Vigilie wird der Student Anselmus vor der Tür des Archivarius von einer Riesenschlange angegriffen und schreit: „Töte mich, töte mich!“ (S. 19) Das Gefangensein in der Kristallflasche ist einengend und erdrückend, was für Anselmus dem Gefühl des Todeswunsches sehr ähnlich ist. Das einengende Gefühl kann auf den unmittelbaren Moment vor dem Tode hinweisen. Stirbt der Student in dieser Szene? Oder ist die Beengtheit lediglich auf den labilen Geisteszustand des Studenten zurückzuführen? Steinecke stellt fest: „Die biedereren Bürger haben in ihrer Beurteilung des Anselmus als ‚verrückt‘ und ‚wahnsinnig‘ immerhin die zeitgenössische Naturwissenschaft und

Medizin auf ihrer Seite.“¹³² Damit werde eine weitere „Ambivalenz“ im Märchen eingeführt.¹³³ Weiter schreibt Steinecke, diese Ambivalenz gelte auch „für die Melancholie des Anselmus, die [...] einseitig als Vorzeichen des Wahnsinns gedeutet wurde.“¹³⁴ Die Frage, die sich aufgrund dessen stellt, ist die, ob die Philister zu Recht behaupten, Anselmus leide an einem Wahnsinn, der mit Hilfe der Medizin zu kurieren sei. Hat der Wahnsinn des Studenten ihn nun so weit getrieben, dass er stirbt und sich nur einbildet, in der Kristallflasche gefangen zu sein? Steinecke weist auf Hoffmanns dichterisches Können hin und meint, die Szene sei ein „sehr eindrucksvolles Beispiel dafür [...], wie weitgehend und detailliert Hoffmann sich auf die Welt der Wirklichkeit, die realistischen Objekte und Deutungsmuster einlässt, denen er die andere Welt des Wunderbaren entgegensetzt.“¹³⁵ Mit großem Geschick lässt Hoffmann die Bürgerwelt, die Vernunft, in das Märchen einfließen, was so weit geht, dass der Leser Gefahr läuft, sich dem rationalen Denken der Philister anzuschließen, womit das Wunderbare als Wahnsinn abgetan wird oder gar nicht als das Wunderbare wahrgenommen wird, wie Georg Reuchlin betont.¹³⁶ Ein Hinweis darauf, dass Anselmus in dieser Szene nicht dem Tod entgegenblickt, sondern tatsächlich in der Kristallflasche gefangen ist, ist der, dass die Erwähnung des Todeswunsches (beim Kampf mit der Riesenschlange in der zweiten Vigilie) in der Intervention des Erzählers in der zehnten Vigilie ausbleibt.

Anselmus ist also ein Gefangener des Archivarius. Er entdeckt, dass neben ihm noch fünf weitere Kopistengesellen in Flaschen gefangen sind. Diese scheinen jedoch zu glauben, dass sie ein wohlständiges Philisterleben außerhalb der Flasche führen und belächeln Anselmus, der ihnen ihre wahre Lage der Gefangenschaft zu erklären versucht (S. 67). Schließlich redet sich Anselmus ein, dass die Verwirrung seiner „Zellengenossen“ darauf gründet, dass sie „niemals die holde Serpentina“ gesehen hätten, „sie wissen nicht was Freiheit und Leben in Glauben und Liebe ist, sie spüren nicht den Druck des Gefängnisses, in das sie der Salamander bannte“, er ist sich sicher, dass Serpentina ihn

¹³² Hoffmann, E.T.A.: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main, 2006: Deutscher Klassiker Verlag. S. 772

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Hoffmann, E.T.A.: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main, 2006: Deutscher Klassiker Verlag. S. 772

¹³⁶ Reuchlin, Georg: *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. Jahrhunderts*. München, 1986: Wilhelm Fink. S. 312-322

retten werde (S. 68). Im selben Moment ertönt Serpentinias Stimme „und jeder Laut strahlte in das Gefängnis des Anselmus hinein, und das Kristall musste seiner Gewalt weichen und sich ausdehnen, dass die Brust des Gefangenen sich regen und erheben konnte“ (S. 68). Anselmus fühlt sich bereits befreit und er spürt, „dass ihn Serpentina noch liebe“ (S. 68). Mit der Erlangung von mehr Bewegungsfreiheit in seinem Gefängnis blickt Anselmus sich um und entdeckt eine Kaffeekanne, die sich nach und nach als das Äpfelweib entpuppt (S. 68). Erneut spricht sie den dem Leser bereits bekannten Fluch aus: „Ins Kristall nun dein Fall“ (S. 68). Anselmus erlebt eine Erleuchtung und erkennt, dass er seine Gefangenschaft dem Äpfelweib zu verdanken hat, die ihn durch das gemeinsame Ritual mit Veronika ins Elend getrieben hat. In seiner Erkenntnis ruft er dem Äpfelweib entgegen, er werde Veronika nie heiraten und nie Hofrat werden wollen, und solle er Serpentina niemals wiedersehen, werde er eher „untergehen in Sehnsucht und Schmerz!“, als Veronika zur Frau zu nehmen (S. 69). Es folgt ein wilder Kampf zwischen der Hexe und dem Archivarius. Der Archivarius besiegt das Äpfelweib und erkennt (nun wieder in Gestalt des Geisterfürsten) ebenfalls, dass Anselmus' Zweifel am Wunderbaren auf den Fluch der Alten zurückzuführen ist:

„Nicht du, sondern nur ein feindliches Prinzip, das zerstörend in dein Inneres zu dringen und dich mit dir selbst zu entzweien trachtete, war Schuld an deinem Unglauben. – du hast deine Treue bewährt, sei frei und glücklich.“ (S. 71)

Mit diesen Worten befreit der Archivarius Lindhorst den armen Studenten Anselmus aus seinem Flaschengefängnis.

„Ein Blitz zuckte durch das Innere des Anselmus, der herrliche Dreiklang der Kristallglocken ertönte stärker und mächtiger, als er ihn je vernommen – aber immer mehr anschwellend dröhnte der Akkord durch das Zimmer, das Glas, welches den Anselmus umschlossen, zersprang und er stürzte in die Arme der holden Serpentina.“ (S. 71)

Es sieht an dieser Stelle des Märchen ganz danach aus, als erhielte Anselmus sein „und sie lebten glücklich bis an ihr Lebens Ende“ – sein „Happy End“. Betrachtet man seine

Befreiung aus der Perspektive der vorherigen Todesdeutung, kann das Zerbrechen des Gefängnisses allerdings auch Anselmus' Entkommen aus dem Fegefeuer und Übergang ins Jenseits bedeuten, womit er von seinem Wahnsinn befreit wäre. Vitt-Maucher macht auf den Terminus Erlösung aufmerksam:

„In der Märchenterminologie bedeutet Erlösung Befreiung von einem Zauber, einem Bann; übertragen auf die seelische Ebene von Traum oder Hypnose entspricht diesem Zauber eine Willenslähmung, und Erlösung wäre der Wiedergewinn bewußter Kontrolle.“¹³⁷

Vitt-Maucher schreibt, Anselmus befreie sich selbst durch die Liebe zu Serpentina, womit er ebenfalls den Elementargeist Lindhorst befreie, der durch die Vermählung Anselmus' und Serpentinias einen Schritt näher an der Rückkehr in seine Heimat Atlantis rückt. Weiter heißt es bei Vitt-Maucher, die Erlösung Anselmus' führe zur Entrealisierung des Helden, „denn seine Seeligkeit in Atlantis, [...] ist doch Regression, Rückkehr in einen geistigen Naturzustand vorzeitlicher Prägung, den das wachsende Bewußtsein des Menschen bereits überwunden hatte.“¹³⁸ Mit diesen Feststellungen als Grundlage bleibt offen, ob das Flaschengefängnis ein reiner Geisteszustand des Studenten gewesen sein kann, oder ob er tatsächlich einem Zauber zum Opfer gefallen ist, der ihn durch die Erlösung vollends vom Wunderbaren überzeugen sollte.

6.11 Elfte Vigilie

In der elften Vigilie ist die Erzählung in die Welt der Philister zurückgekehrt und präsentiert dem Leser die Punschgesellschaft der neunten Vigilie. Die fantastischen Ereignisse, die sie im Rausch erlebt hatten werden erneut rational auf den Rausch des Punsch zurückgeführt. Es gibt den Anschein, als wären die Philister nur im Rausch in der Lage, „über den Tellerrand zu blicken“ und das Wunderbare zu erahnen, dass sich in ihrer Welt verbirgt. Chronologisch findet die elfte Vigilie im direkten Anschluss an die neunte Vigilie statt, was einen zweiten Bruch in der Chronologie des Märchens bedeutet.

¹³⁷ Vitt-Maucher, Gisela: Ironisches Märchen: Der goldene Topf. In: Ders.: E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen. Kaleidoskop der Verfremdung in seinen sieben Märchen. North Carolina, 1989: The University of North Carolina Press. S. 30

¹³⁸ Ebd. S. 32

Die Brüche in der Chronologie, wie hier und in der sechsten Vigilie, können als Beweis für das Nebeneinander- und Ineinanderexistieren der beiden Welten gedeutet werden.

Dass Veronika seufzend an den in der Flasche sitzenden Anselmus denkt (S. 73), macht deutlich, dass sie Wissen besitzt, das über das rationale Denken der Philister hinausgeht. Sie bewegt sich erneut zwischen den Welten. Denn woher sollte sie ahnen, dass Anselmus in der Kristallflasche gefangen ist?

Anselmus ist seit dem Punschgelage nicht mehr bei den Philistern aufgetaucht, worüber die Gesellschaft nicht ärgerlich scheint. Sie müssen sich nun nicht mehr mit seinem vermeintlichen Wahnsinn auseinandersetzen (S. 72f). Auch der Registrator Heerbrand hat sich einige Tage nicht bei den Paulmanns blicken lassen. Am vierten Februar (eine erneute Datierung im Zusammenhang mit der Bürgerwelt) tritt der Registrator „in einem neuen modernen Kleide vom besten Tuch“ und einem Strauß Blumen „mittags um Punkt zwölf Uhr“ (zu dieser Uhrzeit beginnt Anselmus normaler Weise seine Arbeit beim Archivarius) in das Haus des Konrektors Paulmann. Der Registrator erklärt dem Konrektor, er sei nun Hofrat und wolle um die Hand seiner Tochter Veronika anhalten (S. 73). Für Veronika wird damit ihr Traum, Hofrätin zu werden, wahr – auch ohne den Gebrauch von (schwarzer) Magie. In dieser Erkenntnis offenbart sie ihre Zusammenarbeit mit der Hexe, und sie „bereue jetzt herzlich das alles getan zu haben“ und schwört „von allen Satanskünsten ab“ (S. 75). Wieder offenbart sie Wissen, dass sie nur durch Magie erlangt haben kann: „Der Salamander hat über die Alte gesiegt, ich hörte ihren Jammerschrei, [...] es war keine Hülfe möglich; sowie sie als Runkelrübe vom Papagei verzehrt worden, zerbrach mit schneidendem Klange mein Metallspiegel“ (S. 75). Sie übergibt die Überbleibsel des Spiegels ihrem Zukünftigen, den sie bittet, die Teile „heute Nacht um zwölf Uhr“ von der Elbbrücke zu werfen, um den Zauber zu beenden. Nochmals schwört sie „allen Satanskünsten ab“ und gönnt Anselmus „herzlich sein Glück, da er nunmehr mit der grünen Schlange verbunden“ ist. (S. 75)

Der Konrektor Paulmann – ganz der Philister – ist der Überzeugung, seine Tochter sei nun auch vom Wahnsinn befallen (S. 75). Der Registrator Heerbrand fällt dem Konrektor ins Wort und gibt zu, „dass es wirklich geheime Künste gibt, die auf den Menschen nur gar zu feindlichen Einfluss äußern“, tut Anselmus' Zuneigung zur grünen Schlange jedoch als „poetische Allegorie“ ab (S. 75). Einerseits zeigt der Registrator hier eine Neigung zur Akzeptanz des Wunderbaren, erklärt aber Anselmus dennoch im selben Atemzug als Wahnsinnigen mit „poetischer“ Vorstellungskraft. Für den Leser bleibt

unklar, woher der Registrator (oder nun Hofrat) Heerbrand so vieles über das Wunderbare weiß.

