

ความเป็นชนชั้นกลางและการดำรงอยู่อย่างศิลปินที่แสดงออกผ่านตัวละครสตรีของ เอ. เท. อา. ฮอฟมันน์



นายวรพงษ์ เจริญกรกิจ

สถาบันวิทยบริการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาภาษาเยอรมัน ภาควิชาภาษาตะวันตก

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2548

ISBN 974-53-2989-4

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

FRAUENFIGUREN ALS REPRÄSENTATIONEN VON BÜRGERLICHER
EXISTENZ UND KÜNSTLEREXISTENZ BEI E. T. A. HOFFMANN



Mr. Worapong Charoengongit

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Diese Arbeit ist Bestandteil der Anforderungen
zur Erlangung des Magistergrades

Abteilung für Westliche Sprachen

Philosophische Fakultät

Chulalongkorn Universität

Studienjahr 2005

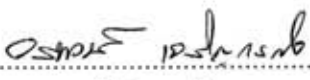
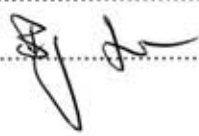
ISBN 974-53-2989-4

วรพงษ์ เจริญกรกิจ : ความเป็นชนชั้นกลางและการดำรงอยู่อย่างศิลปินที่แสดงออกผ่าน
ตัวละครสตรีของ เอ.เท.ฮา.ฮอฟมันน์. (FRAUENFIGUREN ALS REPRÄSENTATIONEN
VON BÜRGERLICHER EXISTENZ UND KÜNSTLEREXISTENZ BEI E. T. A.
HOFFMANN) อ. ที่ปรึกษา: อ. BJÖRN LASER, 97 หน้า. ISBN 974-53-2989-4

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์การนำเสนอประเด็นปัญหาเรื่องการ
ดำรงอยู่อย่างศิลปินที่แสดงออกผ่านตัวละครสตรีของ เอ. เท. ฮา. ฮอฟมันน์ โดยศึกษาผ่าน
ภาพลักษณ์และบทบาทของตัวละครสตรีในวรรณกรรม 7 เรื่อง ของ เอ. เท. ฮา. ฮอฟมันน์ ได้แก่
ดอน ฮวน (Don Juan), หม้อทองคำ (Der goldene Topf), โบสถ์นิกายเยซูอิตแห่งเมือง เก.
(Die Jesuiterkirche in G.), ราชเครสเพล (Rat Krespel), ราชสำนักแห่งกษัตริย์อาร์เธอร์
(Der Artushof), เหมืองที่ฟา ลูน (Die Bergwerke zu Falun) และ มาร์ตินช่างทำถังไวน์กับเด็ก
ฝึกงาน (Meister Martin, der Kufner und seine Gesellen)

จากการวิจัยพบว่า ภาพตัวละครสตรีในงานวรรณกรรมที่ศึกษา สามารถแบ่งเป็น 2 กลุ่ม
ได้แก่ กลุ่มชนชั้นกลางและกลุ่มที่อยู่นอกเหนือความเป็นชนชั้นกลาง โดยทั้งสองกลุ่มเป็นตัวแทน
ของรูปแบบการดำเนินชีวิตสองแบบที่ขัดแย้งกัน คือ ชีวิตแบบชนชั้นกลางและชีวิตแบบศิลปิน ตัว
ละครสตรีในกลุ่มแรกมีเอกลักษณ์ที่สำคัญสองประการคือ การเป็นแม่บ้านและการต้องแต่งงาน
ในขณะที่ตัวละครกลุ่มหลังจะไม่มีภาพลักษณ์ดังกล่าว แต่จะมีความเกี่ยวข้องกับโลกของศิลปะ
และจินตนาการ ตัวละครทั้งสองกลุ่มมีบทบาทต่อตัวละครเอกในโครงสร้างความสัมพันธ์ที่
แตกต่างกันในแต่ละเรื่อง แต่มีจุดร่วมกันอยู่ที่การนำเสนอภาพความขัดแย้งระหว่างชีวิตในโลกทั้ง
สอง การคลี่คลายปมความขัดแย้งดังกล่าวแตกต่างกันไปในวรรณกรรมแต่ละเรื่อง แต่ก็สามารถ
สรุปให้เห็นภาพร่วมกันว่า โลกจินตนาการไม่สามารถดำรงอยู่ได้ในโลกวัตถุ อย่างไรก็ตาม
วรรณกรรมสองเรื่องหลังที่นำมาศึกษาได้ชี้ให้เห็นว่าอาจมีความเป็นไปได้ที่ความขัดแย้งระหว่าง
โลกทั้งสองจะประสานกันได้ในงานวรรณกรรมของฮอฟมันน์

ภาควิชา ภาษาตะวันตก
สาขาวิชา ภาษาเยอรมัน
ปีการศึกษา 2005

ลายมือชื่อนิพนธ์..... 
ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา..... 

4580208022: FACHGEBIET GERMANISTIK

STICHWORT: DUALISMUS/FRAUENFIGUREN/E. T. A. HOFFMANN

WORAPONG CHAROENGONGIT: FRAUENFIGUREN ALS REPRÄSENTATIONEN VON BÜRGERLICHER EXISTENZ UND KÜNSTLEREXISTENZ BEI E. T. A. HOFFMANN. HAUPTGUTACHTER: HERR BJÖRN LASER, 97 Seiten. ISBN 974-53-2989-4

In der vorliegenden Magisterarbeit werden die Frauenfiguren in sieben Werken E. T. A. Hoffmanns untersucht, nämlich *Don Juan*, *Der goldene Topf*, *Die Jesuitenkirche in G.*, *Rat Krespel*, *Der Artushof*, *Die Bergwerke zu Falun* und *Meister Martin der Kufner und seine Gesellen*. Die Arbeit möchte untersuchen, wie Hoffmann die Problematik der Künstlerexistenz durch diese Figuren gestaltet. Wie die Frauenfiguren dargestellt und welche Funktionen ihnen zugewiesen werden, wird ebenfalls untersucht.

