



Christine Lubkoll / Harald Neumeyer (Hrsg.)

# E.T.A. Hoffmann Handbuch

Leben – Werk – Wirkung



**J.B. METZLER**

# **E. T. A. Hoffmann**

# **Handbuch**

---

Leben – Werk – Wirkung

Christine Lubkoll /  
Harald Neumeyer (Hg.)

Verlag J. B. Metzler

*Die Herausgeber/in*

Christine Lubkoll und Harald Neumeyer sind Professor/innen  
für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Universität Erlangen-Nürnberg.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-02523-4  
ISBN 978-3-476-05371-8 (eBook)  
DOI 10.1007/978-3-476-05371-8

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere  
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung  
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2015 Springer-Verlag GmbH Deutschland  
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler Verlag GmbH 2015  
[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)  
[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

paranormalen Entzug von Lebenskraft hindeutet, ohne hierfür einen endgültigen Beweis zu liefern. Das Tagebuch enthüllt weiter, dass Hypolit Ottmar zum Duell fordert, da letzterer sich mit Alban eingelassen hatte und sich von dessen »Künsten« blenden ließ. Ottmar überlebt zwar, erfährt aber kurz darauf »den Heldentod in der Schlacht«, während sein Vater, der alte Baron, »am neunten September in der Mitternachtsstunde« (224) verstirbt.

(3) Im »Billet des Herausgebers an den Justizrat Nikomedes« (225) wird mitgeteilt, dass die von Nikomedes kompilierten Aufzeichnungen in den *Fantasiestücken* veröffentlicht werden sollen. Der Schlusspassus macht den Leser allerdings stutzig, denn das »Billet« wird nicht an den Justizrat gesendet, der allem Anschein nach mit dem reisenden Enthusiasten identisch ist, sondern vom Herausgeber in den *Fantasiestücken* publiziert, »da ich hiezu meinen guten Grund habe, und am Ende auch nicht einmal recht weiß, ob sie wirklich existieren, mein wertester Justizrat!« (225). Innerhalb des komplexen »Aufschreibesystem[s] Magnetismus« (Neumeyer 2005, 276) stellt sich damit die Frage, inwiefern der wissenschaftskritische Impetus der Erzählung überhaupt aufrechterhalten werden kann, wenn die Existenz des Nikomedes, der als Authentizitätsgarant für das Konvolut von Aufzeichnungen fungiert, angezweifelt wird. Anders formuliert: Mit dem »Billet des Herausgebers« avanciert die Erzählung mutmaßlich zu einem Konglomerat von Fiktionen, dem jeglicher Realitätsbezug aberkannt werden muss; konsequenterweise wird dadurch aber auch der wissenschaftskritische Aspekt der Erzählung selbst zur Fiktion.

Bemerkenswert ist, dass dieser Appendix in den meisten Veröffentlichungen des *Magnetiseurs* als Einzeltext fehlt. Diese editorische Auffälligkeit, von Hoffmann ohne Angabe von Gründen autorisiert (vgl. Kommentar DKV II.1, 732), tilgt das entscheidende Element zur Produktion von Ungewissheit aus der Erzählung.

### **Der Magnetiseur als »Fantasiestück«**

Die Forschung ist sich weitgehend darin einig, dass *Der Magnetiseur* »weniger ein Fantasiestück als ein Nachtstück sei« (731), und folgt damit dem Urteil der zeitgenössischen Literaturkritik. So lobte u. a. die *Leipziger Literaturzeitung* vom 7. 5. 1814 den Text als »ein schauerliches Nachtstück« (730); und so teilte das Gros der Rezensenten Jean Pauls Einschätzung, wonach sich die Erzählung kaum in den Zyklus der Kunstnovellen einfügt (vgl. ebd.). Für eine solche Be-

wertung spricht vor allem Hoffmanns Äußerung über das Ziel seiner Erzählung – die noch nicht behandelte »Nachtseite« des Magnetismus zur Darstellung zu bringen.