6.12 Zwölfte Vigilie

In einer letzten Intervention meldet sich der Erzähler zu Wort. Doch kann der Erzähler „die Geschichte von Anselmus nicht zu Ende bringen, weil er die Worte nicht findet“, wie Steinecke schreibt.¹³⁹ Der Erzähler entschuldigt sich gewissermaßen beim Leser für die fehlenden Worte:

„Aber vergebens blieb alles Streben, dir, günstiger Leser, all die Herrlichkeiten, von denen der Anselmus umgeben, auch nur einigermaßen in Worten anzudeuten. [...] Ich härmte mich recht ab, wenn ich die eilf Vigilien, die ich glücklich zu Stande gebracht, durchlief, und dachte, dass es mir wohl niemals vergönnt sein werde, die zwölfte als Schlussstein hinzuzufügen [...]“
(S. 76)

Der Erzähler beschreibt, wie er Nacht für Nacht versucht habe, Worte zu Papier zu bringen, und letzten Endes „die Feder hin“ wirft und aufgibt. (S. 76f) Doch da erhält der Erzähler einen Brief von niemand Geringem als dem Archivarius Lindhorst höchst persönlich, der ihm die nötigen Schlussworte in einem Brief zukommen lässt. (S. 77) Der Archivarius möchte dem Erzähler helfen, die Geschichte des Studenten Anselmus und „seinem glücklichen Leben in Atlantis“ wohin er mit Serpentina auf „das hübsche Rittergut“ gezogen sei, dass Lindhorst dort besitzt, zu Ende zu bringen. (S. 77) Der Archivarius lädt den Erzähler in seinem Brief ein, in das blaue Palmbaumzimmer zu kommen und an eben dem Schreibtisch die Geschichte zu vollenden, an dem auch der Student Anselmus seine Arbeit tat. (S. 77) Als der Archivarius ihn empfängt, wird dem Erzähler ein Getränk gereicht, in dem der Archivarius verschwindet. Der Erzähler trinkt das Getränk, das nun den Geist des Salamanders enthält. Durch das Getränk erlebt der Erzähler nun einen Rausch, der dem der Punschgesellschaft und Anselmus' träumerischem Zustand sehr ähnlich ist. An dieser Stelle wechselt der Erzähler vom

¹³⁹ Steinecke, Hartmut: Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt am Main, 2004: Insel. S. 189

Präteritum ins Präsens, was das Erlebnis noch lebhafter erscheinen lässt, und schildert die wunderbaren Dinge im Palmbaumzimmer:

„Das Azur löst sich von den Wänden und wallt wie duftiger Nebel auf und nieder [...]. Die künstlichen Säulen scheinen Bäume [...] Und lauter regen sich die Bäume und Büsche, und heller und freudiger jauchzen die Quellen – die Vögel – allerlei bunte Insekten tanzen in den Luftwirbeln [...] es sind die Elementargeister, die der Lilie huldigen und des Anselmus Glück verkünden.“
(S. 79-80)

Der Erzähler ist nun von seiner Schreibblockade erlöst, hat im Rausch gesehen, wie glücklich Anselmus und Serpentina leben (S. 79-80) und er ist, wie Vitt-Maucher schreibt, „erlöst, denn ihm ist – vorübergehend – in der Darstellung von Atlantis „die Erkenntnis des Einklangs aller Wesen“ geglückt.“¹⁴⁰ Die Beschreibung des Erzählers ist also nicht nur eine Beschreibung des Palmbaumzimmers, sondern ebenfalls eine Beschreibung von Atlantis. Es ist daher anzunehmen, dass Atlantis auch im Hause des Archivarius existieren kann, wenn der Betrachter die Existenz des Wunderbaren akzeptiert.

Wührl erstellt eine genaue Stilanalyse der Beschreibung des Erzählers, dabei heißt es, der Erzähler versuche „das in der „Feuerlilie“ zentrierte Gefühlserlebnis des Helden durch Ableitungen von ‚glühen‘, ‚brennen‘, ‚flammen‘, bzw. durch Hinweise auf die physische und psychische Glut zu verschärfen.“¹⁴¹ Wührl ist der Auffassung, „die schwelgerisch instrumentierte Wortmusik“ reiche „hart an den Opern-Kitsch“ heran und tut die lebhaft Beschreibung des Erzählers damit nüchtern ab.¹⁴² Die „Wortmusik“ habe keinen anderen Zweck als das geschickt einzupacken, was lediglich Anselmus ist, der „freudig erregt durch einen Park läuft, um sein Mädchen an einem Rokoko-Tempel abzuholen“.¹⁴³ Nichts desto trotz ist es dem Leser selbst überlassen, ob er die Atlantis-Beschreibung des Erzählers als ebenso oberflächlich verschleiern empfindet, wie

¹⁴⁰ Vitt-Maucher, Gisela: Ironisches Märchen: Der goldene Topf. In: Ders.: E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen. Kaleidoskop der Verfremdung in seinen sieben Märchen. North Carolina, 1989: The University of North Carolina Press. S. 33

¹⁴¹ Wührl, Paul-Wolfgang: E.T.A. Hoffmann. Der goldne Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz. Wien/Zürich, 1988: Schöningh. S. 92

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd.

Wühl sie darstellt, oder ob der Erzähler glaubhaft vermittelt, dass er sich im selben traumähnlichen Zustand befindet, wie zuvor der Student Anselmus und welcher ihn das wunderbare Atlantis erblicken lässt.

Beim Erwachen aus der Vision befindet sich der Erzähler nicht nur zurück in der Wirklichkeit, sondern kehrt auch in seinem Erzählstil zum Präteritum zurück. Zwar kann der Erzähler durch die Vision von Atlantis seine Geschichte zu Ende bringen, fühlt sich aber „von jähem Schmerz durchbohrt und zerrissen“ als er realisiert, dass die Vision beendet und Atlantis verschwunden ist. (S. 80) Steinecke schreibt, der Erzähler leide „unter diesem Kontrast seiner eigenen Situation zu der des Anselmus“¹⁴⁴, werde jedoch von Lindhorst getröstet, der sagt:

„Waren Sie nicht soeben selbst in Atlantis und haben Sie denn nicht auch dort wenigstens einen artigen Meierhof als poetisches Besitztum Ihres innern Sinns? – Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbaret?“ (S. 81)

Viele der älteren Interpretationen dieser letzten Vigilie und insbesondere des letzten Satzes „sehen den Dualismus des gesamten Märchens nun auf das Verhältnis von Anselmus, der das Wunderbare erreicht habe, zu dem Erzähler, der in der alltäglich-bürgerlichen Wirklichkeit zurückbleiben müsse, übertragen“, wie Steinecke schreibt.¹⁴⁵ Dabei sehen viele eine biographische Erklärung, die Hoffmann an die Stelle des Erzählers rückt, der in seinem bürgerlichen Leben zurückbleiben muss.¹⁴⁶ Wenn die biographische Deutung des Erzählers Standhaftigkeit bekommen soll, muss dazu erwähnt werden, dass der Erzähler die Figur des Märchens ist, die immer wieder die Aufmerksamkeit des Lesers weckt, der Erzähler ist derjenige, der das gesamte Märchen zusammenhält, Ordnung schafft und das Verschwimmen der Grenzen zwischen Wunder und Alltag so präsentiert, dass die Transzendenz im romantischen Sinn auch für den Leser greifbar wird. Hoffmann verwirklicht seine romantischen Ideen – Humor, Ironie, Verspieltheit und das Streben nach Transzendenz, das Streben nach dem Wunder – in

¹⁴⁴ Steinecke, Hartmut: Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt am Main, 2004: Insel. S. 189

¹⁴⁵ Ebd. S. 190

¹⁴⁶ Ebd.

dieser Erzählerfigur. Steinecke fordert dazu auf, den Zusammenhang des gesamten Märchens zu betrachten, wobei deutlich werde, dass „bei Hoffmann die Gegenwelten des Bürgerlichen nicht überwunden und vernichtet, sondern in das Poetische integriert“ werden.¹⁴⁷ In Anbetracht dessen bestätigt sich das Ineinanderfließen der Realität und des Wunders. Bezieht man dieses Zitat auf den Schluss des Märchens, ist Hoffmanns Streben nach Transzendenz, nach dem Wunder vollendet. Der Erzähler bleibt zwar in der Alltagswelt zurück, hat aber immer die Erinnerung an die Geschehnisse, die er dokumentiert hat. Damit lebt das Wunderbare in ihm, der ein Teil der Bürgerwelt ist weiter und das zeigt, dass die Wunderwelt bei Hoffmann für jeden, der die Augen davor nicht verschließt jederzeit und überall sichtbar ist.

7. Nussknacker und Mausekönig

Hoffmanns Märchen *Nussknacker und Mausekönig* wird allgemein als Weihnachtsmärchen für Kinder verstanden. Geschrieben wurde es im Sommer 1816 – zwei Jahre nach dem Erscheinen des *Goldenen Topfs*. Bis heute gehört dieses Märchen Hoffmanns zu den Klassikern der Kinderliteratur. Wie bei so vielen der literarischen Werke E.T.A. Hoffmanns wurde es zu seiner Zeit von der Presse mit wenig Aufmerksamkeit beschenkt. Doch insbesondere seit der Ballett-Adaption des Märchens durch P.I. Tschaikowski, ist das Märchen kaum aus der Weihnachtszeit wegzudenken. Auch wenn Hoffmann sein Märchen ausdrücklich als Kindermärchen bezeichnet, verstecken sich unter der Oberfläche Probleme und Fragen von höchster Komplexität.¹⁴⁸ Vitt-Maucher vergleicht die Struktur des Märchens mit der Struktur einer Nuss. Demnach bildet sich die Struktur aus Schale und Kern:

„Vierzehn individuell betitelte kurze Erzählteile gliedern sich in sechs + drei + fünf etwa gleichlange Kapitel, von denen die ersten sechs den einführenden Rahmenteil, die mittleren drei das Binnenmärchen von der harten Nuß, und die letzten fünf den abschließenden Rahmenteil bilden.“¹⁴⁹

¹⁴⁷ Steinecke, Hartmut: Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt am Main, 2004: Insel. S. 191

¹⁴⁸ Vitt-Maucher, Gisela: Psychologisches Märchen: Nußknacker und Mausekönig. In: Ders.: E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen. Kaleidoskop der Verfremdung in seinen sieben Märchen. North Carolina, 1989: The University of North Carolina Press. S. 41

¹⁴⁹ Ebd. S. 44

Die Struktur, die sich aus einem äußeren Märchen – der Haupterzählung – und einem Märchen im Märchen bildet, ist bereits aus dem *Goldenen Topf* bekannt, in dem das Binnenmärchen die Atlantis-Mythe um die Geschichte des Archivarius Lindhorst darstellt. Jedoch wird die Binnenerzählung, das Märchen von der harten Nuss, in *Nussknacker und Mausekönig* um einiges deutlicher von der Rahmenerzählung abgegrenzt, wohingegen die Atlantis-Mythe im *Goldenen Topf* sich wie ein Flechtwerk durch das Märchen zieht. Die Gemeinsamkeit der beiden Binnenmärchen besteht darin, dass sie die Helden der Märchen von der Existenz des Wunderbaren überzeugen sollen. Eine genauere Deutung sollen die Binnenmärchen in dieser Arbeit jedoch nicht erfahren, da sie Material zu einer ganz eigenständigen Forschung böten. Zur Struktur trägt auch die Erzählerfigur bei, die wie im *Goldenen Topf* jederzeit die Handlung unterbrechen kann und in einer Intervention eigene Gefühle zu den Geschehnissen äußern kann, sowie den Leser dazu auffordern, sich in die Geschehnisse und Situation hineinzusetzen und über das Erzählte zu reflektieren. Wie in der Analyse des *Goldenen Topfes* soll die Rahmenerzählung in *Nussknacker und Mausekönig* analysiert werden, um an die Analyse anschließend unter Rücksichtnahme der erarbeiteten Theorie einen Vergleich dieser beiden Hoffmannschen Märchen vorzunehmen.