Aus der Untersuchung geht hervor, dass es zwei Typen der Frauenfiguren in Hoffmanns Werken gibt, nämlich die Frauengestalten innerhalb und außerhalb der bürgerlichen Welt. Die beiden vertreten zwei gegensätzliche Lebensentwürfe von Bürger- und Künstlertum. Der erste Typ ist durch zwei wichtige Merkmalen zu erkennen, nämlich seine Beschäftigung als Hausfrau und die Notwendigkeit, verheiratet zu sein. Hingegen ist der zweite Typ vorwiegend durch sein Verhältnis zu Kunst und Fantasie gekennzeichnet. Die beiden Typen werden in unterschiedliche Konstellationen eingesetzt, scheinen jedoch dieselbe Funktionen zu haben, nämlich die Diskrepanz der beiden Welten durch ihre Taten und Verhältnisse zu den Helden zu thematisieren. Die Lösung des Konflikts variiert in den Erzählungen, führt jedoch fast zu dem gemeinsamen Fazit, dass es undenkbar ist, die Transzendenz irdisch zu machen. Zwei Erzählungen, die eine Ausnahme bilden, leiten zu der These über, dass es in Hoffmanns Werke eine Strukturwandlung zur Versöhnung der beiden Welten geben könnte.

Abteilung Westliche Sprachen

Fachgebiet Germanistik

Studienjahr 2005

Unterschrift des/der Student/In.....

Unterschrift des Hauptgutachters.....

Danksagung

Für die Entstehung der vorliegenden Magisterarbeit bin ich mehreren Personen zu Dank verpflichtet. Mein erster Dank geht an meinem Hauptgutachter Herrn Björn Laser, der meine Arbeit von Anfang an mit großer Geduld, nützlichen Ratschlägen und ermutigender Kritik gefördert hat. Ebenfalls bedanke ich mich ganz herzlich beim Akademischen Auslandsamt der Universität-GH Siegen für die Verleihung eines Forschungsstipendiums in Deutschland. Das gab mir die Chance, wichtige Sekundärliteratur für meine Arbeit einzusehen und wissenschaftliche Ratschläge zu erhalten. Bei dieser Gelegenheit möchte ich mich auch bei Herrn Prof. Georg Bollenbeck von der Universität Siegen für die gute Betreuung und für die nützlichen Vorschläge während meines Aufenthaltes in Deutschland ganz herzlich bedanken. Auch allen Dozentinnen an der Deutschen Abteilung sowohl der Chulalongkorn Universität als auch der Thammasat Universität habe ich Unterstützung und wertvolle Anregung zu verdanken. Mein Dank gilt schließlich meiner Familie dafür, mit Geduld und Verständnis mich sorgenfrei diese Arbeit erledigen zu lassen.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Zusammenfassung (Thai).....	iv
Zusammenfassung (Deutsch).....	v
Danksagung.....	vi
Inhaltsverzeichnis.....	vii
Kapitel	
1. Einleitung.....	1
2. Einführung.....	3
2.1 Romantische Kunstauffassung.....	3
2.2 Der Künstler in der Perspektive der Romantik.....	7
2.3 Das Bürgertum.....	13
2.4 Das Frauenbild zur Zeit der Romantik.....	17
3. Frauenfiguren in Werken E. T. A. Hoffmanns.....	28
3.1 Ein Überblick über E. T. A. Hoffmanns Biographie.....	28
3.2 Typen von Frauenfiguren: ihre Charakteristik.....	35
3.2.1 Die bürgerliche Frau	35
3.2.2 Die Frauen außerhalb der bürgerlichen Welt.....	39
3.3 Figurenkonstellation.....	50
3.3.1 Die einfache Konstellation.....	50
3.3.2. Das Dreiecksverhältnis.....	54
3.3.2.1 Der goldene Topf.....	54
3.3.2.2 Die Bergwerke zu Falun.....	64
3.3.3. Die Geliebte des Künstlers, eine verdoppelte Funktion der Frau.....	76
4. Schlussbetrachtung.....	90
Literaturverzeichnis.....	93
Über den Autor.....	97

KAPITEL I

EINLEITUNG

In meiner Arbeit beabsichtige ich die Repräsentationen der bürgerlichen und künstlerischen Existenz in Frauenfiguren bei E. T. A. Hoffmann zu untersuchen. Es sind die Frauengestalten in sieben Werken von E. T. A. Hoffmann. Diese Figuren sind keine Hauptfiguren in den Werken, sondern nur Nebenfiguren. Als Schriftsteller des Anfangs des 19. Jahrhunderts ist Hoffmann ein Nachfolger der romantischen Bewegung des späten 18. Jahrhunderts, sozusagen ein „Spätromantiker“. Bei Lektüre seiner Werke fällt immer wieder das Motiv der Duplizität der Dinge im Zusammenhang mit übernatürlichen Elementen auf. In vielen Erzählungen wird der Sinn der Kunst und die Existenz des Künstlers thematisiert. Interessant ist die Frage, welchen Entwurf Hoffmann zu dieser Problematik darbot. Sein bekanntes Motiv des Dualismus zeigt zwei gegensätzliche Lebensentwürfe von bürgerlicher und künstlerischer Existenz.