### **Literatur**

- Alt, Peter-André: *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München 2002.
- Barkhoff, Jürgen: *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*. Stuttgart/Weimar 1995.
- : Geschlechteranthropologie und Mesmerismus. Literarische Magnetiseurinnen bei und um E. T. A. Hoffmann. In: Gerhard Neumann (Hg.): *Hoffmanneske Geschichte. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Würzburg 2005, 15–42.
- Brucke, Martin: *Die windige Karriere einer literarischen Figur*. Freiburg i. Br. 2002.
- Müller, Götz: Modelle der Literarisierung des Mesmerismus. Mesmers Versuche, das Unbekannte zu erklären. In: Gereon Wolters (Hg.): *Franz Anton Mesmer und der Mesmerismus. Wissenschaft, Scharlatanerie, Poesie*. Konstanz 1988, 71–86.
- Müller-Funk, Wolfgang: E. T. A. Hoffmanns Erzählung »Der Magnetiseur«. Ein poetisches Lehrstück zwischen Dämonisierung und neuzeitlicher Wissenschaft. In: Heinz Schott (Hg.): *Franz Anton Mesmer und die Geschichte des Mesmerismus. Beiträge zum internationalen wissenschaftlichen Symposium anlässlich des 250. Geburtstages von Mesmer*. Stuttgart 1985, 200–214.
- Neumeyer, Harald: Magnetische Fälle um 1800. Experimenten-Schriften-Kultur zur Produktion eines Unbewußten. In: Marcus Krause/Nicolas Pethes (Hg.): *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jh.* Würzburg 2005, 251–285.

Marc Klesse

## **1.8 Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit (1814)**

### **Entstehung und Inhalt**

E. T. A. Hoffmanns erstes und bekanntestes Märchen entstand in den Wirren der antinapoleonischen Kriegshandlungen in und um Dresden der Jahre 1813/14. Erste Entwürfe datieren auf den August 1813, veröffentlicht wurde der Text als dritter Band der *Fantasiestücke in Callot's Manier* vermutlich im November 1814. Der Untertitel *Ein Märchen aus der neuen Zeit* lässt erkennen, dass Hoffmanns *Goldener Topf* umfanglich auf Märchen rekurriert, angefangen von *1001 Nacht* über Charles Perraults *Contes du temps passé* (1697), zu denen Hoffmann einen gegenläufigen Titel wählt, bis zu den *Kinder- und Haus-*

märchen (1812 und 1815) der Brüder Grimm. Im Weiteren sind enge Verbindungen zur Naturphilosophie der Zeit nachgewiesen worden, v. a. zu Friedrich Wilhelm Joseph Schellings *Von der Weltseele* (1798), Gotthilf Heinrich Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808; vgl. Wühl 1982, 82 ff., 92 f.; Wirth 2010, 115) sowie Johann Wilhelm Ritters *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers* (1810; vgl. Wirth 2010, 116 f., 129). Als einen älteren Einflusstrang hat Detlef Kremer Alchemie, Kabbala und Hermetik namhaft gemacht (vgl. Kremer 1994, 1999; s. Kap. III.1).

In zwölf Vigilien (Nachtwachen) erzählt Hoffmann die Geschichte des Studenten Anselmus, der durch die Bekanntschaft mit dem Archivarius Lindhorst und dessen Tochter Serpentina in die Welt des Wunderbaren eingeführt und zum Schriftsteller ausgebildet wird, um schließlich nach Atlantis, dem Land der Dichtung, entrückt zu werden. Dem zwischengeschaltet ist die Parallel- und Kontrasthandlung um die Bürgerstochter Veronika, der durch Liese, die »Frau Rauerin« (DKV II.1, 263), das Reich des Magisch-Schauerlichen eröffnet wird und die nach ihrem erfolglosen Liebeswerben um Anselmus den Hofrat Heerbrand ehelicht. Damit endet die Märchenhandlung wie eine Opera buffa mit dem Glück eines ernsten Paares, Anselmus und Serpentina, und jenem eines komischen Paares, Veronika und Heerbrand.

### Schriftreflexion, Biographie und Naturphilosophie

Im Vordergrund des Forschungsinteresses stand bislang die Entwicklungsgeschichte des Anselmus, die einmal als romantischer Künstler-, einmal als ein Anti-Bildungsroman (vgl. Kommentar DKV II.1, 769) wahrgenommen wurde. Der Unglücksrabe Anselmus erscheint als Karikatur des frühromantischen Bildungsideals des Künstlers als Universalgenie. Anstatt zu reisen und Welterfahrung zu sammeln, begibt sich der Student allein in die Bibliothek des Archivarius Lindhorst, wo er mit Kopiertätigkeiten für einen Spezialtaler pro Tag, außerdem mit Kalligraphie und Tintenkleckerei beschäftigt ist. Als »reisender Enthusiast«, wie es im Untertitel der *Fantasiestücke* heißt, zeigt sich der Protagonist nur in der Bücherwelt. Anselmus wird im Wortsinn als Schriftsteller ausgebildet, und der ästhetische Diskurs des Textes konzentriert sich auf den Übergang von Stimme in Text (s. Kap. IV.14), die Schriftzeichen und die Materialität des Schreibvorganges (s.