7.1 Inhalt und Analyse

Das Märchen beginnt am Weihnachtsabend. Wieder wählt Hoffmann für die Eingangsszene einen Christlichen Feiertag.¹⁵⁰ Detlef Kremer gibt dazu eine genauere Deutung:

„In der heiligen Christnacht, der Geburtsstunde des heiligen Sohnes, übernimmt das Mädchen mit dem Namen der Muttergottes, Marie, die Mutterrolle gegenüber ihrem hässlichen Nußknacker [...]“¹⁵¹

Hoffmann spielt mit den Symbolen des Christentums, wie er es bereits im *Goldenen Topf* tat.¹⁵²

¹⁵⁰ *Der Goldene Topf* beginnt am Himmelfahrtstag.

¹⁵¹ Kremer, Detlef: *Romantik*. Stuttgart, 2003: Metzler. S. 198

Den ganzen Tag haben die Kinder Marie und Fritz Stahlbaum nun auf den Abend und die Bescherung gewartet. Hoffmann erzeugt eine äußerst spannungsreiche Stimmung, indem er den Weihnachtsabend und die damit verbundene Erwartungsfreude der Kinder in ein dämmerndes Abendlicht taucht: „[...] die tiefe Abenddämmerung war eingebrochen und es wurde ihnen recht schaurig zu Mute, als man, wie es gewöhnlich an dem Tage geschah, kein Licht hereinbrachte.“ (Nussknacker und Mausekönig, S 82) Hier bahnt sich bereits das Nächtliche an, das manchem Leser aus den *Nachtstücken* Hoffmanns bekannt sein sollte. Hoffmann flicht Grauen, Angst und Entsetzen in sein Weihnachtsmärchen ein, was die oberflächliche Idylle des Weihnachtlichen aufzubrechen scheint. Damit stellt Hoffmann sich gegen die „aufklärerischpädagogische Bekämpfung kindlicher Fantasien und Traumata“¹⁵³, da er der Überzeugung ist, dass „Kinder mit dem gleichen Sinn für das Fantastische ausgestattet sind wie Erwachsene (eigentlich sogar einen größeren Fantasieichtum aufweisen)“¹⁵⁴ und aus dem Grund durchaus dazu im Stande sind, seine Märchen – inklusive der nächtlichen Schaurigkeit – genießen zu können. Ein Großteil des ersten Kapitels erzählt vom Paten Drosselmeier, der in der Szene nicht anwesend ist, sondern nur im Dialog zwischen den Kindern, die darüber rätseln, was der Pate ihnen feines schenken wird. Der Pate Drosselmeier unterstreicht die leicht schaurige Stimmung der Eingangsszene, wird er doch als „gar kein hübscher Mann“ beschrieben, der „viele Runzeln im Gesicht, statt des rechten Auges nur ein großes schwarzes Pflaster und auch gar keine Haare“ hat (S. 82). Wie Beardsley bemerkt, möchte Hoffmann durch die für ihn ungewöhnlich genaue Beschreibung Drosselmeiers Äußeren bewirken, dass die Aufmerksamkeit des Lesers geweckt wird und die Figur des Paten Drosselmeier sich von Anfang an deutlich von den Figuren der Familie Stahlbaum abhebt.¹⁵⁵

Die finstere Stimmung des ersten Kapitels wird im letzten Abschnitt aufgelöst, als die Eltern zur Bescherung ein Glöckchen läuten und die Kinder zum Auspacken der Gaben in die Stube herein bitten (S. 84).

Am Beginn des zweiten Kapitels findet die erste Intervention des Erzählers statt:

¹⁵² Kremer, Detlef: Romantik. Stuttgart, 2003: Metzler. S. 198

¹⁵³ Steinecke, Hartmut: Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt am Main, 2004: Insel. S. 331

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Beardsley, Christa-Maria: E.T.A. Hoffmann. Die Gestalt des Meisters in seinen Märchen. Bonn, 1975: Bouvier-Verlag. S. 48

„Ich wende mich an dich selbst, sehr geneigter Leser oder Zuhörer Fritz – Theodor – Ernst oder wie du sonst heißen magst und bitte dich, dass du dir deinen letzten mit schönen bunten Gaben reich geschmückten Weihnachtstisch recht lebhaft vor Augen bringen mögest [...]“ (S. 84)

Der Erzähler fordert den Leser auf, sich mit die Situation der Bescherung am Heiligabend vorzustellen und sich mit den Kindern der Familie Stahlbaum zu identifizieren. Die Vorfreude und Spannung werden zu einer Überraschungsfreude aufgelöst und der Leser oder Zuhörer soll sich erinnern, wie diese Freude durch Gaben ausgelöst wird.

Nachdem die Kinder die Gaben der Eltern bestaunt haben, werden sie auch vom Paten Drosselmeier beschenkt:

„Was erblickten da die Kinder! – Auf einem grünen mit bunten Blumen geschmückten Rasenplatz stand ein sehr herrliches Schloss mit vielen Spiegelfenster und goldnen Türmen. Ein Glockenspiel ließ sich hören, Türen und Fenster gingen auf, und man sah, wie sehr kleine aber zierliche Herrn und Damen mit Federhüten und langen Schleppkleidern in Sälen herumspazierten.“ (S. 85)

Doch das mechanische Schloss, das der Pate den Kindern so mühevoll gebastelt hat, wird den Kindern schnell langweilig, denn wie Vitt-Maucher betont, gehören die Kunstwerke des Paten Drosselmeier „mit ihren kostbaren Bau in die Welt der Erwachsenen“ und entsprechen nicht wirklich den Wünschen der Kinder Marie und Fritz, denn „ihre Mechanik ist den freiheitsbedürftigen Kindern zu determiniert“.¹⁵⁶ Und das zeigt sich auch in der Erkenntnis Drosselmeiers: „Für unverständige Kinder ist solch künstliches Werk nicht, ich will nur mein Schloss wieder einpacken“ (S. 86). Die Mutter kann den Paten jedoch beruhigen und die Kinder fahren fort, mit ihren übrigen Spielsachen zu spielen.

Die kleine Marie entdeckt im dritten Kapitel zwischen den Spielsachen unter dem Weihnachtsbaum den Nussknacker, der bisher unbemerkt geblieben war. Er wird

¹⁵⁶ Vitt-Maucher, Gisela: Psychologisches Märchen: Nußknacker und Mausekönig. In: Ders.: E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen. Kaleidoskop der Verfremdung in seinen sieben Märchen. North Carolina, 1989: The University of North Carolina Press. S. 46

beschrieben als „vortrefflicher, kleiner Mann [...], der still und bescheiden dastand, als erwarte er ruhig, wenn die Reihe an ihn kommen werde“ (S. 87). Marie sieht über die unvorteilhaften Proportionen des kleinen Mannes hinweg und bemerkt stattdessen die guten Dinge an ihm: „Vieles machte die propre Kleidung gut, welche auf einen Mann von Geschmack und Bildung schließen ließ“ (S. 87). Der unangemessene Mantel und der merkwürdige Hut erinnern Marie an die Kleidung des Paten Drosselmeier, der trotz seines schlechten Kleidungsstils „doch ein ganz lieber Pate sei“ (S. 87). Marie vergleicht den Nussknacker unwillkürlich mit ihrem Paten, der im ersten Kapitel als kein schöner Mann beschrieben worden ist. Und auch der Nussknacker ist kein Schönling, in dessen „hellgrünen, etwas zu großen hervorstehenden Augen“ die kleine Marie „nichts als Freundschaft und Wohlwollen“ erkennt (S. 87). Sie ist überzeugt, dass der Pate niemals so hübsch sein könne wie der Nussknacker, obwohl die beiden eine verblüffende Ähnlichkeit verbindet (S. 87). Marie nimmt den Nussknacker in ihre Obhut, nachdem ihr Vater ihn „ausdrücklich unter [ihren] Schutz gestellt hat (S. 89) und als ihr Bruder Fritz eine zu große Nuss knacken möchte und der Nussknacker dabei „verwundet“ wird, wickelt Marie „den kranken Nussknacker schnell in ihr kleines Taschentuch ein“ (S. 89). Als der Pate Drosselmeier über Maries Fürsorge für den Nussknacker lacht und sich darüber ärgert (schwebt hier Eifersucht im Raum?), „wie sie denn mit solch einem grundhässlichen kleinen Kerl so schöntun könne?“ (S. 89), fällt Marie die bemerkte Ähnlichkeit zwischen den beiden Herren auf und in ihrem kindlichen Eifer sagt sie, der Pate müsse sich nur herausputzen wie der Nussknacker, dann könne er sehen, ob er denn nicht genau so hübsch werden könne, was die Erwachsenen zum Lachen bringt (S. 89).

Ab dem nächsten Kapitel wird Marie endgültig als Protagonistin und Heldin des Märchens festgelegt. Als die Familie ins Bett geht, drückt sie den Wunsch aus, noch etwas mit den neuen Spielsachen allein im Wohnzimmer bleiben zu dürfen. Dadurch eröffnet sich der kleinen Marie die Welt der „Wunderdinge“.¹⁵⁷ Der Erzähler, wie in der Theorie erörtert, kann frei die Perspektive wechseln und wechselt so im vierten Kapitel in die Perspektive Maries. Allein im Wohnzimmer kümmert Marie sich weiter um den verletzten Nussknacker und entschuldigt sich bei ihm für die Grobheit ihres Bruders Fritz (S. 91). Sie verspricht ihrem liebgewonnenen Schützling, sich so lange um ihn zu

¹⁵⁷ Vitt-Maucher, Gisela: Psychologisches Märchen: Nußknacker und Mausekönig. In: Ders.: E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen. Kaleidoskop der Verfremdung in seinen sieben Märchen. North Carolina, 1989: The University of North Carolina Press. S. 46

kümmern, bis er wieder gesund ist: „Nun will ich dich aber auch recht sorglich so lange pflegen, bis du wieder ganz gesund und fröhlich geworden [...]“ (S. 91). Ihr kommt in den Sinn, dass der Pate Drosselmeier den armen Nussknacker sehr wohl reparieren könne: „[...] dir deine Zähnen einsetzen und dir die Schultern einrenken, das soll Pate Drosselmeier, der sich auf solche Dinge versteht“ (S. 91). Bei diesen Worten gerät Marie jedoch ins Stocken, „denn indem sie den Namen Drosselmeier nannte, machte Freund Nussknacker ein ganz verdammt schiefes Maul, und aus seinen Augen fuhr es heraus, wie grünfunkelnde Stacheln“ (S. 91). Vitt-Maucher schreibt zu der menschlichen Reaktion des Nussknackers:

„Nicht nur haben wir es hier mit einem gesichterschneidenden Spielzeug zu tun, sondern der Nußknacker scheint sogar eine ganz bestimmte Gemütsäußerung von sich zu geben, nämlich Eifersucht auf den alten Droßelmeier, in dem Nußknacker möglicherweise einen Rivalen vermutet.“¹⁵⁸

Den Anflug von Eifersucht erkennt Marie nicht und überhaupt erklärt sie sich – ganz die gute Bürgerstochter – die Grimasse rational als einen Effekt des nächtlichen Lichts (S. 91). Der Nussknacker, ein Geschenk des Paten Drosselmeier, soll Marie langsam auf die Welt des Wunderbaren vorbereiten und ein erster Schein von Wunder begleitet die Grimasse. Vitt-Maucher nennt den Paten den „Drahtzieher“ der Ereignisse¹⁵⁹, er sei die vielschichtigste Figur des Märchens, so Steinecke¹⁶⁰. Der Pate ist derjenige, der Marie auf ihrem Weg in die Wunderwelt aus der Ferne begleitet und dabei den Nussknacker als Instrument zu Hilfe zieht. Obwohl der Pate nicht der Protagonist des Märchens zu sein scheint, nimmt er eine enorm wichtige Rolle an, indem er Marie langsam die Welt des Wunderbaren eröffnet. Die Rolle Pate Drosselmeiers als „Drahtzieher“ wird insbesondere in der nächtlichen Szene im Wohnzimmer der Stahlbaums deutlich. Als die Uhr Mitternacht schlägt, blickt Marie zu der großen Wanduhr, ebenfalls ein Kunstwerk des Paten, auf:

¹⁵⁸ Vitt-Maucher, Gisela: Psychologisches Märchen: Nußknacker und Mausekönig. In: Ders.: E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen. Kaleidoskop der Verfremdung in seinen sieben Märchen. North Carolina, 1989: The University of North Carolina Press. S. 47

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Steinecke, Hartmut: Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt am Main, 2004: Insel. S. 330.