Untersucht werden folgende Werke: *Don Juan* (1812), *Der goldene Topf* (1813), *Der Artushof* (1815), *Die Jesuiterkirche in G.* (1816), *Rat Krespel* (1816), *Die Bergwerke zu Falun* (1816) und *Meister Martin der Kufner und seine Gesellen* (1818). Diese Erzählungen wurden zum Zweck der Vielfältigkeit und nach ihrem zentralen Motiv aus den drei programmatischen Sammelwerken Hoffmanns ausgewählt, nämlich *Fantasiestücke* (1814-15); *Nachtstücke* (1816-1817) und *Die Serapions-Brüder* (1819-21). Der ästhetische Akzent dieser drei Sammlungen ist unterschiedlich, die *Fantasiestücke* sind märchenhaft; die *Nachtstücke* enthalten „geheimnisvolles, grausiges Geschehen“ (Steinecke, 1997: 100), alle aber beruhen auf dem gemeinsamen Prinzip der Doppelheit der Dinge.

Im Mittelpunkt meiner Arbeit soll die Analyse der Darstellung der Existenz der beiden Welten in den Frauenfiguren dieser sieben Werke stehen. Zuerst werde ich die Biographie des Autors behandeln. Manche Eigenarten der Frauenfiguren scheinen mit seinem Leben zu tun zu haben. Es folgt die Analyse der Charakteristika der Frauengestalten. Sie werden nach ihren Merkmalen in Gruppen eingeteilt, um Gemeinsamkeiten und Variationen hervorzuheben. Am Schluss wird untersucht, wie

sich bürgerliche und künstlerische Lebensentwürfe in den Figurenkonstellationen der Erzählungen zeigen.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

KAPITEL II

EINFÜHRUNG

2.1 Romantische Kunstauffassung

„Romantik“ ist ein komplexer Begriff. Seine Vielfältigkeit lässt sich auf zwei Ebenen beschreiben. Auf der ersten Ebene handelt es sich darum, dass das Denken und Schreiben der romantischen Bewegung zum Teil außerhalb des Bereichs der Kunst und Ästhetik lag, z. B. in Geschichtsphilosophie, Religion, und Politik. Die weitere Ebene bezieht sich darauf, dass es in der ganzen romantischen Bewegung, auch in demselben Bereich, keine einheitliche Theorie im engeren Sinne gibt (s. Schulz, 1983: 244, 249 u. Segeberg, 1994: 32ff.). „Theorien wurden vor allem am Beginn der Romantik entwickelt. Die Frühromantiker formulierten – explizit und implizit – jene Theorien, auf die sich auch die späteren Romantiker – zustimmend oder ablehnend, modifizierend oder ganz neue Akzente setzend, bewußt oder unbewußt – bezogen, [...]“ meint Herbert Uerlings in seiner Einleitung zum Sammelband *Theorie der Romantik* (2000: 12). Trotz der theoretischen Vielfältigkeit bestehen aber einige Gemeinsamkeiten, insbesondere in der Vorstellung über Kunst und Literatur. Dennoch muss ich zugeben, dass eine übereinstimmende romantische Kunstauffassung nur als Vereinfachung von komplexen Gedanken der Romantik vorgestellt werden kann.

Die Kunstauffassung der Romantik lässt sich mit zwei Merkmalen kennzeichnen, nämlich der „Abkehr vom Prinzip der Naturnachahmung“ und der „Radikalisierung des Prinzips der Kunstautonomie im Zuge der Ausdifferenzierung des künstlerischen Diskurses im 18. Jahrhundert“ (Stockinger, 1994: 98). Beim ersten Merkmal geht es um das Wesen der Kunst, die Erkenntnisse der Totalität der Natur leisten zu sollen, indem sie die Natur abbildet. Die Frage ist: wodurch oder nach welcher Norm soll die Kunst die Natur darstellen. Hans-Jürgen Schmitt formuliert zur deutschen romantischen Bewegung, dass sie zunächst vorwiegend der Auffassung sei, Realität hauptsächlich im Medium der Kunst zu reflektieren und darzustellen (1989: 11). „Romantisch enthielt und meinte vor allem ein ästhetisches Bekenntnis, eine ästhetische Einstellung zum Leben selbst“ (ebd.). Als Folge „de[s] seit dem 17. Jahrhundert bereits geläufige[n] Begriff[s] «Querelle des Anciens et des Modernes»,

des «Streits der Alten und der Modernen», d. h. der Infragestellung der unbezweifelbaren Gültigkeit der Antike als Norm für die Kunst der eigenen Zeit“ (Uerlings, 2000: 15) entwickelten die Romantiker ihre eigenen Kunsttheorien. Sie lehnten ab, die ästhetische Norm der Antike als Vorschrift zu übernehmen, indem sie „die Ganzheit der Antike mit der Unabgeschlossenheit und «Unendlichkeit» der modernen Kunst“ (Schulz, 1983: 244) kontrastierten. August Wilhelm Schlegels 25. Vorlesung in Wien 1808 spiegelt den Unterschied zwischen Antike und romantischer Kunst und Poesie nach frühromantischer Auffassung wieder:

Wie die ältesten Gesetzgeber ihre ordnenden Lehren und Vorschriften in abgemessenen Weisen erteilten; [...] so ist die gesamte alte Poesie und Kunst gleichsam ein rhythmischer Nomos, eine harmonische Verkündigung der auf immer festgestellten Gesetzgebung einer schön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in sich abspiegelnden Welt. Die romantische hingegen ist der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schoße sich verbirgt: [...] Jene ist einfacher, klarer, und der Natur in der selbständigen Vollendung ihrer einzelne Werke ähnlicher; diese, ungeachtet ihres fragmentarischen Ansehens, ist dem Geheimnis des Weltalls näher. (A. W. Schlegel.: *Kritische Schriften und Briefe*, 1967: 111f., zit. nach Uerlings, 2000: 134)