Kap. IV.15). Louisa C. Nygaard (1983) versteht Anselmus als Anagramm für »anamuensis«, denjenigen, der in der scholastischen Schriftlehre seine Hand einem diktierenden Autor leiht, und weist auf die Duplizität einer bürgerlich-erstarrten Buchkultur (Dresden) und einer poetisch-klingenden Märchenwelt (Atlantis).

Einer diskursanalytischen Lektüre unterzieht Friedrich A. Kittler (1985) den *Goldenen Topf* und verortet Anselmus' Schreibbemühen im Kontext handschriftlicher Schönschreiblehren um 1800. Günter Oesterle (1991) hat Kittlers Ansatz sprach- und ästhetikgeschichtlich erweitert, indem er auf eine rückwärts erzählte Geschichte der Schrift, von der modernen Antiqua über arabische bis zu indischen Zeichen, und deren kulturpolitische Bedeutung um 1800 in der Debatte um eine deutsche Fraktur-Druckschrift aufmerksam macht. Zudem kontextualisiert er mit Serpentina die von der »figura serpentinata« des Manierismus bis zu Karl Philipp Moritz diskutierte Schönheitslinie. Dieser Befund lässt sich auch auf die Erzählordnung des *Goldenen Topfes* beziehen, denn durch die in die 3., 8. und 12. Vigilie eingeschaltete Binnenhandlung um Atlantis vollzieht dieser narrativ eine Wellenbewegung, die in ihren Proportionen dem Goldenen Schnitt bzw. den Fibonacci-Zahlen (1, 2, 3, 5, 8, 13 etc.) angenähert ist. Eine Engführung von Alchemie, Naturphilosophie und Schriftreflexion akzentuiert Uwe Wirth im Blick auf Anselmus' Wandlung vom Schreiber zum Schriftsteller und in Bezug auf den Archivarius als »Bastard-Typus« eines »Schriftsteller-Schreibers« (Roland Barthes); so sei ein postmodernes Schrift- und Autorschaftsverständnis *avant la lettre* greifbar (Wirth 2010, 121 ff.).

Paratexte wie »Die Unglücksfälle des Studenten Anselmus« (DKV II.1, 229) oder »Die Leiden des Studenten Anselmus« (302), auch »Schicksale eines unglücklichen Salamanders« (284) sowie »Veronika's Geständnisse« (309) unterstützen eine biographische Lesart des Märchens, zeigen jedoch die Vielfalt der hier präsentierten Entwicklungsgeschichten und verweisen auf Textformen der Lebensgeschichtsschreibung. Zu erinnern ist an das im Untertitel der *Fantasiestücke* genannte Tagebuch. Auch sind autobiographische Spuren im *Goldenen Topf* wahrgenommen worden (vgl. Wühl 1982, 104 f., 112; Feldges/Stadler 1986, 73). Mit den Namen seiner Protagonisten Anselmus und Veronika ruft Hoffmann im Weiteren die Heiligenlegende als biographische Textform auf. Die Datierungen der Handlung, vom Himmelfahrtstag bis zum Namenstag Veronikas am

4. Februar, gehören in diesen Zusammenhang. Das Augenmerk auf die Namenssemantik teilt *Der goldene Topf* mit der Legende. Anselmus bleibt trotz aller Widrigkeiten der ›von Gott beschützte‹ (alt-hochdt.), Veronikas Bildungsweg führt sie zur Erkenntnis der Duplizität der Wirklichkeit (s. Kap. IV.13) und zur poetologischen Einsicht in wahre Bilder (*vera icon*) vom »Sieg des Salamanders und von der Verbindung des Anselmus mit der grünen Schlange« (DKV II.1, 314). Mit dem Paratext »Veronika's Geständnisse« wird zudem auf die Autobiographie des Augustinus wie Jean-Jacques Rousseaus *Confession(e)s* angespielt (vgl. Feldges/Stadler 1986, 42). Allerdings liegt mit der grotesk-poetischen Himmelfahrt des Anselmus eine Kontrafaktur der Legendenform vor.