„da hatte die große vergoldete Eule, die darauf saß, ihre Flügel herabgesenkt [...]. Marien fing an sehr zu grauen, und entsetzt war sie beinahe davon gelaufen, als sie Pate Drosselmeier erblickte, der statt der Eule auf der Wanduhr saß und seine gelben Rockschoße von beiden Seiten wie Flügel herabgehängt hatte [...]“ (S. 92)

Kann der Pate tatsächlich die Gestalt wechseln? Gehört er somit zur in der Theorie erläuterten Gruppe der Elementargeister? Sicher ist, dass er mit seiner Verwandlung Mariens „Empfänglichkeitsgrad für Märchenphantasien“ erprobt, wie Beardsley bemerkt.¹⁶¹ Damit wird in der Szene festgelegt, dass der Pate derjenige ist, der „als Mittler zwischen Märchen- und Alltagswelt“ fungiert.¹⁶² Langsam lässt er die Wunderwelt in die Alltagswelt einschleichen und nimmt dabei in Kauf, sein Patenkind zu erschrecken und Marie mit Skepsis ihm gegenüber zu erfüllen.

Das Schlagen der Uhr löst nun die Wunderdinge aus, die sich vor Mariens Augen ereignen. Von überall strömen Mäuse hervor und auch der siebenköpfige Mausekönig mit seinen sieben Kronen taucht auf (S. 93). Der Erzähler wendet sich hier erneut an den Leser/Zuhörer und betont, wie gruselig die nächtliche Szene ist (S. 93). Von Todesangst erfüllt „wankte sie zurück, da ging es klirr – klirr – prr und in Scherben fiel die Glasscheibe des Schrankes herab, die sie mit dem Ellbogen eingestoßen“ (S. 93). Um Marie herum erwachen nun nach und nach die Spielzeuge, die im Glasschrank aufbewahrt sind und der Nussknacker, ebenfalls zum Leben erwacht, fordert die übrigen Spielzeuge auf, gegen die Mäuse in die Schlacht zu ziehen (S. 94).

Im fünften Kapitel „Die Schlacht“ ereignet sich nun die große Schlacht zwischen der vom Nussknacker geführten Armee der Spielzeuge und der Armee des Mausekönigs. Hier übernimmt der Erzähler erneut zeitweise das Zepter und berichtet aus der auktorialen Perspektive von dem „Spektakel“, das sich im Wohnzimmer der Familie Stahlbaum ereignet:

„Denn von dem Spektakel, der nun losging, habt ihr keinen Begriff, werte Zuhörer. – Das ging – Prr – Prr – Puff, Piff – Schnetterdeng – Schnetterdeng –

¹⁶¹ B Beardsley, Christa-Maria: E.T.A. Hoffmann. Die Gestalt des Meisters in seinen Märchen. Bonn, 1975: Bouvier-Verlag, S. 50

¹⁶² Ebd.

Bum, Burum, Bum – Burum – Bum – durcheinander und dabei quiekten und schrien Mausekönig und Mäuse und dann hörte man wieder Nussknackers gewaltige Stimme, wie er nützliche Befehle austeilte [...]“ (S. 96f)

Die Alliterationen und Wiederholungen, gepaart mit den Onomatopoetika, erzeugen hier eine rasante, wilde Stimmung. Das Durcheinander der Schlacht wird in den unterschiedlichen Lauten deutlich, als wisse man als Leser gar nicht, wohin man seinen Blick als erstes wenden solle. Vitt-Maucher betont dabei, dass „die Schlachtszene ein überragendes Glanzstück narrativer dramatischer und onomatopoetischer Kunst“ sei, „aber sie übertönt nicht die grundsätzliche Frage: warum eigentlich Nussknacker und die Mäuse mit solch gewalttätiger Feindschaft aufeinander prallen“.¹⁶³ Die Frage wird im Binnenmärchen beantwortet, das der Pate Drosselmeier Marie erzählt, als diese nach der nächtlichen Schlacht und einem daraus resultierten Sturz in den Glasschrank mit hohem Fieber aus einem „tiefen Todesschlaf“ (S. 98) erwacht. Die Eltern und Ärzte erklären sich Maries Berichte von der Schlacht als Folge ihres Fiebers, wie es für die Philister in Hoffmanns Märchen typisch ist, sich Wunderdinge rationell zu erklären. Doch der Pate Drosselmeier zeigt der kranken Marie gegenüber Einfühlungsvermögen und beginnt, ihr „Das Märchen von der harten Nuss“ zu erzählen.

Das Binnenmärchen unterbricht die Chronologie des Rahmenmärchens für ganze drei Kapitel. Es ist eine Art Vorgeschichte zum Rahmenmärchen. Sie deckt die Feindschaft zwischen Nussknacker und Mäusen auf und gibt auch Auflösung über die wahre Identität des Nussknackers. Kurz zusammengefasst erzählt das Märchen von der durch eine rachsüchtige Maus verzauberten Prinzessin Pirlipat, die nur durch die magische Nuss Krakatut, die von einem jungen Mann aufgebissen werden soll, erlöst werden kann. Drosselmeier selbst ist Teil des Binnenmärchens, da er sich für das Königshaus auf die Suche nach der seltenen, überaus harten Nuss begibt. Beide Mittel zur Erlösung der Prinzessin findet Drosselmeier bei seinem Bruder, der die harte Nuss Krakatut bereits besitzt und dessen Sohn über ein sehr starkes Gebiss verfügt. Die Prinzessin wird schließlich erlöst. Dabei wird jedoch der junge Mann mit dem starken Gebiss – Drosselmeiers Neffe – in den (hässlichen) Nussknacker verwandelt (S. 102-114). Das Binnenmärchen weist Ähnlichkeiten zum Volksmärchen auf, endet jedoch mit einer

¹⁶³ Vitt-Maucher, Gisela: Psychologisches Märchen: Nußknacker und Mausekönig. In: Ders.: E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen. Kaleidoskop der Verfremdung in seinen sieben Märchen. North Carolina, 1989: The University of North Carolina Press. S. 47

erneuten Verwünschung, statt mit einer endgültigen Erlösung, wie es sonst im Volksmärchen üblich ist.¹⁶⁴

Die Verwünschung des Neffen Drosselmeier bildet das Bindeglied zwischen Binnenmärchen und Rahmenmärchen, denn es ist nun klar, dass der Nussknacker in Wirklichkeit der verwandelte Neffe ist und ebenfalls ist nun erklärt, wie die Feindschaft zwischen Mäusen und dem Neffen entstanden ist (der Neffe hilft dem von den Mäusen verabscheuten Königshaus). Das Märchen von der harten Nuss hat nicht nur dem Leser Auflösung über die Konflikte innerhalb der Welt der Wunderdinge gegeben, sondern auch Marie erhält neues Bewusstsein über die Umstände. Fortan begegnet sie dem Nussknacker „nur noch mit der Scheu des wissenden verliebten Mädchens“, wie Vitt-Maucher schreibt.¹⁶⁵ Ihr neues Bewusstsein über die Identität des Nussknackers beeinflusst ihr Verhalten gegenüber dem verzauberten Spielzeug, und sie mag „ihn aus einer gewissen Scheu gar nicht einmal viel anrühren [...]“ (S. 120).

Doch nach wie vor zeigt Marie große Fürsorge und Opferbereitschaft für ihren geliebten Nussknacker, den sie seit ihrer Erkenntnis nur noch mit „Herr Drosselmeier“ anspricht (S. 120). Das zeigt sich besonders in der nächtlichen Szene des Kapitels „Der Sieg“, in der Marie „durch ein seltsames Poltern geweckt“ wird (S. 117). Marie realisiert, dass es die wiederkehrende Armee des Mausekönigs ist, die im Haus den Lärm verursacht, den scheinbar Marie als einzige der Stahlbaums hört. Der Mausekönig taucht auf und erpresst die kleine Marie: „Hi – hi – hi – musst mir deine Zuckererbsen – deinen Marzipan geben, klein Ding – sonst zerbeiße ich deinen Nussknacker – deinen Nussknacker!“ (S. 117) Durch die Erpressung des Mausekönigs mit Grauen und Sorge um das Leben ihres Nussknackers erfüllt, legt Marie am nächsten Abend all ihre Süßigkeiten für den Mausekönig bereit, in der Hoffnung den Krieg zwischen ihm und dem Nussknacker beenden zu können. Doch der Mausekönig stellt sich damit nicht zufrieden und verlangt in der folgenden Nacht weitere Lösemittel: „Musst mir deine Zucker-, deine Drahtpuppen geben, klein Ding, sonst zerbeiße ich deinen Nussknacker, deinen Nussknacker“ (S. 117). Wieder ist Marie gehorsam und bringt das Opfer. Die Erwachsenen erklären sich die angenagten Süßigkeiten und Puppen, dass es „eine große garstige Maus“ sein muss, die im Glasschrank haust und Maries liebstes Gut zernagt und

¹⁶⁴ Vitt-Maucher, Gisela: Psychologisches Märchen: Nussknacker und Mausekönig. In: Ders.: E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen. Kaleidoskop der Verfremdung in seinen sieben Märchen. North Carolina, 1989: The University of North Carolina Press. S. 50

¹⁶⁵ Ebd. S. 51

wollen den Kater des Bäckers auf Mäusejagd schicken. Der Mausekönig bleibt beharrlich und kehrt für eine letzte Schlacht zurück, die Marie in der Nacht aufschrecken lässt. Doch ehe sie ins Wohnzimmer gelangt, fängt der Nussknacker sie ab und berichtet, die Schlacht sei gewonnen: „Ihr, o Dame! seid es allein, die mich mit Rittermut stählte, und meinem Arme Kraft gab, den Übermütigen zu bekämpfen, der es wagte, euch zu höhnen. Überwunden liegt der verräterische Mausekönig und wälzt sich in seinem Blute!“ (S. 121) Marie hat kaum Zeit über die Brutalität der Schlacht nachzudenken, denn der Nussknacker lädt sie ein, ihm zu folgen.

Marie folgt dem Nussknacker in das „Puppenreich“ (S. 122). Hier „herrschen Kinderphantasie und Traumcharakter am relativ reinsten [...], denn Marie selbst schafft diese Visionen“, wie Vitt-Maucher betont.¹⁶⁶ Die kindliche Fantasie und die traumähnliche Stimmung, die Marie auf das Puppenreich projiziert, äußern sich in der Anschaulichkeit der synästhetischen Darstellung dessen, was Marie dort sieht: die Kandiswiese, auf der „Funken, wie blinkende Edelsteine emporstrahlten“ (S. 122), der Orangenbach, „aus dem nun eben all die herrlichen Wohlgerüche zu duften schienen“ (S. 123), Pfefferkuchenheim, „ein sehr nettes Dörfchen [...], mit goldenen Dächern“ (S. 124), Bonbonhausen, „das aus lauter bunten durchsichtigen Häusern bestand“ (S. 124), usw. Maries Auffassung des Puppenreichs gleicht einem Schlaraffenland. Doch nicht nur gibt es dort Süßigkeiten und andere Freuden, die Kinderherzen höher schlagen lassen, auch werden die Figuren und Dinge, die im Puppenreich auftreten, im Diminutiv dargestellt.¹⁶⁷ Alles ist kleiner als in der wirklichen Welt – das Puppenreich tritt auf Augenhöhe mit der Kinderfantasie Maries. So tauchen beispielsweise „in Wämserchen gekleidete Äffchen“ auf (S. 122), „kleine Schäfer und Schäferinnen“ (S. 123), „hübsche Kinderchen“ (S. 124), es sind „viele feine Stimmchen“ zu hören (S. 127) und „hübscher als alles das, waren die allerliebsten kleinen Leutchen“ (S. 127).