In seiner Schrift *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (1807) erklärte Friedrich Wilhelm Schelling zu dem Begriff „Naturnachahmung“, dass Nachahmung des Äußeren der Natur kein wahres Kunstwerk schafft. Durch die Verbindung von „der bewußten Tätigkeit“ und „eine[r] bewußtlose[n] Kraft“ werde „das Höchste der Kunst erzeugt“. Es solle klargemacht werden, „daß die Kunst, um dieses zu sein, sich erst von der Natur entfernen müsse und nur in der letzten Vollendung zu ihr zurückkehre“. Der Künstler müsse „sich also vom Produkt oder vom Geschöpf entfernen, aber nur um sich zu der schaffenden Kraft zu erheben und diese geistig zu ergreifen“. Hierdurch sei er im „Reich reiner Begriffe“. Jenem „Naturgeist“ solle er allerdings nacheifern, so habe er „selbst etwas Wahrhaftes“ erschaffen. (F. W. Schelling, *Sämtliche Werke Bd. 7*, 1860: 300ff., zit. nach Schmitt, 1989: 92f.). Nicht die Form bzw. oberflächlicher Erscheinung der Natur, sondern das Wesen der Natur soll nachgeahmt werden. D. h. Kunstwerk ist „Wesen, [...] Blick und Ausdruck des inwohnenden Naturgeistes“ (ebd.). Und „nur durch die Vollendung der Form kann die Form vernichtet werden“, und dieses ist „das höchste Ziel der Kunst“ (ebd.: 98).

Die Romantiker bestimmten die Kunst weder als Lehrhilfe für die Erkenntnisse der Philosophie – wie die Aufklärung –, noch als Mittel, „dem Menschen seine geistige

Freiheit bewußt zu machen“ (Schulz, 1983: 244), sondern als „ideales Leben“ (ebd.), d. h. als Ziel und zugleich als Mittel. Ihre Programmatik ist, ein künstlerisches, ästhetisches, schönes Leben zu verwirklichen, indem sie das Leben romantisieren. „Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder“, notierte Novalis (Friedrich von Hardenberg) 1798. Seine weitere Definition lautet:

Romantisieren ist nichts, als eine qualitative Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzenreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es - Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche - dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisiert [...]. (*Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. II, 1981: 545: 105, zit. nach Uerlings, 2000: 51f.)

Novalis' Überlegung zum idealen Leben stand in Verbindung mit Friedrich Schlegels Identifikation von Kunst und Leben. Nach der Meinung von Gerhard Schulz (1983: 244) habe Schlegel für die Kunst in diesem endgültigen, höchsten Sinne den Begriff „Poesie“ verwendet, und mit dem Begriff „romantisch“ qualifiziert. In seinem 116. *Athenaeums*-Fragment definierte er: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie“. Ihre Absicht sei, „lebendig und gesellig zu sein, um das Leben und die Gesellschaft poetisch zu machen“ (ebd.).

Diese ästhetische Programmatik leitet schon zum zweiten Merkmal der romantischen Kunstauffassung, nämlich der Kunstautonomie. Hier handelt es sich um „die Behauptung und Begründung ästhetischer Autonomie im Unterschied zur Zweckbestimmung der Wissenschaften und zur moralischen Funktionalität der Literatur der Aufklärung“ (Kremer, 1996: 4). „Allein autonome und übermoralische Kunst“ ist in der Lage, „die Erfahrung des Absoluten“ mit dem Zusammenspiel von „freier, bewußt formender Kunstintention und bewußtloser Naturgabe“ objektiv darzustellen, das sei der Sinn von Schellings „Organon“- Theorie der Kunst (Dierkes, 1994: 445). In dem Verhältnis von Natur, Kunst und Leben stellte Wilhelm Heinrich Wackenroder die Wirkung der Kunst in seinem Aufsatz „Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft“ (1797) deutlich heraus. Wenn die Natur „uns durch die weiten Räume der Lüfte unmittelbar zu der Gottheit“ hinaufzieht, so schließt die Kunst „durch Bilder der Menschen“ und als „Hieroglyphenschrift“ „uns die Schätze in der menschlichen Brust“ auf, richtet unsern Blick in unser Inneres und zeigt uns das Unsichtbare, ich meine alles, was edel, groß und göttlich ist, in

menschlicher Gestalt“ (W. H. Wackenroder/L. Tieck, 1955: 60ff., zit. nach Uerlings, 2000: 107f.). Kunst und Natur „rühren unsre Sinne sowohl als unsern Geist, oder vielmehr scheinen dabei alle Teile unsers (uns unbegreiflichen) Wesens zu einem einzigen, neuen Organ zusammenzuschmelzen, welches die himmlischen Wunder auf diesem zwiefachen Wege faßt und begreift“ (ebd.). Ludwig Stockinger hat zusammengefasst, dass der Kunst eine Aufgabe zugewiesen werde, in den Menschen das Organ zu erwecken und auszubilden, das sie befähigt „in den Dingen der Erscheinungswelt deren Entwicklungstendenz zu sehen und damit auch sich selbst in ihrer Rolle als handlungsfähige Subjekte im Prozeß der Vervollkommnung der Welt zu begreifen“ (1994: 99). Anstatt der „rationalen Erkennbarkeit der Naturtotalität“ (ebd.), d. h. des aufklärerischen Prinzips, dass man „aus der geistigen Sichtung oder Ordnung der Welt auch die Erkenntnis von ihrer weiteren Entwicklung gewinnen zu können glaubte“ (Schulz, 1983: 216), hoben die Romantiker die „Einbildungskraft“ als Ausgangspunkt ihres Kunstschaffens hervor. Sie gilt als das einzige, neue Organ, dessen Stellung Autonomie garantieren soll, weil sie „der sinnlichen Erfahrung übergeordnet ist“ (Stockinger, 1994: 99). Dazu erklärte Novalis:

Die Einbildungskraft ist der wunderbare Sinn, der uns alle Sinne ersetzen kann – und der so sehr schon in unserer Willkür steht. Wenn die äußern Sinne ganz unter mechanischen Gesetzen zu stehen scheinen – so ist die Einbildungskraft offenbar nicht an die Gegenwart und Berührung äußerer Reize gebunden. (KS II, S. 650, zit. nach ebd.: 100)