Das hochgradig intertextuell strukturierte Märchen ruft schließlich den zeitgenössischen Roman auf, angefangen mit Johann Wolfgang von Goethes im obigen Titel anklingenden *Leiden des jungen Werthers* (1774), dessen Liebesdreieck fortgeschrieben und dessen Ende, der Suizid, auch für Anselmus diskutiert wird (vgl. Tatar 1975), über Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) bis zum romantischen Künstlerroman. Als wichtigster Intertext für Hoffmann gilt Novalis' frühromantischer Künstler- und Märchenroman *Heinrich von Ofterdingen* (1802). Bezüge sind in der beiderseitigen Aktualisierung eines Goldenen Zeitalters, der Atlantis-Mythe, der Fortschreibung einer ganzheitlich-androgyn aufgeladenen Lilienmetaphorik aus Goethes *Meister*, der Einarbeitung zeitgenössischer (Natur-)Philosophie, im triadischen Geschichtsverständnis, in Märchenpoetik und Kunstreligion zu sehen. Schon Novalis bezweifelt die Erreichbarkeit poetischer Utopien in selbstreflexiver Kunstkritik – sie seien allenfalls »Carricatur einer wunderbaren Zukunft« (Novalis 1968, 385) –, bei Hoffmann wandelt sich solche frühromantische Ironie in Callotscher Manier ins Groteske (s. Kap. IV.3).

Die pathologischen Seiten des Menschseins treten stärker in den Vordergrund. In der Kommentierung durch die bürgerliche Umwelt erscheinen Anselmus und auch Veronikas Visionen stets als Wahnsinn (s. Kap. III.19). Hoffmann verweist darin auf die zeitgenössische Psychologie, auf Philippe Pinels *Traité médico-philosophique sur laliénation mentale* (1801) und Johann Christian Reils *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerüttungen* (1803) sowie Gotthilf Heinrich Schuberts *Nachtseiten*, so dass die gesamte phantastische Märchenhandlung auch als Pathographie zu lesen ist

(vgl. Tatar 1975; Auhuber 1986, 36 ff.; vgl. Kommentar DKV II.1, 770 ff.). Im Hinblick auf eine biographische Lesart hat sich die Forschung bislang nahezu ausschließlich auf den Protagonisten Anselmus konzentriert, eine Ausnahme bildet Franz Fühmanns brillanter Essay *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt* (1979). Die Anlage zur Doppelbiographie Anselmus-Veronika wird nur vereinzelt wahrgenommen. Ebenso gehören die Ausführungen zur doppelten Identität der Hauptcharaktere von Salamander/Archivar, Hexe/Rauerin, Serpentina/Veronika und Anselmus/Heerbrand in diesen Kontext (vgl. Kremer 1999, 28 ff.).

Allerdings beschränkt sich Hoffmanns Märchen nicht auf individuelle Entwicklungsgeschichten, sondern im Gewand der Atlantis-Mythe wird eine Schöpfungs-, eine Natur- und Weltgeschichte vorge-tragen, die von einem harmonischen Urzustand in Einheit mit der Natur, von wiederholten Prozessen der Entfremdung durch den ›Funken des Gedankens‹ und letztlich Versöhnung berichtet. Durch das darin erkennbare, von Friedrich Schiller, Schelling, Novalis und Schubert tradierte, dialektisch-triadische Geschichtsverständnis erfahren die Kriegshandlungen, deren Augenzeuge Hoffmann zur Zeit des *Goldenen Topfes* wurde, eine Kommentierung. Denn in diesen erhalten ›Entzweiung‹ und ›Konflikt‹ (Schelling) sowie ›Krieg‹ (Novalis) eine konstitutive Funktion im Geschichtsverlauf. Bislang ist das Märchen Hoffmanns als Eskapismus vor der Wirklichkeit ausgelegt worden (vgl. DKV II.1, 747 f.; Wühl 1982, 113 ff.; Kremer 1999, 15), ohne die verschiedenen Kampf-Darstellungen im Text, in der Atlantis-Mythe den Kampf mit dem Drachen sowie den tödlichen, »wütende[n] Kampf« zwischen Hexe und Salamander (DKV II.1, 246, 292, 305 ff.), zu registrieren. Auch Veronikas Erlebnisse der Sturmnacht auf dem Feld bei Dresden, das »Höllensbreughelsche Gemälde« (280), sind zu erwähnen, und es sind die intertextuellen Bezüge zu Hoffmanns zeitgleich mit dem *Goldenen Topf* niedergeschriebener antinapoleonischer Flugschrift *Die Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden* hervorzuheben. Beiden Texten sind der Drache als Kriegssymbol, Feuer, Qualm, »Geheul« und »Todesnot« (308) als zentrale Begriffe der Kriegsdarstellung gemeinsam. Der Krieg ist somit sehr wohl Bestandteil des *Goldenen Topfes*, nur ist er hermeneutisch eingeeht in Idealismus einerseits und Märchenpoetik andererseits.