Der Nussknacker hat Marie in sein Königreich geführt, wo er dank des Aufknackens der Nuss Krakatut „trotz seiner Ungestalt Prinz und König“ werden soll (S. 114), wie es aus dem Binnenmärchen hervorgeht. Als Marie glaubt, im See die Prinzessin Pirlipat zu sehen, antwortet der Nussknacker: „O beste Demoiselle Stahlbaum, das ist nicht die Prinzessin Pirlipat, das sind Sie und immer nur Sie selbst [...]“ (S. 126). Der aufmerksame

¹⁶⁶ Vitt-Maucher, Gisela: Psychologisches Märchen: Nußknacker und Mausekönig. In: Ders.: E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen. Kaleidoskop der Verfremdung in seinen sieben Märchen. North Carolina, 1989: The University of North Carolina Press. S. 51

¹⁶⁷ Ebd. S. 52

Leser wird nun bereits die Vermutung haben, dass die Prinzessin aus Drosselmeiers Märchen um die harte Nuss von Beginn an die kleine Marie gewesen sein muss, die durch ihre Liebe zum Nussknacker in die Wunderwelt eingeführt werden soll und ihn schließlich zum Gemahl nehmen und im Puppenreich regieren soll. Von Anfang an ist es Drosselmeier, der wie ein Puppenspieler mit hohem Kalkül die kleine Marie auf ihrer Reise in die Wunderwelt steuert. Drosselmeier ist „das Bindeglied zwischen Rahmen- und Binnenmärchen“ und er ist es, der „Alltags- und Märchenwelt miteinander so verknüpft, daß beide für Marie identisch sind“, wie Beardsley schreibt.¹⁶⁸ Drosselmeier ist somit derjenige, der sowohl Nussknacker als auch Marie Erlösung beschert. Der Pate, der am Anfang des Märchens so hässlich und etwas unheimlich erscheint, ist in Wahrheit ein Kuppler. Er kuppelt nicht nur Marie mit dem Nussknacker, sondern auch Alltag mit Wunder.

Marie erwacht im letzten Kapitel „Beschluss“ in ihrem Bett. War die Reise in das Puppenreich nur ein Traum? Ein Konstrukt ihrer kindlichen Fantasie? Zumindest für die Schlacht zwischen Mausekönig und Nussknacker hat Marie einen Beweis, den sie ihrer Mutter unversehens zeigt: die sieben Kronen des Mausekönigs (S. 131). Doch als die Mutter der kleinen Marie schon glauben möchte, interveniert Pate Drosselmeier, er hätte die Kronen „vor Jahren an [seiner] Uhrkette“ getragen (S. 131). Marie wird verboten, von ihren Abenteuern in der Wunderwelt zu sprechen (S. 132), doch sie spricht ihren Paten dennoch auf die Geschehnisse an und meint, „ich [Marie] würd’s nicht so machen, wie Prinzessin Pirlipat, und Sie verschmähen, weil Sie, um meinetwillen, aufgehört haben, ein hübscher junger Mann zu sein“ (S. 132). Doch Drosselmeier, der Strippenzieher, schreit einen zauberähnlichen Spruch: „Hei, hei – toller Schnack“ (S. 132). Da fällt Marie mit „Knall und Ruck“ (S. 132) in Ohnmacht und als sie erwacht wird ihr der wahrhaftige Neffe Drosselmeiers vorgestellt. Der Neffe erklärt Marie, er habe auf ihre Worte hin aufgehört ein „schnöder Nussknacker“ (S. 133) zu sein und bittet sie mit ihm auf dem „Marzipanschloss“ zu herrschen, wo er jetzt König sei (S. 133). Drosselmeiers Vorhaben geht auf, sein Neffe ist erlöst und durch die Liebe haben Marie und Nussknacker die Erkenntnis, die Transzendenz erlangt. Die Transzendenzerfahrung ist mit der Erkenntnis des eigenen Selbst durch die Liebe zu einem Gegenüber gleichzusetzen, wie die Theorie oben erläutert. Gemeinsam werden

¹⁶⁸ Beardsley, Christa-Maria: E.T.A. Hoffmann. Die Gestalt des Meisters in seinen Märchen. Bonn, 1975: Bouvier-Verlag, S. 162

Marie und der Nussknacker in der Wunderwelt herrschen, denn Marie nimmt den Antrag an: „Lieber Herr Drosselmeier! Sie sind ein sanftmütiger Mensch [...], so nehme ich Sie zum Bräutigam an“ (S. 133f).

Das Märchen *Nussknacker und Mausekönig* zeigt die kleine Marie auf dem Weg zum Erwachsenwerden, wobei sie von ihrem Paten Drosselmeier in die (seiner Ansicht nach) richtige Richtung geleitet wird. *Nussknacker und Mausekönig* kann durchaus als ein Märchen mit dem Charakter eines Entwicklungsromans gesehen werden. Die kleine Marie Stahlbaum begibt sich nicht nur auf eine Reise in die Welt der Wunderdinge, sondern auch auf die Reise zum Erwachsenwerden. Beide Reisen sind für Marie eng miteinander verknüpft und sie wird dabei unbewusst von ihrem Paten Drosselmeier geführt. Der Pate Drosselmeier nimmt eine kontrollierende Rolle ein und seine sexuellen Fantasien spielen dabei keine geringe Rolle. Der Pate und der Nussknacker sehen sich erstaunlich ähnlich und wenn Marie den Nussknacker liebgewinnt, so ist es für den Paten im übertragenen Sinne, als würde das Mädchen auch ihn lieben und für schön halten. Doch auch geht es darum, über Äußerlichkeiten hinweg sehen zu können und darum, dass Sexualität dabei von Bedeutung ist, denn Marie hat nur Augen für den Nussknacker, der ihrem Paten so ähnlich sieht und sein Königreich vor den Mäusen rettet. Der Nussknacker ist ein Held und ein König, was Marie über sein hässliches Äußeres hinaus erkennt.

8. Vergleich im Hinblick auf dualistische Züge

Mit wenigen Blicken ist zu erkennen, dass die große Gemeinsamkeit der beiden Märchen *Der goldene Topf* und *Nussknacker und Mausekönig* das Ineinander- und Nebeneinanderexistieren der zwei Welten des Alltags und des Wunders ist. Die Protagonisten überschreiten die Schwelle von der Alltagswelt in die Wunderwelt immer wieder, werden abrupt aus der Wunderwelt herausgerissen, bis die Schwelle für sie nahezu unsichtbar geworden ist und sie die Existenz des Wunderbaren vollends akzeptiert haben.

Es ist die Doppeldimensionalität in der vermeintlichen Eindimensionalität in Hoffmanns Märchen, die die Gemeinsamkeit des Dualistischen in den Erzählungen *Der goldene Topf* und *Nussknacker und Mausekönig* bildet: Die zwei Welten des Alltags und des Wunderbaren treten in ein und derselben Wirklichkeitsebene auf und verknüpfen somit

die Dimensionen nahezu so weit, dass die Grenzen zwischen ihnen beinahe unkenntlich werden. Und doch ist für den Leser deutlich erkennbar, wenn das Wunderbare in den Alltag eintritt, wie beispielsweise am Beginn der ersten Vigilie des Goldenen Topfs, wo es heißt: „Am Himmelfahrtstage, nachmittags um drei Uhr, rannte ein junger Mensch in Dresden durchs Schwarze Tor, und geradezu in einen Korb mit Äpfeln und Kuchen hinein“ (Der goldene Topf, S. 7). Es ist der Student Anselmus, der in die Falle des Äpfelweibes gerät, die ihm das schlanke Portemonnaie abknüpft und ihn geradewegs mit ihrem Ruf „ins Kristall bald dein Fall“ (Der goldene Topf, S. 7) verflucht. Unmissverständlich durchbricht der Fluch des Äpfelweibes die Realität des Alltags und für den Leser wird schnell klar, dass es sich nicht einfach nur um ein wütendes Marktweib handelt. Auch die Stimmung am Anfang des Märchens *Nussknacker und Mausekönig* deutet das Überschreiten des Wunderbaren in den Alltag für den Leser an. Den Kindern Marie und Fritz ist „recht schaurig zu Mute“ (Nussknacker, S. 82), was die friedliche Atmosphäre eines gewöhnlichen Heiligabends trübt und vermuten lässt, dass dieser Heiligabend für die Kinder der Stahlbaums folgenreich sein wird. Dazu kommt die Beschreibung des Paten Drosselmeiers, der mit seinem hässlichen Aussehen und seiner Kunstfertigkeit die Rolle eines Meisters annimmt, der später die kleine Marie zum Überschreiten in die Wunderwelt verhelfen soll. So wird bei Hoffmann am Anfang seiner Märchenerzählungen langsam das Wunderbare in das Alltägliche eingeführt und von da an bis zum Höhepunkt eines regelrechten Zusammenstoßes der Welten aufgebaut. Im *Goldenen Topf* findet der erste Zusammenstoß mit der Wunderwelt bereits in der ersten Vigilie statt, wo Anselmus sich unter einem Holunderbaum wiederfindet, der zu ihm zu sprechen scheint und in dem schließlich „drei in grünem Gold erglänzende Schlänglein“ (Der goldene Topf, S. 11) erscheinen. In *Nussknacker und Mausekönig* muss der Leser bis zum vierten Kapitel „Wunderdinge“ auf den ersten Zusammenstoß von Realität und Fantastischem warten. Zunächst zeigt sich nur ein Hauch des Wunderbaren in der Grimasse des Nussknackers, die Marie so erschrecken lässt (Nussknacker, S. 91), bis die Spielzeuge im Wohnzimmerschrank plötzlich zum Leben erwachen und der Nussknacker die übrigen Spielzeuge mit gezogenem Schwert zur bevorstehenden Schlacht ruft (Nussknacker, S. 94). Bei Miller heißen diese Zusammenstöße „Teileinbrüche“¹⁶⁹. Durch die Summe dieser Teileinbrüche, welche das Wunder in das

¹⁶⁹ Miller, Norbert: E.T.A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit. In: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich. Hrsg. von Helmut Arntzen u.a. Berlin/New York, 1975: Walter de Gruyter. S. 363

Alltägliche einbinden, werden am Ende „für den erwählten Märchenhelden und für den vorgewarnten Leser alle Geheimnisse“ aufgedeckt.¹⁷⁰ Das Alltägliche bildet sich bei Hoffmann durch ein „fest scheinendes Terrain, das sich an keinem Punkt ins Märchen verliert, sondern seinen Antagonismus zum Phantastischen über das Märchenende hinaus aufrecht hält“¹⁷¹, wie Miller schreibt. Im *Goldenen Topf* ist dieses feste Terrain das reale Stadtbild des zeitgenössischen Dresdens. In *Nussknacker und Mausekönig* bleibt die Zeichnung eines Stadtbildes aus, da das Märchen am Schauplatz des Hauses der Familie Stahlbaum platziert wird, von dem aus die kleine Marie ihre wunderbare Reise beginnt. Doch sind die Schauplätze Dresden und das Haus der Stahlbaums beide so real und greifbar, dass Miller Recht behält. Denn obwohl die Märchenhelden am Ende der Erzählungen ihr Leben in der Wunderwelt fortsetzen, bleibt der Eindruck der realen Schauplätze beständig und existiert weiter neben der Wunderwelt.