Im Bezug auf die Kunstautonomie gibt es für die Romantiker auch einen funktionalen Aspekt, durch Kunst die Menschen „aus ihrer Verstrickung in materielle Abhängigkeiten und Interessen zu lösen und ihnen die moralische Freiheit zurückzugeben“ (Stockinger, 1994: 100). Hoffmann lässt den Hund Berganza in *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* dem reisenden Entusiasten im Gespräch darüber folgendes sagen:

„Es gibt keinen höheren Zweck der Kunst, als in dem Menschen diejenige Lust zu entzünden, welche sein ganzes Wesen von aller irdischen Qual, von allem niederbeugenden Druck des Alltagslebens, wie von unsaubern Schlacken befreit und ihn *so* erhebt, daß er, sein Haupt stolz und froh emporrichtend, das Göttliche schaut, ja mit ihm in Berührung kommt. – Die Erregung dieser Lust, diese Erhebung zu dem poetischen Standpunkte, auf dem man an die herrlichen Wunder des Rein-Idealen willig glaubt, ja mit ihnen vertraut wird und auch das gemeinte Leben mit seinen mannigfaltigen bunten Erscheinungen durch den Glanz der Poesie in allen seinen Tendenzen verklärt und verherrlicht erblickt – das nur allein ist nach meiner Überzeugung der wahre Zweck des Theaters“ (*Werke Bd. I*, 1965: 100).

Deshalb muss sich die Kunst selbst unabhängig machen, „nicht nur vom Druck der empirischen Kausalität und der ökonomischen und politischen Interessen, sondern

auch von der Heteronomie anderer normgebender Instanzen“ (Stockinger, 1994: 100f.).

Dazu notierte F. Schlegel:

Aechte Poesie wird von selbst zugleich philosophisch, moralisch und religiös seyn: gleichsam eine sinnbildliche Philosophie, eine losgesprochne freye Sittlichkeit und eine weltlich gewordne Mystik. (Minor II, S. 47, zit. nach Stockinger, 1994: 101).

Es lässt sich erkennen, dass außerhalb ihrer philosophischen bzw. theoretischen Schriften die Romantiker ihre ästhetischen Programmatiken meistens in ihren dichterischen Werken thematisierten. Ihre beiden Postulate legen den Künstler bzw. das künstlerische Leben als einen vorwiegenden Gegenstand nahe. Dieser Aspekt wird im folgenden Abschnitt behandelt.

2.2 Der Künstler in der Perspektive der Romantik

Auf Grund der theoretischen Vielfältigkeit und gleichzeitig zugrunde liegender Kontinuität der romantischen Kunstauffassung ist es nicht überraschend, dass fiktive Künstler je nach Autor individuell und vielfältig gestaltet worden sind. Gemeint sind nicht nur die künstlerisch tätigen Figuren, sondern auch Kunstenthusiasten. Außer dem Typ des kreativ schaffenden Künstlers gibt es noch Figuren, die über die Kunst sprechen, und Figuren, die, „angetrieben von ihrem subjektiven Bewußtsein, in gesellschaftliche Konflikte geraten, die denen des Künstlers entsprechen“ (Loquai, 1984: 99). Sie üben keine kreative Tätigkeit aus. Jene Figuren lassen sich jedoch auch zu den Vertretern des Künstlertums rechnen. Der Ausgangspunkt ist das „romantische Lebensgefühl“, das durch die Sehnsucht nach dem Unendlichen – als Totalität –, das „Ungenügen an der Normalität“ (Pikulik, 1979: 19) und den Zwiespalt zwischen Idee und Wirklichkeit, zwischen Subjektivismus und Objektivismus, beschrieben werden kann. Von diesem Ansatzpunkt ausgehend lassen sich einerseits einige gemeinsame Vorstellungen bzw. Merkmale entwerfen, auf denen die Gestaltung jedes fiktiven romantischen Künstlers – wenn man vereinfacht – trotz ihrer Vielfältigkeit beruht. Andererseits werden zwei gegensätzliche Gestaltgruppen gebildet. D. h. dieses Lebensgefühl führt zur Polarisierung der Figuren zwischen den Künstlern, „denen Kunst alles ist“ (Faesi, 1975: 24), und den Nicht-Künstlern, den „kunstlosen Menschen“ (ebd.: 30). Es hat den Anschein, dass die letzten nur auf das Bürgertum

bzw. das Leben im bürgerlichen Milieu beschränkt werden. Sie werden im nächsten Abschnitt behandelt.

Im Bezug auf die Poetisierung bzw. Romantisierung des Lebens lässt sich verstehen, dass die Romantik den Zwiespalt zwischen Idee und Wirklichkeit als einen wesentlichen Ansatzpunkt ihrer Programmatik hervorgehoben hat. Dargestellt wird jene Diskrepanz beispielsweise durch den Konflikt zwischen der Künstlerexistenz und dem gesellschaftlichen Leben, durch die unversöhnlichen Widersprüche „zwischen subjektiv gehegten Erwartungen und ‚objektiv‘ bestehenden Notwendigkeiten“ (Loquai, 1984: 200). Aus einer anderen Perspektive lässt sich dies Missverhältnis von Subjektivität und realem Leben als ein Gefühl des Ungenügens an der Normalität betrachten. Die Romantik stellte die Akzeptanz der „Regelung des Lebens durch Normen und Gewohnheiten als selbstverständlich“ (Pikulik, 1979: 19) in Frage. Nach dieser Ansicht wird die Wirklichkeit als Normalität gewertet. Die Romantik erfährt solche Normalität „drastisch“ (ebd.: 27) und empfindet sie als ungenügend. Sie versucht, das Ungenügen zu kompensieren, indem sie die Welt romantisiert. Diese Differenzierung von dem von der Normalität geprägten Leben leitet zuletzt – zu einem Teil – zum Antagonismus zwischen Künstertum und Philistertum über. Die Romantik „kämpfte um die versöhnende Einheit des Idealen und Realen, aber sie will sie durch Aufhebung und Einbeziehung des Realen ins Ideale“ (Marcuse, 1978: 87) erreichen. Das „Reich der Schönheit und Liebe ist für sie [die Romantiker] nicht die empirische Wirklichkeit, nicht das reale Leben, sondern eine ungreifbare, im unendlichen Gefühl beschlossene Idee und die ganze Realität hat nur Sinn und Wert, soweit sie auf die Idee bezogen, in sie aufgelöst werden kann“ (ebd.). Das Primat der Poesie wird hier verdeutlicht: „Nur durch Beziehung aufs Unendliche entsteht Gehalt und Nutzen; was sich nicht darauf bezieht, ist schlechthin leer und unnütz“ (F. Schlegel, Minor II, S. 289, zit. nach ebd.: 88). Und dieses Verfahren ist nach romantischer Vorstellung nur durch die Kunst zu verwirklichen. Unter diesen Umständen steht die Kunst in höchster Stellung, wird „zum Mittelpunkt des Alls“ (Marcuse, 1978: 89).