## Meta-Märchen

Gattungstypologisch eingebunden werden die individuellen und kollektiven Entwicklungsgeschichten durch Hoffmanns spezifische Märchenform, das *Märchen aus der neuen Zeit*. Der *Goldene Topf* zeigt sich als Meta-Märchen (s. Kap. IV.2), das in seiner Motivik und Erzählform an Märchen der Neuzeit erinnert und sein Kunst- sowie Autorschaftsverständnis auf diese Weise artikuliert. Die Bezüge sind so vielfältig, dass – vergleichbar dem Befund zur Sprach- und Schriftgeschichte – von einer Märchengeschichte in nuce gesprochen werden kann. Die Märchensammlungen von *1001 Nacht*, Giovanni Boccaccios *Il Decamerone* (1470), Giovanni Battista Basiles *Märchen der Märchen* (1634–36), die französischen Feenmärchen, Carlo Gozzis Theatermärchen, das Aufklärungsmärchen Christoph Martin Wielands und Johann Karl August Musäus', die Märchenoper, die romantischen Kunstmärchen Novalis' und Tiecks sowie die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm sind zu nennen.

Mit den Formulierungen »[f]eenhaft«, aber »keck« ins »alltägliche Leben tretend« (Kommentar DKV II.1, 746) hat Hoffmann im Brief an den Verleger Carl Friedrich Kunz vom 19. 8. 1813 eine Definition seines Märchentypus vorgelegt, der seit Richard Benz in der Forschung als ›Wirklichkeitsmärchen‹ bezeichnet wird. Sie ist ein Äquivalent zur Bestimmung der ›Callotschen Manier‹ im ersten der *Fantasiestücke* (vgl. DKV II.1, 18). Strukturbildend für Hoffmanns Wirklichkeitsmärchen ist die Duplizität einer im Dresden des frühen 19. Jh.s angesiedelten bürgerlichen Alltagswelt und einer Ebene des märchenhaft Wunderbaren (vgl. Wühl 1982, 57 ff.; s. Kap. IV.11). Diesen innerfunktionalen Wirklichkeitsebenen lassen sich Figurengruppen zuordnen: Die Philister wie Konrektor Paulmann und die Kreuzschüler kennen nur die bürgerliche Welt; eine zweite Gruppe (Heerbrand, Veronika und die Erzählerfigur) weiß um die Wirklichkeit des Wunderbaren, bleibt aber dem Alltag verhaftet; schließlich sind jene Figuren zu nennen, die zwischen den Welten verkehren können wie Serpentina, Anselmus und in vollendeter Meisterschaft die Rauerin Liese sowie Lindhorst. In viermaliger direkter Anrede werden auch die Lesenden zum Wechsel der Realitätsebene und zur Anerkennung einer märchenhaften Wirklichkeit aufgefordert (vgl. Wühl 1982, 71).

In einem späteren Brief an Kunz vom 4. 3. 1814 fügt Hoffmann zu einer ähnlich lautenden Bestimmung seines Wirklichkeitsmärchens an, dies sei »von

einem teutschen Autor in diesem Maß noch nicht benutzt worden« (Kommentar DKV II.1, 750). Tatsächlich verweist die Engführung von Alltag und Wunderbarem auf arabische und italienische Märchensammlungen, die eine solche durch die Struktur von Rahmen- und Binnenhandlung realisieren und in ihrem Rahmen das Erzählen (s. Kap. IV.7) und seine ethische Funktion, nämlich das Erzählen gegen Tod und Unheil (*1001 Nacht*, *Decamerone*), thematisieren. Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) nehmen dies im Erzählen angesichts der Französischen Revolution auf. Mit dem Kriegsgeschehen in Sachsen vor Augen erzählt Hoffmann vom märchenhaft verfremdeten Kampf zwischen Gut und Böse sowie von der durch die Poesie zu erreichenden »Seligkeit« und Einsicht in den »heiligen Einklang aller Wesen« (DKV II.1, 321).