In dieser Arbeit sowie in der Forschungsliteratur ist immer wieder die Rede von einer Reise in die Wunderwelt, einer Überschreitung der Schwelle zwischen Alltag und Wunder die Rede. Doch wie findet diese Überschreitung der Schwelle statt? Immer wieder ist auch betont worden, dass die Schwelle zwischen Wunderwelt und Alltagswelt bei Hoffmann nahezu unkenntlich ist. Wie also gelangen die Helden seiner Märchen in die Wunderwelt? Zunächst sei „der Schritt über die Schwelle [...] bei Hoffmann statt räumlicher Veränderung eine Veränderung im Sehen“, wie Miller feststellt.¹⁷² Und auch Steinecke meint, die Schwellenüberschreitung geschehe nicht räumlich, sondern durch die Sichtweise des Betrachters, in dessen „Blick und Einstellung“ sich „das Geschaute“ verändert.¹⁷³ Der Betrachter ist dabei (überwiegend) der Held des Märchens, dessen Sichtweise der Wirklichkeit sich im Laufe der Erzählung so erweitert, dass darin das Wunderbare für ihn sichtbar wird. Aniela Jaffé arbeitet mit dem Begriff des Unbewussten bei C.G. Jung und stellt fest, dass die Helden in Hoffmanns Märchen das Wunderbare von innen nach außen auf die Wirklichkeit projizieren:

¹⁷⁰ Miller, Norbert: E.T.A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit. In: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich. Hrsg. von Helmut Arntzen u.a. Berlin/New York, 1975: Walter de Gruyter.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Ebd. S. 367

¹⁷³ Hoffmann, E.T.A.: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main, 2006: Deutscher Klassiker Verlag. S. 769

„Aus je tieferen Schichten des Unbewußten die Bilder stammen, desto vieldeutiger, schillernde und paradoxer ist ihre Natur, und desto mehr entzieht sie sich dem Zugriff logischer Erfassung. Erst in der Welt des Bewußtseins mit den dort geltenden Gesetzen von Zeit und Raum entsteht die Möglichkeit, den Gestalten und Ereignissen feste Konturen zu geben.“¹⁷⁴

Das Unbewusste wird häufig mit dem Zustand gleichgesetzt, in dem sich der Mensch im Traum befindet. Darum bleibt nach wie vor unklar, wie wirklich die Wunderwelten in *Der goldene Topf* und *Nussknacker und Mausekönig* sind – einer Frage der sich auch der Leser oder Zuhörer im Laufe der Erzählungen immer wieder gegenübergestellt fühlt. Ein Traum ist stets eine subjektive Verarbeitung des Alltags. Das Wunder würde somit also zur subjektiven Projektion des Helden auf die objektive Alltagsrealität. Doch eben durch das subjektive Empfinden für die objektive Realität wird das Wunder für die Helden Hoffmanns zur Wirklichkeit – zu ihrer eigenen Wirklichkeit. Durch Phrasen wie „es war als“ und „erwachte wie aus tiefem Traum“, die in beiden Märchen in Verbindung mit dem Aufprall von Realität und Wunder immer wieder auftauchen, wird die objektive Wirklichkeit und Existenz der Wunderwelt in Frage gestellt, was bewirkt, dass der Leser hauptsächlich die Existenz des Wunders anzweifelt. Doch nichts desto trotz stellt Thomas Cramer fest:

„Beide Welten sind für Hoffmann objektiv vorhanden und daher wahr, sie werden aber für die subjektive Figur der Dichtung nur insofern wirklich, als sie von ihr erkannt werden, d.h. sie gelangen erst in der subjektiven Anerkennung zur Wirklichkeit; ihre Wirklichkeit ist also Funktion des Subjekts, wiewohl sie davon existieren, also wahr sind.“¹⁷⁵

Die Existenz von Wirklichkeit und Unwirklichkeit, von Realität und Wunder, liegt im Auge des Betrachters. Der Betrachter ist auf der einen Seite (natürlich) der Held des einzelnen Märchens, auf der anderen Seite aber auch der Leser, der am Ende für sich entscheiden muss, ob die Existenz des Wunderbaren im Märchen bewiesen worden ist,

¹⁷⁴ J Jaffé, Aniela: Bilder und Symbole aus E.T.A. Hoffmanns Märchen „Der Goldne Topf“, von Aniela Jaffé. In: C.G. Jung: Gestaltungen des Unbewussten. Mit einem Beitrag von Aniela Jaffé. Zürich, 1950: Rasche & Cie. AG. S. 475f

¹⁷⁵ Cramer, Thomas: Das Grotteske bei E.T.A. Hoffmann. München, 1966: Wilhelm Fink. S. 58

oder ob das Wunderbare auf Traum- oder Rauschzustände des Helden zurückzuführen ist, der die Zustände auf den Alltag projiziert, um eine Flucht aus dieser vornehmen zu können. Denn nicht nur die subjektive Projektion der Wirklichkeiten ist eine Gemeinsamkeit des Studenten Anselmus und der kleinen Marie Stahlbaum, auch ihr Unwohlsein in der Alltagsrealität beschäftigt beide Helden. Sie fühlen sich „anders“ als die übrigen Figuren (meist Philister) ihrer Diegesis und sind deswegen anfällig dafür, in ihrem Unbewussten¹⁷⁶ Bilder zu erzeugen, die ihre Alltagsrealität erträglicher machen. So dringt das Wunderbare langsam in die Erzählung und die Realität der Helden ein.

Das „Eindringen des Wunderbaren in unsere Erfahrungsrealität“ geschieht laut Wühl in Form „magischer Vorgänge“.¹⁷⁷ Dazu nutzt Hoffmann Utensilien, die „Hoffmann zur Beschwörung seiner zweiten Wirklichkeit dem Arsenal des [Volks]Märchens entnommen hat“¹⁷⁸. Im *Goldenen Topf* trifft der Leser auf das Utensil magischen Spiegels, wie den Spiegel an Veronikas Halskette, durch den sie Anselmus beobachten kann (Der Goldene Topf, S. 50). Und auch der Ring des Archivarius Lindhorst entpuppt sich als „Kristallspiegel“, in dem Anselmus seine geliebte Schlange erblickt (Der Goldene Topf, S. 27). Hinzu kommt der goldene Topf, der sich im Haus des Archivarius befindet und sich als magischer Spiegel entpuppt (Der Goldene Topf, S. 41).

In *Nussknacker und Mausekönig* wird der Nussknacker zum Utensil. Das Spielzeug, das bei Hoffmann unter die Utensilienkategorie der Automaten¹⁷⁹ fällt, wird für Marie Anknüpfungspunkt zwischen Alltag und Wunder. Ihr liebgewonnenes, vertrautes Spielzeug erwacht zum Leben und verwandelt sich so in ein Wunderwesen, und schließlich in einen Prinzen. Die magischen Vorgänge und Utensilien erwecken Neugier und Aufmerksamkeit bei den Helden und „je nach dem Blickwinkel wandelt sich die vertraute oder die fremde Realität in eine überwundene Illusion“¹⁸⁰, die schließlich zur Akzeptanz der Existenz des Wunderbaren führen soll und den Helden ermöglicht, die Schwelle zur Wunderwelt zu überschreiten.

¹⁷⁶ Siehe: Jaffé, Aniela: Bilder und Symbole aus E.T.A. Hoffmanns Märchen „Der Goldne Topf“, von Aniela Jaffé. In: C.G. Jung: Gestaltungen des Unbewussten. Mit einem Beitrag von Aniela Jaffé. Zürich, 1950: Rasche & Cie. AG.

¹⁷⁷ Wühl, Paul-Wolfgang: E.T.A. Hoffmann. Der goldne Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz. Wien/Zürich, 1988: Schöningh. S. 46

¹⁷⁸ Miller, Norbert: E.T.A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit. In: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich. Hrsg. von Helmut Arntzen u.a. Berlin/New York, 1975: Walter de Gruyter. S. 367

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Miller, Norbert: E.T.A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit. In: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich. Hrsg. von Helmut Arntzen u.a. Berlin/New York, 1975: Walter de Gruyter. S. 368

Doch nicht nur die magischen Utensilien helfen den Helden in Hoffmanns Märchen ihren Blick für das Wunderbare zu schärfen. Hoffmann stellt seinen Helden „Helfer“ zur Seite, die sie zu den Utensilien führen und auch sonst als „Strippenzieher“ funktionieren, um den Helden auf das Wunderbare aufmerksam zu machen. Im *Goldenen Topf* ist der Archivarius Lindhorst derjenige, der Anselmus in den Bann des Wunderbaren zieht. Der Pate Drosselmeier ist der „Strippenzieher“ in *Nussknacker und Mausekönig* und führt die kleine Marie durch verschiedene Mittel in die Wunderwelt ein. Die Helfer in den Märchen Hoffmanns versuchen die Helden für das Wunderbare zu gewinnen und

„um das Erlebnis so eindrucksvoll wie möglich zu gestalten, greift er [der Helfer] nach den prägnantesten Zaubermitteln, um seinen Schützling zu umgaukeln, und den ersten Wendepunkt im Lebenswandel des [Helden], und somit im Handlungsgang, herbeizuführen.“¹⁸¹

Der Helfer „bewegt die Drähte seiner Marionetten“¹⁸² bis er sicher sein kann, dass sein Schützling durch die Zaubertricks und Illusionen von der Existenz des Wunderbaren überzeugt ist. Beide Märchen enthalten die Figur des Helfers: Lindhorst und Drosselmeier. Ein Charakterzug des Helfers ist ein steter Wechsel zwischen „Gutmütigkeit und Barschheit“, wie Beardsley schreibt.¹⁸³ Für Anselmus ist sein Helfer Lindhorst zunächst ein Unbekannter, der sich in der ersten Vigilie nur durch seine „raue tiefe Stimme“ (*Der Goldene Topf*, S. 12) bemerkbar macht. Marie Stahlbaum kennt ihren Helfer bereits, denn es ist ihr Pate Drosselmeier. Die ersten Auftritte der Helfer sind in den beiden Märchen durchaus unterschiedlich. Der eine hält sich bedeckt, der andere gibt sich zu erkennen. Beide brauchen jedoch das eine Mittel, um ihre Schützlinge für sich zu gewinnen. Im *Goldenen Topf* gewinnt der Archivarius Lindhorst den Studenten Anselmus durch seine Tochter Serpentina. In *Nussknacker und Mausekönig* wird der Nussknacker zum Mittel, mit dem der Pate Drosselmeier die kleine Marie für sich gewinnt.¹⁸⁴ Beide Helfer verfolgen jedoch auch ein mehr oder minder eigennütziges Ziel: Lindhorst braucht Anselmus, um seine eigene Erlösung durch die Vermählung des

¹⁸¹ Beardsley, Christa-Maria: E.T.A. Hoffmann. Die Gestalt des Meisters in seinen Märchen. Bonn, 1975: Bouvier-Verlag, S. 21

¹⁸² Ebd. S. 22

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Beardsley, Christa-Maria: E.T.A. Hoffmann. Die Gestalt des Meisters in seinen Märchen. Bonn, 1975: Bouvier-Verlag, S. 24

Studenten mit Serpentina zu erreichen und Drosselmeier macht sich sein Patenkind zu nutzen, um seinen Neffen, den Nussknacker, von der Verzauberung zu erlösen.

Auch sind die Helfer in den Märchen *Der Goldene Topf* und *Nussknacker und Mausekönig* Doppelgestalten, was neben der Dualität der zwei Welten einen weiteren dualistischen Zug in diesen Erzählungen Hoffmanns darstellt. Ihre Doppelgestalt äußert sich darin, dass sie sowohl zum Personal der Alltagswelt als auch der Wunderwelt gehören. Der Archivarius Lindhorst gibt sich in der Alltagswelt als Antiquar aus, wenn auch seine wahre Gestalt eines Salamanders aus der Wunderwelt ist. Beim Paten Drosselmeier verhält es sich nicht ganz so mystisch. Er geht dem bürgerlichen Beruf eines Obergerichtsrates nach. Er ist „ein sehr künstlicher Mann“ (Nussknacker, S. 82), der in seiner Freizeit Uhren und Spielzeug fertigt. Zwar nimmt er in der Wunderwelt eine Rolle ein, indem er sich selbst als Akteur in seinem Märchen von der harten Nuss einbindet, erhält dadurch jedoch keine magischen Fähigkeiten. Seine Fähigkeit bleibt die des Vermittlers zwischen Realität und Wunder. Was die Helfer also tun, ist die Realität für den Helden mit der Wunderwelt zu verknüpfen und seinen Blick für die Existenz des Wunders zu schärfen, so dass die oben erwähnte objektive Alltagsrealität für den Helden die subjektive Anerkennung des Wunders möglich macht.