Das Bild des Künstlers lässt sich auf zwei Ebenen beschreiben, nämlich mit seinem innerlichen Charakter und mit seiner äußerlichen Erscheinung in der realen Welt, die den problematischen Zustand des Künstlertums symbolisiert. Bei der ersten Ebene handelt es sich um den Zusammenhang zwischen Kunst, Künstler und seiner

Empfindung der Wirklichkeit. Der romantische Künstler unterscheidet sich von den übrigen Menschen durch seine Haltung zur Wirklichkeitserfahrung, nicht durch seine Tätigkeit: „Wer um die Idee weiß, wer das wahre Sein ahnt und über die empirische Wirklichkeit hinaus strebt, ist Künstler“ (ebd.: 91f.), aber auch jeder, der „sein Leben zur Kunst zu machen, zu poetisieren, – ganz gleich in welcher Tätigkeit“ (ebd.) versucht. Oder wie L. Pikulik formulierte: „Sage mir, wie du es mit dem Normalen hältst, und ich sage dir, was du bist, ein Künstler oder ein Philister“ (1979: 19). Und auch durch das Verhältnis zur Kunst: Der Künstler „führt sein Leben nur für die Kunst, und wenn die Kunst ihm abstürbe, würde er nicht wissen, was er mit seinem übrigen Leben beginnen sollte“ (Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, S. 166ff. zit. nach Marcuse, 1978: 102). Aber mit Kunst gemeint ist hier der Trieb zur Kunst: „Nicht die Kunst und die Werke machen den Künstler, sondern der Sinn und die Begeisterung und der Trieb“ (F. Schlegel, *Minor II*, S. 192, zit. nach ebd.: 91). Die Hochschätzung der Kunst als eines Autonomem veranlasst den Künstler, die materielle Unabhängigkeit und die „Nutzlosigkeit als Wesenszug der Kunst“ (Loquai, 1984: 159) zu erstreben. „Ich denke an meinen Erwerb niemals, wenn ich an die Kunst denke“ (Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, S. 54, zit. nach Faesi, 1975: 27), sagt der Maler Sternbald. Er beklagt, dass er sich „muss bezahlen lassen, dass er mit den Ergießungen seines Herzens Handel treibt und oft von kalten Seelen in seiner Not die Begegnung eines Sklaven erfahren muss“ (Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, S. 182, zit. nach ebd.).

Von den andern unterscheidet sich der Künstler auch durch äußere Erscheinung, hier zunächst im weiteren Sinne: seinen Umgang mit der Gesellschaft. Definiert wird der Künstler bei F. Schlegel als einer von denen, „die nicht in der gemeinen Welt leben, sondern in einer eigenen selbstgedachten und selbstgebildeten“ (F. Schlegel, *Lucinde*, S. 96, zit. nach Marcuse, 1978: 107). Nach Loquai wird der Künstler „vor die Wahl gestellt, sich entweder qua Kunst gesellschaftliche Nutzlosigkeit und damit Verachtung zu erwerben oder mittels Verzicht auf die künstlerische Berufung sich gesellschaftlich verwertbar und damit integrierbar zu machen“ (1984: 152). Er entscheidet sich zuletzt „für den Primat der Kunst“ (ebd.). Diese Differenzierung von den übrigen Menschen lässt sich durch drei Stichworte darstellen, nämlich innere Distanzierung, Außenseitertum und Sonderling.

Die innere Distanzierung ist Folge der Sehnsucht des Künstlers. Die unendliche Sehnsucht nach der Idee macht den Künstler „auf Erden haltlos und heimatlos“ (Marcuse, 1978: 106), lässt ihn „in der geselligsten und fröhlichsten Gesellschaft einsam seyn, und er fand sich eigentlich am wenigsten allein, wenn niemand bei ihm war“ (F. Schlegel, *Lucinde*, S. 61f. zit. nach ebd.). Dazu schreibt Tieck 1793 an Wackenroder: „Für mich wird es immer wahrer, dass der bessere Mensch u[n]möglich in dieser trockenen, dünnen, erbärmlichen Welt leben kann, er muss sich eine Ideenwelt erschaffen die ihn beglückt“ (Wackenroder, *Werke und Briefe*, Bd. 2, S. 142, zit. nach Faesi, 1975: 31). Ein Beispiel jener Distanzierung findet sich in Wackenroders Künstlerfigur namens Berglinger in den *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796). Loquai interpretiert diese Figur wie folgt:

Berglinger identifiziert die Eingliederung in die Gesellschaft mit dem Verlust der künstlerischen Berufung. Desintegration gerät ihm zur Maxime des Künstlertums. Später sieht er ein, nach leidvollen Konfrontationen mit dem Elend des bürgerlichen Alltags, daß freiwilliger Rückzug aus sozialen Bindungen einer Verabsolutierung der Kunst gleichkommt. (Loquai, 1984: 115)

Der gleichen Ansicht ist Loquai im Fall von Franz Sternbald. Ich zitiere:

Sternbald fühlt sich trotz des freundschaftlichen Empfanges durch den Fabrikanten Zeuner in der Stadt ‚ganz fremd‘ (S. 35), der Gastgeber hat für ihn etwas ‚Zurückstoßendes und Kaltes‘ (S. 36), vor dem Essen zieht er sich ‚in eine Ecke des Fensters‘ zurück, nimmt dann mit ‚Bangigkeit‘ an der Mahlzeit teil, ‚fast ganz unten‘ sitzend (ebd.); als sich die Gesellschaft später in den Garten begibt, setzt er sich ‚etwas abseits‘ (S. 37). (ebd.)