Zudem verweist Hoffmanns Erzählanfang mit der zeternden und fluchenden Alten auf Basiles Rahmenmärchen der *Cunto* und Gozzis Variation desselben in *Die Liebe zu den drei Orangen* (1761) und darin auf eine durch das Lachen zu bewältigende Melancholiker-Kur (vgl. Hudde 1997, 217 f.). Bei Basile und Gozzi wird das Lachen im Fortgang tragikomisch vertieft, bei Basile durch Tränen, die einen Prinzen aus Todesstarre erlösen und so an Anselmus' Festsetzung im Kristall und seine Erlösung durch Serpentina erinnern. Gozzis Märchenkomödie referiert Hoffmann in den *Seltsamen Leiden eines Theater-Direktors* ausführlich (vgl. DKV III, 506 ff.). Über Basile und Gozzi wird die tragikomische Grundierung von Hoffmanns *Goldenen Topf* sichtbar, der in diesen Zügen auf das humoristische Spätwerk, etwa die *Prinzessin Brambilla*, vorausweist. Auch derb Karnevaleskes wird durch diese italienische Märchentradition transportiert und zeigt sich über das Verbindungsglied von Wielands Aufklärungsmärchen in Gestalt der *Geschichte des Prinzen Biribinker* (1764), der »lauter Pomeranzen-Blüth-Wasser« in einen Nachttopf »pißte«, ein »Gefäß von Crystall« (Wieland 2009, 246, 251), das sich daraufhin in die Fee Cristalline zurück verwandelt. Vor diesem Hintergrund liest sich der Titel *Goldener Topf* als Oxy-moron, in dem noch der Nachttopf steckt, wie erste Entwürfe des Märchens verraten (vgl. Kommentar DKV II.1, 747).

Das französische Feenmärchen und deutsche Märchensammlungen des 18. Jh.s nehmen diese Formen zyklischen Erzählens der italienischen Sammlungen zurück, das romantische Kunstmärchen allerdings verlagert das Erzählen des Erzählens (s. Kap. IV.7) in den Einzeltext. Im *Goldenen Topf* ist die Atlantis-My-

the als intradiegetische Erzählung in den Text aufgenommen, sie wird dreistimmig und -teilig vorgetragen, und zwar in der 3. *Vigilie* durch Lindhorst im Kaffeehaus, in der 8. durch *Serpentina*, in der 12. durch den Erzähler. Dreimal wird so durch die Einlagen die der mündlichen Kommunikation eigene geteilte Gegenwart von Sprechendem und Hörendem inszeniert. In dieser Abfolge lässt sich durchaus eine Klimax der Entrealisierung der Erzählsituationen erkennen, die vom Dresdner Kaffeehaus der Biedermeier Zeit über den magischen Ort der Palmbibliothek des Archivarius bis zur Lesesituation der jeweiligen Rezipierenden führt. Zudem ist eine Steigerung in der gezeigten Wirkung des Erzählten zu verzeichnen, vom Verlachen durch die Kaffeehausgesellschaft (s. Kap. III.11) bis zu Anselmus' liebender und gläubiger Zuhörerschaft, die auch uns, dem »günstige[n] Leser« (DKV II.1, 316), als Vorbild gelten soll.

Durch diese drei Erzähl- und Schreibszenen akzentuiert *Der goldene Topf* die der Textform eigentümliche, erst in der neueren Märchenforschung ausbuchstabierte Dialektik von Mündlichkeit und Schriftlichkeit sowie eine »Medienkomplementarität« von »Sprache und Schrift« (Wirth 2010, 128 f.). In der 12. *Vigilie* wird die poetische Inspiration durch die im Arrak-Punsch sich auflösende Märchenfigur des Salamanders als ein synästhetischer, das Auge, die Haut, den Geruch und das Ohr affizierender Rausch dargestellt. Darin wird an die im Sammlungstitel *Fantasiestücke in Callot's Manier* angesprochene Medienkollage erinnert, die Musik und Malerei einbezieht (vgl. DKV II.1, 583 ff.; s. Kap. IV.9). Der Text selbst setzt eine solche in Passagen der Lautmalerei und der Bildbeschreibung (s. Kap. IV.6) sowie im intermedialen Verweis auf die zeitgenössische Oper (Wolfgang Amadeus Mozarts *Zauberflöte* (1791), *Das Donauweibchen* (1798; vgl. Kremer 1999, 19; Wühl 1982, 30 f.; Kommentar DKV II.1, 781) oder die Malerei (Rembrandt, Pieter Brueghel d. J.) um.

Das sich in diesem hochgradig intertextuell und intermedial strukturierten Meta-Märchen vom *Goldenen Topf* artikulierende Autorschaftsverständnis ist ein zurückgenommenes, das an den Rhapsoden, den Märchenerzähler oder den Archivar erinnert. Der *Goldene Topf* verbindet mit dem Märchen nicht allein die Kraft der Poesie, sondern auch den Blick auf die neuere Zeit, auf Leiden und Krieg, durch die Märchenfiguren hindurchgehen, um in einem vielstimmigen, durchaus fremd tönenden Text Kunde zu tun von der »Macht der verbrüdeten Geister« (DKV II.1, 290).