Eine Gemeinsamkeit abseits der dualistischen Züge in den Märchen ist das Auftreten der Zahl zwölf. *Der goldene Topf* teilt sich in zwölf Vigilien. Diese deutliche Verwendung der Zahl zwölf geschieht in den vierzehn Kapiteln in *Nussknacker und Mausekönig* nicht. Doch tritt die Zahl in beiden Märchen immer wieder als Uhrzeit auf: Anselmus' Arbeit beim Archivarius beginnt stets um Punkt zwölf Uhr, die kleine Marie Stahlbaum ist um Mitternacht allein im Wohnzimmer, als ihr Nussknacker plötzlich zum Leben erwacht. Die Zahl zwölf lässt weitere Verweise zu. Das Jahr hat zwölf Monate, alle zwölf Stunden wechselt die Tag- und Nachthälfte des Tages, warum die Zahl zwölf auf eine „Ganzheit“ weist, „die sich in der Zeit erfüllt.“¹⁸⁵ Außerdem ein intertextueller Hinweis ist der, dass Jesus Christus zwölf Apostel bei sich hatte. Die zwölf ist in den Märchen Hoffmanns daher ereignisschwanger konnotiert. Die zwölf lässt vermuten, dass etwas großes, wunderbares geschehen wird. Darüber hinaus ist die Zahl zwölf eine Zahl, die aus den Traditionen des Volksmärchens stammt und in den Erzählungen Hoffmanns die Tradition, das Verwenden von Symbolen, des klassischen Märchens fortführt.

¹⁸⁵ Jaffé, Aniela: Bilder und Symbole aus E.T.A. Hoffmanns Märchen „Der Goldne Topf“, von Aniela Jaffé. In: C.G. Jung: Gestaltungen des Unbewussten. Mit einem Beitrag von Aniela Jaffé. Zürich, 1950: Rasche & Cie. AG. S. 285

Mayer meint, dass Hoffmann „vor einer formalen Abrundung seiner Erzählungen und Romane zurückscheuen“¹⁸⁶ muss, wie es auch im *Goldenen Topf* und *Nussknacker und Mausekönig* der Fall ist. Beide Märchen enden mit einer Hochzeit und einem vermeintlichen „Happy End“ in der Wunderwelt für die Helden. Marianne Thalmann geht so weit zu behaupten, dass bei Hoffmann am Ende (immer) Hochzeiten sein müssen.¹⁸⁷ Anselmus geht mit Serpentina nach Atlantis, wo das Paar „auf das hübsche Rittergut“ (*Der goldene Topf*, S. 77) gezogen ist, das Lindhorst dort besitzt. Marie heiratet am Ende des Märchens *Nussknacker und Mausekönig* ihren geliebten *Nussknacker*, und regiert mit ihm im Puppenreich. Doch geben die Hochzeiten keine ordentliche Abrundung der Märchen. Viel eher bleibt eine leichte Verwirrung zurück, da die vermeintlich glücklichen Schlüsse laut Wühl eine Parodie auf „das typische Konfliktlösungsschema im Märchen sind“ und damit den „unordentlichen Schluß“ tarnen, „der sich in einer diffusen romantischen Unendlichkeitsperspektive verliert.“¹⁸⁸ Denn zu keinem Zeitpunkt der Schlusskapitel wird erklärt, was mit den übrigen Charakteren der Märchen geschieht. Dass der Archivarius Lindhorst im *Goldenen Topf* noch in der Alltagsrealität gefangen ist, wird auf seiner Verbannung aus Atlantis gründen, aus der er erst nach der Vermählung seiner übrigen zwei Töchter erlöst wird. Doch was geschieht mit dem Rest? Gerade das Ende in *Nussknacker und Mausekönig* lässt offen, was die Eltern der kleinen Marie von ihrer jungen Hochzeit mit dem *Nussknacker* halten. Geben sie ihre kleine Tochter einfach so her und lassen sie in einer Phantasiewelt weiterleben? Marie, die Heldin dieses Märchens erhält ihr glückliches Ende, doch die Alltagswirklichkeit bleibt unaufgelöst, keine Szene reflektiert über ihr Verschwinden aus der Alltagsrealität. Bis zu der Hochzeitsszene zwischen Marie und dem *Nussknacker* „werden die Ereignisse der beiden Ebenen, Maries subjektive Wahrnehmung und die objektive Realität des Familienalltags immer parallel geschildert“, was dem Leser nahelegen soll, Maries Wahrnehmung nachvollziehen zu können, wie Moon Sun Choi schreibt.¹⁸⁹ Doch wie sich in den Analysen beider Märchen

¹⁸⁶ Mayer, Hans: Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland. Metzinger/Württemberg, 1959: Günther Neske Pfullingen. S. 207

¹⁸⁷ Thalmann, Marianne: Das E.T.A. Hoffmann-Märchen. In: Ders.: Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität der Romantik. Stuttgart, 1961: W. Kohlhammer. S. 82

¹⁸⁸ Wühl, Paul-Wolfgang: E.T.A. Hoffmann. Der goldne Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz. Wien/Zürich, 1988: Schöningh. S. 29

¹⁸⁹ Choi, Moon Sun: *Nussknacker und Mausekönig*. In: Ders.: Märchen als Mädchenliteratur. Mädchenbilder in literarischen Märchen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, 2007: Peter Lang. S. 123

gezeigt hat, muss der Leser auch immer wieder selbst entscheiden, welche Wahrnehmung die wirkliche ist. Sind Mariens wunderbare Erlebnisse im Puppenreich nur auf ein schlimmes Fieber zurückzuführen oder kämpft sie tatsächlich gegen den Mausekönig, reist sie wirklich ins Puppenreich? Ähnlich im Goldenen Topf: Erlebt Anselmus tatsächlich, dass sich die Natur ihm offenbart und die drei grünen Schlänglein zu ihm sprechen? Heiratet er tatsächlich die Schlange Serpentina, die in Wirklichkeit ein schönes Mädchen ist? Oder steht er doch einfach am Rande des Wahnsinns und erschafft die wunderbaren Ereignisse als Folge einer Flucht aus der für ihn so qualvollen Alltagsrealität? All diese Fragen bleiben am Ende der Märchen für den Leser offen und könnten nach Mayers Auffassung „nur im zeitlichen und räumlichen Bereich unserer Wirklichkeit erfolgen“¹⁹⁰, was nach dem glücklichen Ende der Helden eine Rückkehr in die Alltagsrealität der Märchen fordern würde, in denen Aufklärung über Verbleiben und Seelenzustand der Helden gegeben werden müsste. So bleiben die Märchen *Der goldene Topf* und *Nussknacker und Mausekönig* beide ohne einen deutenden Abschluss. Der Dualismus durch die konstruierten Welten der Wirklichkeit des Alltags und des Wunders bleibt am Ende bestehen. Es ist eben der offene Schluss, der das Bestehen der Dimensionen sichert. Eine Aufklärung der Verhältnisse könnte unter Umständen dazu führen, dass die eine Dimension die andere ausschließt. So bleibt der Eindruck der Existenz der zwei Welten bestehen, denn wie Mayer ganz richtig schreibt: „Es gibt zwei Wirklichkeiten in der Dichtung E.T.A. Hoffmanns.“¹⁹¹ Es ist dem Leser überlassen, welcher Wirklichkeit er mehr Glauben schenkt. Die Märchen regen zur Reflektion über die eigene Alltagsrealität an und schärfen den Blick für das Wunderbare in der eigenen Wirklichkeit. Denn wie oben erläutert ist die eigene Weltauffassung subjektiv und kann immer nur subjektiv sein. Das eigene Unbewusste projiziert diese Auffassung auf das Bewusste. *Der goldene Topf* und *Nussknacker und Mausekönig* sind Kunstmärchen, die die Wirklichkeit in neues Licht tauchen und den Leser, sowie die Helden in den Sog des Hoffmannschen Wunderbaren leiten.

¹⁹⁰ Mayer, Hans: Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland. Metzinger/Württemberg, 1959: Günther Neske Pfullingen. S. 208

¹⁹¹ Ebd. S. 203

9. Fazit

Die Analyse und der darauffolgende Vergleich der beiden E.T.A. Hoffmann Märchen *Der goldene Topf* und *Nussknacker und Mausekönig* haben gezeigt, dass der Dualismus in diesen Texten Hoffmanns allgegenwärtig ist. Für Fritz Martini heißt Dualismus bei Hoffmann

„unauflöslicher Widerspruch zwischen der inneren und äußeren Welt, unauflöslicher Widerspruch zwischen Bürgertum und Künstlerschaft, unauflöslicher Widerspruch zwischen Sinnlichkeit und Traumreinheit, zwischen der Deformation und der Verzauberung des Menschen, zwischen der gespenstischen Dämonie des Abgrunds und dem Freiheitsflug in die unendlichen Weiten der Phantasie.“¹⁹²

Diese Widersprüche, diese Zwiespälte, sind in den oben bearbeiteten Märchen ebenfalls zu erkennen. Das Innere ist dabei die subjektive Projektion, das Äußere die objektive Auffassung der Realität. Philister treten Träumern und Phantasten gegenüber, die Sinnlichkeit der Liebe kann reines Wunschdenken der Helden sein. Die Helden befinden sich im Zwiespalt zwischen Wahnsinn und Transzendenz. Gut kämpft gegen Böse – in einem Streit um die Erlösung des Wunders.

Immer wieder werden die Helden der hier besprochenen Märchen von den Philistern für wahnsinnig gehalten und erklärt. Das geht so weit, dass die Helden selbst an ihrer Erkenntnis des Wunderbaren zweifeln und zeitweise von ihrem Weg in die Wunderwelt abkommen. Doch das Wunder findet sie wieder und wieder, bis die Helden schließlich von dessen Existenz überzeugt sind. Bereits Novalis hat erkannt, dass der Zwiespalt zwischen Alltag und Wunder zum Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Helden führen kann: „Wahnsinn und Bezauberung haben viel Ähnlichkeit. Ein Zauberer ist Künstler des Wahnsinns.“¹⁹³

¹⁹² Martini, Fritz: Die Märchendichtungen E.T.A. Hoffmanns. In: *Der Deutschunterricht*. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlicher Grundlegung. Hrsg. von Robert Ulshöfer. Jahrgang 7, Heft 2. Stuttgart, 1955: Ernst Klett. S. 61

¹⁹³ Novalis: *Fragmente*. Erste vollständig geordnete Ausgabe. Hrsg. von Ernst Kamnitzer. Dresden, 1929: Wolfgang Jess. S. 671

„Wahnsinn und Bezauberung“ bei Novalis und die Widersprüche bei Martini unterstreichen nicht nur den inneren Zwiespalt der Helden, sondern auch den des Lesers, der immer wieder über das Erzählte reflektieren muss und die darin vermittelten Informationen für sich verarbeiten muss. Im Zwiespalt bestätigt sich auch der Dualismus in den beiden Erzählungen, wie der Vergleich ergeben hat. Die Doppeldimension der Figuren und der Welten lassen die Helden immer wieder aus dem Gleichgewicht ihrer Weltauffassung geraten und immer wieder müssen sie von innen hinaus projizieren, dass das Wunder in der Alltagsrealität existiert.