Der Künstler neigt zu ‚freiwilliger Isolation‘ (ebd.), Er lebt einsam, ‚ohne Kontakte zur Umwelt, nur für sich und die Kunst‘ (ebd.). Diese innere Kluft drückt sich in der ‚äußeren Distanz‘ (ebd.) aus.

Auf Grund des geistigen Rückzugs aus der Welt lässt sich der Künstler einerseits aus der Sicht der Umwelt als Sonderling ansehen, denn sein Verhalten weicht von den gesellschaftlich akzeptierten Verhaltensmustern grundsätzlich ab. Andererseits fühlt er sich in der Gesellschaft als Außenseiter. Das Außenseitertum des Künstlers hat wenigstens zwei wiederkehrende Motive. Eine ‚gewisse Unbeholfenheit‘ (Faesi, 1975: 29) in alltäglichen Dingen kennzeichnet den Künstler. Es geht um einen ‚Mangel an Umgang‘ (Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, S. 37, zit. nach ebd.). Beispielsweise bemerkt Sternbald ‚, manches in der Welt gar nicht ..., was weit

einfältigern Gemütern ganz geläufig war‘, und fühlt sich ohne Florenstan am Hof der Gräfin verloren“ (ebd.). Zweitens gehört als Außenseiter der Künstler nicht zu einer bestimmten sozialen Schicht. Dieses Motiv wird mit dem Vagantentum und seiner unbekanntem Herkunft bezeichnet. Zum Beispiel heißt es am Anfang des ersten Kreislerianums über Johannes Kreisler: „Wo ist er her? - Niemand weiß es! - Wer waren seine Eltern? - Es ist unbekannt! - Wessen Schüler ist er? - Eines guten Meisters, denn er spielt vortrefflich“ (*Werke Bd. I*, 1965: 239). Dieses Motiv interpretiert P. Faesi: Die „geheime Abkunft begründet so die Ortlosigkeit des Künstlers. Seine Einsamkeit und sein Aussenseitertum werden soziologisch motiviert“ (1975: 29).

Nun zur äußeren Erscheinung im engeren Sinne: Der Künstler als Sonderling. Der Sonderling trat nach Herman Meyer dort auf, „wo der Zwiespalt zwischen der subjektiven Innerlichkeit und der objektiven Wirklichkeit als zentraler, das Seelenleben bestimmender Faktor zum Bewußtsein kam“ (1984: 100). Die Abweichung vom gesellschaftlichen Normalwert bringt dem Künstler „Verlust an gesellschaftlicher Anerkennung“ (Loquai, 1984: 102). Sein äußerer Eindruck, etwa seine „unkonventionelle Kleidung“ (ebd.), Manier, Gestik und Mimik, wirkt als Signal für seinen Unwillen über die Umwelt. Diese äußerlichen Seltsamkeiten lassen sich aber auch als Zeichen bzw. Darstellungsmethode des nicht anerkannten Künstlertums und der unüberbrückbaren Kluft zwischen Kunst und Leben deuten. Der Typ des Sonderlings ist in zwei Gruppen einzuordnen. Der Künstler erscheint als ein harmloser Sonderling, als „tolerierete[r] Kauz“ (ebd.), als „skurrile Figur“ (ebd.: 104), oder als „Kindskopf“ (ebd.), solange er „nur gewisse absonderliche Eigenheiten an den Tag legt, die zwar gelegentlich schon verbal dem Pathologischen zugeschrieben werden, aber noch Amüsement oder finanziellen Profit einbringen“ (ebd.). Aber wenn Künstler „die Vernunft der Bürgerlichen Welt provozieren, indem sie am Primat der poetischen Welt festhalten, sie gegen die Profanität des Alltags ausspielen, dann hört für den vernünftigen Bürger der Spaß auf: der Künstler wird zum Irren gemacht“ (ebd.: 106). Er wird als wahnsinniger Künstler betrachtet.

Zum Schluss dieses Abschnitts möchte ich mich der Künstlerfigur bei Hoffmann zuwenden. Nach Faesi gibt es bei Hoffmann Künstlerfiguren, die „genau so sehr Schrumpfprodukt und bloss dekoratives Versatzstück wie in der Trivialliteratur“ (1975:

50) seien. Hoffmann gebe „sich nicht einmal die Mühe, ihre [der Künstlerfiguren] Besonderheit als Menschen mit ihrem Künstlertum in Verbindung zu setzen“ (ebd.). Abgesehen davon ist es nachvollziehbar, dass Hoffmann in seinen Künstlerfiguren, als ein Teil der romantischen Bewegung, die Charakteristika der frühromantischen Künstlergestalten fortgesetzt hat. Und viele Figuren (s. ebd.: 51ff.) sind „recht stark vom traditionellen Künstlerimage abhängig“ (ebd.: 57). Für die Hoffmannsche Künstlerfigur ist „das künstlerische Schaffen nie ihr bestimmendes Charakteristikum“ (ebd.: 80):