## Kulturpolitik

In der Zitation arabischer, italienischer, französischer und deutscher Märchenstoffe ist so ein versöhnendes kulturpolitisches Programm erkennbar. Bereits Oesterle hat darauf hingewiesen, dass mit dem »blauen Bibliotheksaal« (DKV II.1, 272) und dem »Kabinett« (275) des Archivarius auf die bekanntesten Märchensammlungen des 18. Jh.s verwiesen wird, auf das dem Französischen gewidmete *Cabinet der Feen* (1761–66) und die *Blaue Bibliothek aller Nationen* (1790–1800), die Märchen aus *1001 Nacht*, von Charles Perrault, Marie-Catherine d'Aulnoy und Graf Antoine d'Hamilton versammelt (vgl. Oesterle 1991, 102 f.; Kommentar DKV II.1, 754 f.). Ebenso wie die Schrift in der Fraktur-Antiqua-Debatte politisch konnotiert ist, gilt dies auch für die Märchenzitation im *Goldenen Topf*. Vor allem anhand der zentralen Märchenfiguren Salamander und Hexe lassen sich zwei Signaturen voneinander abgrenzen, einmal eine transnationale, paradisiisch-utopische Versatzstücke zusammentragende, einmal eine magisch-schaurige, sich stärker auf deutsche Texte berufende Kollage. So dürfte die Herkunft der Hexe aus der »Liebe« einer »Feder zu einer Runkelrübe« (DKV II.1, 292) auf Johann Karl August Musäus' *Volksmärchen der Deutschen* (1782–1786) verweisen. Die Zentralgestalt dieser spätaufklärerischen Sammlung ist der aus Rüben Menschen-Simulakra zaubernde Berggeist Rübzahl, die poetologische Relevanz der Metaphorik wird im »Vorbericht an Herrn David Runkel« einem engstirnig-aufgeklärten zeitgenössischen Leser offensichtlich. Hoffmanns Runkelrüben-Hexe kann als Seitenhieb auf Musäus' Überlegungen zum »Nationalcharakter« der Märchen gelten, wo nur die »handfeste Komposition [...] der Deutschen« (Musäus 1976, 12) goutiert wird. Im Weiteren erinnert die Darstellung der Hexe (s. Kap. III.10) im *Goldenen Topf* an Goethes *Faust* (1808), an die »Hexenküche« und die »Walpurgisnacht«, sowie an Grimmsche Hexen, in ihrer Hässlichkeit an jene aus *Hänsel und Gretel* (vgl. Wühl 1982, 26 f.), im Gestaltwandel Hexe-Katze an *Jorinde und Joringel*, als Apfelweib an *Sneewittchen*. Auch der Grimm-Sammlung lag ein nationalliterarisches Interesse zugrunde, meinten die Herausgeber doch mit den Märchen Relikte des »Reichthums deutscher Dichtung in frühen Zeiten« (Grimm 1812, 5) vor Augen zu haben.

Gegenüber dem mit der Hexe assoziierten deutschen Märchenstrang wird fast programmatisch ein transnationaler geführt, der mit der Familie des Salamanders/Serpentinas aufgerufen wird. Mit Serpen-

tina verbinden sich die Vorstellungen von Paradies und Sündenfall, jedoch verkürzt auf das Erkenntnis-motiv – sie ist der »Funke« des »Gedankens« (DKV II.1, 245 f.) – und gänzlich abgetrennt vom Prinzip des Bösen, das die Schlange in der Bibel verkörpert. Ihr paulinisches »Glaube, Liebe, Hoffnung« in Assoziation mit der Äskulapschlange versinnbildlicht die Heilkraft des poetischen Glaubens. Neben den oben erwähnten ästhetischen und schriftgeschichtlichen Traditionen sind für Serpentina Bezüge zum französischen Feenmärchen, d'Aulnoys *Serpentin vert* (1698) und Gozzis *La donna serpente* (1762) namhaft gemacht worden (vgl. Zeller 1993, 63; Hudde 1997, 218). Dem fügen sich Paracelsus' Undinen, Friedrich de la Motte Fouqués *Undine* sowie die zeitgenössische Märchenoper *Das Donauweibchen*, die grüne Schlange aus Goethes *Märchen*, Gotthilf Heinrich Schuberts Fassung der Schlange als Reflexion hinzu (vgl. Kremer 1999, 20). Serpentinas Reim auf Pamina bzw. die Bezüge zu Mozarts *Zauberflöte* insgesamt sind schließlich hervorzuheben. Mit dem Sieg des Salamanders/Serpentinas über die Hexe wird gleichsam eine National- zugunsten von Weltliteratur verabschiedet, die *Volksmärchen der Deutschen* danken für die *Blaue Bibliothek aller Nationen* ab.