Doch warum wählt Hoffmann ausgerechnet das Märchen? Die Suche nach dem Unbewussten, nach der Transzendenz ist einer der Gründe, warum für Hoffmann das Märchen das ideale Genre wurde. Doch auch Hoffmanns Liebe zur Musik brachte ihn zum Märchengenre. Oben wurde bereits erläutert, dass Ochsner feststellt, dass die „nicht der Musik dienende Dichtung ihre höchste Erfüllung im Märchen finde“¹⁹⁴, weil das Märchen dem Dichter erlaubt, darin seine Begabungen für die übrigen Künste umzusetzen.¹⁹⁵ „In allen Dingen vermag der Mensch eine Musik zu vernehmen, die seiner Sehnsucht verwandt entgegen klingt“, schreibt Martini und meint weiter, dass Hoffmann seine Erfüllung im Märchen finde, weil sich ihm darin „das Mysterium des Seins“ offenbare.¹⁹⁶ Die Musik ist für Hoffmann nicht nur beim Komponierend erfüllend sondern gibt ihm auch Zugang zur Transzendenz, die sich in seinen Märchen wiederfindet. Die Transzendenz, das Unbewusste, das Traumhafte halten die Märchen zusammen, und siegen schließlich über die Eingriffe der philisterlichen Rationalität. Novalis erkennt: „Ein Märchen ist wie ein Traumbild, ohne Zusammenhang. Ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten, z.B. eine musikalische Phantasie, die harmonischen Folgen einer Äolsharfe, die Natur selbst.“¹⁹⁷ Und tatsächlich kommen Hoffmanns Märchen einem wie eine „musikalische Phantasie“ vor, wenn er mit Allegorien, Wiederholungen und Onomatopoetika eine lautmalerische Sprache erzeugt. Hoffmanns Märchen sind wie ein literarisches Gegenstück zur Programmmusik. Die Programmmusik erzeugt Töne und Stimmungen, die eine Geschichte erzeugen – die

¹⁹⁴ Ochsner, Karl: E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewussten. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Romantik. Frauenfeld/Leipzig, 1936: Huber & Co. Aktiengesellschaft. S. 93

¹⁹⁵ Martini, Fritz: Die Märchendichtungen E.T.A. Hoffmanns. In: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlicher Grundlegung. Hrsg. von Robert Ulshöfer. Jahrgang 7, Heft 2. Stuttgart, 1955: Ernst Klett. S. 63

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Novalis: Fragmente. Erste vollständig geordnete Ausgabe. Hrsg. von Ernst Kamnitzer. Dresden, 1929: Wolfgang Jess. S. 671

Musik wird zu Worten. Bei Hoffmann werden die Worte zu Musik. Diese Tatsache gäbe Anstoß zu einer ganz neuen Untersuchung zur Musik und Lautmalerei in Hoffmanns Dichtungen. P.I. Tschaikowski adaptierte *Nussknacker und Mausekönig* schließlich zum Ballett – ist das nicht ein Beweis für die Musik in Hoffmanns Worten? Hat Tschaikowski Hoffmanns Worte lediglich zu Noten übersetzt, so wie Anselmus im *Goldenen Topf* die mythischen Zeichen kopiert und übersetzt? Die Antworten zu diesen Fragen finden in dieser Arbeit leider keinen Platz, böten jedoch Möglichkeit zu einer Fächerübergreifenden Untersuchung.

Denkt man an den Begriff „Märchen“, assoziiert man ihn häufig mit Erzählungen für Kinder. *Nussknacker und Mausekönig* wurde von Hoffmann selbst als Kindermärchen beschrieben, *Der goldene Topf* ist bis heute sein erfolgreichstes Märchen. Doch sind Märchen nicht gleichermaßen zugänglich für Jung und Alt? Martini hält Hoffmanns Märchen nicht gänzlich „für Kinder und für schlichte Herzen bestimmt, sondern für Menschen, welche die Verwirrungen des Lebens bereits voll erfahren haben.“¹⁹⁸ Denn Hoffmanns Märchen weisen nicht den „herzlich-gläubig[en]“ Ton auf, der für Kinder geeignet sei.¹⁹⁹ Die Märchen Hoffmanns versuchen das Leben „im Bewusstsein aller seiner schneidenden Zwiespälte um seine tröstende Überwindung“ darzustellen und „suchen voller Sehnsucht die Welt der gerechten und tröstenden Ordnung [...]“²⁰⁰, was einen Leser anspricht, der sich um die Erlösung seiner ungetrösteten Seele bemüht. Doch kann Martini hier nicht ganz zugestimmt werden. Die von ihm hier beschriebene Verständnisebene ist ohne Zweifel für Erwachsene eher zugänglich als für Kinder und gilt demnach nicht alles übergreifend. Die Märchen Hoffmanns sind ebenso für Kinder bestimmt wie für Erwachsene. Kinder haben häufig einen noch unbeeinflussten Sinn für Fantasie als Erwachsene und können in den Märchen Hoffmanns unbegrenzt aus ihrem Fantasie Reichtum schöpfen, um sie zu verstehen. Erwachsene Leser erkennen in den Märchen Hoffmanns sicher den Trost, von dem Martini, wie oben erwähnt, spricht, doch ist das Märchen auch ein Weg für den erwachsenen Leser die noch in ihm hausende kindliche Fantasie erneut anzuregen und mit dem erwachsenen Sinn darüber zu reflektieren, was erst zum tröstenden Erkenntnis führt. Darum sind Hoffmanns Märchen

¹⁹⁸ Martini, Fritz: Die Märchendichtungen E.T.A. Hoffmanns. In: *Der Deutschunterricht*. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlicher Grundlegung. Hrsg. von Robert Ulshöfer. Jahrgang 7, Heft 2. Stuttgart, 1955: Ernst Klett. S. 65

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Ebd.

„Wunderdinge“

E.T.A. Hoffmann und die zwei Welten in seinen Kunstmärchen *Der Goldene Topf* und *Nussknacker und Mausekönig*

gleichermaßen geeignet für Jung und Alt – die angeregte Fantasie des Lesers oder Zuhörers öffnet neue Blickwinkel auf die Alltagsrealität unserer Wirklichkeit und lässt innere Zwiespälte überwinden.

10. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Hoffmann, E.T.A.: Der goldene Topf. In: E.T.A. Hoffmann. Märchen. Mannheim, 2010: Patmos/Albatros.

Hoffmann, E.T.A.: Nussknacker und Mausekönig. In: E.T.A. Hoffmann. Märchen. Mannheim, 2010: Patmos/Albatros.

Sekundärliteratur

Beardsley, Christa-Maria: E.T.A. Hoffmann. Die Gestalt des Meisters in seinen Märchen. Bonn, 1975: Bouvier-Verlag.

Becker, Sabine, Christine Hummel und Gabriele Sander: Grundkurs Literaturwissenschaft. Stuttgart, 2006: Reclam.

Bollnow, Otto Friedrich: Der „Goldene Topf“ und die Naturphilosophie der Romantik. Bemerkungen um Weltbild E.T.A. Hoffmanns. In: Ders.: Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuer Dichter. Acht Essays von Otto Friedrich Bollnow. Stuttgart, 1953: W. Kohlhammer.

Cramer, Thomas: Das Grotteske bei E.T.A. Hoffmann. München, 1966: Wilhelm Fink.

Choi, Moon Sun: Nussknacker und Mausekönig. In: Ders.: Märchen als Mädchenliteratur. Mädchenbilder in literarischen Märchen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, 2007: Peter Lang.

Fühmann, Franz: Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann. Hamburg, 1980: Hoffmann und Campe.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke 14. Vorlesungen über die Ästhetik II. Frankfurt am Main, 1995: Suhrkamp

Hoffmann, E.T.A.: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main, 2006: Deutscher Klassiker Verlag.

Hoffmann, E.T.A.: Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit. Hrsg. von Heike Wirthwein. Stuttgart, 2017: Reclam.

Jaffé, Aniela: Bilder und Symbole aus E.T.A. Hoffmanns Märchen „Der Goldne Topf“, von Aniela Jaffé. In: C.G. Jung: Gestaltungen des Unbewussten. Mit einem Beitrag von Aniela Jaffé. Zürich, 1950: Rasche & Cie. AG.

Jehle, Mimi Ida: Das Deutsche Kunstmärchen von der Romantik zum Naturalismus. Urbana/Illinois, 1935: University of Illinois.

Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. Stuttgart, 1985: Metzler.

Korff, H.A.: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. IV. Teil. Hochromantik. Leipzig, 1953: Koehler & Amelang.

Krause, Stefan: „Ein toller Zwiespalt“. Erzähl- und Realitätsebenen in E.T.A. Hoffmanns „Der goldene Topf“. Norderstedt, 2011: Grin.

Kremer, Detlef: Romantik. Stuttgart, 2003: Metzler.

Kremer, Detlef: Romantische Metamorphosen. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen. Stuttgart/Weimar, 1993: Metzler.

Lüthi, Max: Märchen. Bearb. von Heinz Rölleke. Stuttgart, 1990: Metzler.

Martini, Fritz: Die Märchendichtungen E.T.A. Hoffmanns. In: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlicher Grundlegung. Hrsg. von Robert Ulshöfer. Jahrgang 7, Heft 2. Stuttgart, 1955: Ernst Klett.

Mayer, Hans: Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland. Metzingen/Württemberg, 1959: Günther Neske Pfullingen.

Miller, Norbert: E.T.A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit. In: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich. Hrsg. von Helmut Arntzen u.a. Berlin/New York, 1975: Walter de Gruyter.

Moser, Hugo: Sage und Märchen in der deutschen Romantik. In: Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Hrsg. von Hans Steffen. Göttingen, 1967: Vandenhoeck & Ruprecht.

Müllers, Josefine: Liebe, Erkenntnis und Dichtung. Ganzheitliches Welterfassen bei Goethe und Hölderlin. Frankfurt am Main, 1992: Peter Lang.

Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen/Basel, 2005: A. Francke.

Novalis: Fragmente. Erste vollständig geordnete Ausgabe. Hrsg. von Ernst Kamnitzer. Dresden, 1929: Wolfgang Jess.

Ochsner, Karl: E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewussten. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Romantik. Frauenfeld/Leipzig, 1936: Huber & Co. Aktiengesellschaft.

Preisendanz, Wolfgang: Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung. In: Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Hrsg. von Hans Steffen. Göttingen, 1967: Vandenhoeck & Ruprecht.

Reddick, John: E.T.A. Hoffmann's „Der Goldne Topf“ and its „durchgehaltene Ironie“. In: MLR 71 (1976).

Reuchlein, Georg: Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. Jahrhunderts. München, 1986: Wilhelm Fink.

Safranski, Rüdiger: E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten. Frankfurt am Main, 2000: Fischer.

Steinecke, Hartmut: Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt am Main, 2004: Insel.

Steinecke, Hartmut: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart, 1997: Reclam.

Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die romantische Ironie. In: Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Hrsg. von Hans Steffen. Göttingen, 1967: Vandenhoeck & Ruprecht.

Sørensen, Bengt Algot: Geschichte der deutschen Literatur 1. Vom Mittelalter bis zur Romantik. München, 1997: C.H. Beck.

Thalman, Marianne: Das E.T.A. Hoffmann-Märchen. In: Ders.: Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität der Romantik. Stuttgart, 1961: W. Kohlhammer.

Tismar, Jens: Kunstmärchen. Stuttgart, 1983: Metzler.

Vitt-Maucher, Gisela: Ironisches Märchen: Der goldene Topf. In: Ders.: E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen. Kaleidoskop der Verfremdung in seinen sieben Märchen. North Carolina, 1989: The University of North Carolina Press.

Vitt-Maucher, Gisela: Psychologisches Märchen: Nußknacker und Mausekönig. In: Ders.: E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen. Kaleidoskop der Verfremdung in seinen sieben Märchen. North Carolina, 1989: The University of North Carolina Press.

Vitt-Maucher, Gisela: Hoffmanns „Ironischer Zug“ und „Märchen Muskel“. Abschließender Überblick. In: Ders.: E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen. North Carolina, 1989: The University of North Carolina Press.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989: Kröner.

Wittkop-Ménardeau, Gabrielle: E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk in Daten und Bildern. Frankfurt am Main, 1968: Insel.

Wührl, Paul-Wolfgang: E.T.A. Hoffmann. Der goldne Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz. Wien/Zürich, 1988: Schöningh.

Wührl, Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen. Heidelberg, 1984: Quelle und Meyer.