## Literatur

- Auhuber, Friedhelm: *In einem fernen dunklen Spiegel. E. T. A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin*. Opladen 1986.
- Feldges, Brigitte/Stadler, Ulrich: *E. T. A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung*. München 1986.
- Fühmann, Franz: *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E. T. A. Hoffmann*. Rostock 1979.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen*. 2 Bde., Bd. 1, Berlin 1812.
- Hudde, Hinrich: Märchenhafte Fausteffekte. Das Verjüngungsmotiv (und Alt versus Jung) bei Basile, Brentano, E. T. A. Hoffmann, bei den Grimms und den Perraults. In: Günter Oesterle (Hg.): *Jugend – Ein romantisches Konzept?* Würzburg 1997, 213–223.
- Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800, 1900*. München 1985.
- Kremer, Detlef: Alchemie und Kabbala. Hermetische Referenzen im »Goldenen Topf«. In: *Hoffmann-Jb.* 2 (1994), 36–56.
- : Kunstmärchen zwischen Dresden und Atlantis: »Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit« (1814). In: Ders.: *E. T. A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*. Berlin 1999, 15–39.
- Musäus, Johann Karl August: *Volksmärchen der Deutschen*. München 1976.
- Novalis: *Schriften*. Hg. von Richard Samuel. Bd. 3. Stuttgart 1968.
- Nygaard, Louisa C.: Anselmus as Amanuensis. The motif of copying in Hoffmann's »Der goldne Topf«. In: *Seminar* 19/2 (1983), 79–104.
- Oesterle, Günter: Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen »Der goldne Topf«. In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 1 (1991), 69–107.
- Tatar, Maria M.: Mesmerism, Madness, and Death in E. T. A. Hoffmann's »Der goldne Topf«. In: *Studies in Romanticism* 14 (1975), 365–389.
- Wieland, Christoph Martin: *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hg. von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma. Bd. 7. 1. Berlin 2009.
- Wirth, Uwe: »Der goldene Topf«. In: Detlef Kremer (Hg.): *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin/New York 2010, 114–130.
- Wührl, Paul-Wolfgang: *E. T. A. Hoffmann. Der goldne Topf. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart 1982.
- Zeller, Rosemarie: Das Kunstmärchen des 17. und 18. Jhs zwischen Wirklichkeit und Wunderbarem. In: *Lili* 92 (1993), 56–74.

Marion Schmaus

## 1.9 Die Abenteuer der Sylvester-Nacht (1815)

### Entstehung und Kontext

Hoffmann hat die Erzählung *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* zwischen dem 1. und 8. Januar 1815 verfasst, in der darauffolgenden Woche die Abschrift angefertigt und bereits am 14. Januar zur Drucklegung an seinen Verleger gesandt. Die Erzählung führt den vierten Band der *Fantasiestücke* an, der zu Ostern 1815 erschien. Entstehungsgeschichtlich relevant ist dabei die offenkundige und auch im Text *expressis verbis* anzitierte Verarbeitung von Adelbert von Chamisso *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte*, die Hoffmann im Herbst 1814 unmittelbar nach ihrem Erscheinen gelesen und in einem auf den 1. November 1814 datierten Brief seinem Freund Theodor Gottlieb von Hippel wärmstens empfohlen hatte: »Laß dir ja für Dich und Deine Kinder zum wahren Ergötzen Peter Schlemihl's wundersame Geschichte kommen, das Buch hat wenigstens auf mich besonders gewirkt« (zitiert nach Kommentar DKV II.1, 797). Des Weiteren wird in Teilen der Forschungsliteratur auch von einer eventuellen biografischen Motivation ausgegangen, da die Zeitgestaltung im Text in etwa mit der Abfassungszeit des Textes übereinstimmt (Silvester/Neujahr 1814/15) und die Namensgebung der prominent inszenierten Frauenfiguren (Julia/Giulietta) eine Referenz auf Hoffmanns Klavierschülerin Julia Mark nahe legt (vgl. Zimmermann 2010, 345; Driesen 2004, 53; Kommentar DKV II.1, 798).