Auch die eigentlichen Künstler werden, wie es eben seit „Werther“ und „Sternbald“ üblich ist, mehr als Empfangende denn als Schaffende aufgefasst. Während sich in Hoffmanns Erzählungen häufig Hinweise auf Wesen und Aufgabe der Kunst finden, wird die handwerkliche Seite des Schaffensprozesses, das „Mechanische Geschäft“ kaum je erwähnt. Seine Künstlerfiguren werden nie bei der Arbeit gezeigt. (ebd.: 79)

Auch die Hoffmannschen Künstler unterscheiden sich von übrigen Menschen durch ihr Verhältnis zur Kunst:

Die sich durch Hoffmanns Werk ziehende Scheidung seiner Figuren in Künstler, Künstliebhaber, Dilettanten einerseits, in die kunstlosen Menschen andererseits erfolgt also nicht aufgrund der schöpferischen Gestaltungskraft, auch nicht, wie wir gezeigt haben, aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung, sondern allein aufgrund der vorhandenen oder nicht vorhandenen Begeisterung für die Kunst. (ebd. 110)

Als ein Außenseiter, unbeholfener Jüngling, Sonderling bis hin zum wahnsinnigen Künstler werden viele hoffmannschen Helden gestaltet. Das Motiv des Sonderlings und seine Variation gilt ebenfalls als eine häufig erkennbare Charakteristik seiner Figuren. H. Meyer hat darauf hingewiesen, dass die Protagonisten in Hoffmanns Märchen *Meister Floh* und *Der goldene Topf* als eine Variante des Sonderlings sich auf „die Gestalt des Dümmlings“ (1984: 122) beziehen. Hier handelt es sich „um einen unerfahrenen und tölpelhaften Menschen, der trotz dieser Eigenschaften - und im Falle des reinen Toren: durch seine innere Reinheit - das höchste Glück erobert“ (ebd.). Jedoch gilt der Konflikt zwischen der „gemeinen Wirklichkeit und dem hochgespannten Menschengest, der diese Wirklichkeit übersteigen will“ (Faesi, 1975: 29), auch als das Wesen der Sonderlinge Hoffmanns.

Es gibt jedoch einige Unterschiede zwischen Hoffmann und den Frühromantikern. In Hoffmanns *Ritter Gluck* sind „irdisches Leben und überirdische Schönheit“, worauf Meyer hingewiesen hat, „zwei feindliche Mächte, die sich gegenseitig ausschließen“.

(1984: 106). Nach seiner Meinung besteht hier im Gegensatz zu „Novalis' Sehnsuchtsbild vom goldenen Zeitalter“ (ebd.), einem Glauben an die Möglichkeit, die „Erdenwirklichkeit selbst umzuschmelzen und dem goldenen Zeitalter stufenweise entgegenzuführen“ (ebd.), „kein Zusammenhang und keine Verbindung“ (ebd.) zwischen beiden Welten. Deshalb lässt sich die häufige Verwendung zur Motiv des Sonderlings und des Wahnsinnigen in Hoffmanns Werken dadurch erklären, dass Wahnsinn eine „regelrechte Folge der unüberbrückbaren Kluft ist, welche das ‚heilige‘ Reich der Schönheit von dem ‚unheiligen‘ Erdenleben trennt“ (ebd.). Auf den Unterschied zu frühromantischen Künstlerfiguren hat auch Sabrina Hausdörfer hingewiesen:

Die Künstler sind bei Hoffmann nicht mehr so stark und selbstbewußt wie in der Frühromantik. Sie brauchen Hilfe. Oft müssen sie fast gewaltsam zu ihrem Glück gezwungen werden. Die Ichschwäche macht sie anfälliger für Abirrungen. Diese sind ebenfalls anderer Natur als die frühromantischen. Die waren auf den langen Reisen kalkuliert: als Bereicherung der Erfahrung, als Möglichkeit des Gewinns neuer Lebensperspektiven lagen sie immer schon auf dem breiten Weg zur Vollendung des Künstlers. Bei Hoffmann neigen die Helden in ihrer Jugend dazu, sich eher ins Bürgerliche zu verlaufen und vor den weiten Reisen - realen oder imaginären - zurückzusehen. (Hausdörfer, 1987: 216)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Charakteristika der frühromantischen Künstler in Hoffmanns Künstlerfiguren weiterführt werden. Jedoch gibt es im Detail noch Unterschiede, die oben kurz gezeigt worden sind, denn jede Künstlerfigur gilt als Träger der Gedanken des Dichters und Hoffmann ist als „Spätromantiker“ auch ein Rezipient der Frühromantik und muss daher solche Entwürfe modifizieren oder neue Akzent setzen.

2.3 Das Bürgertum

Während die romantische Programmatik sich in der Künstlerfigur verkörpert, bildet sie eine andere Gruppe von Menschen, die das dem Künstler entgegengesetzte Wesen vertreten und deren Gesinnung er ablehnt. Ihre Gestalt lässt sich aus zwei Perspektiven darstellen: Einerseits werden ihre Erscheinung und Handlung aus der Sicht des Erzählers beschrieben. Andererseits werden sie aus der Sicht der Künstlerfigur vermittelt, bewertet und kritisiert. Durch die Darstellung jener Gruppe von Menschen aus beiden Standpunkten lässt sich die Problematik der Künstlerexistenz verdeutlichen. Solche Menschen unterscheiden sich vom Künstler durch ihren Mangel an romantischem Lebensgefühl, durch ihr Genügen an der Normalität im Sinne des

Gewöhnlichen, Alltäglichen, der Konvention und des Rationalismus. Sie sind Menschen, „die das Normale ebenfalls erfahren, jedoch weder an ihm leiden noch ihm entfliehen, sondern es im Gegenteil als Gesinnung repräsentieren, ja als herrschende Meinung zur Geltung bringen“ (Pikulik, 1979: 140). Die Romantiker nannten sie „Philister“.

Die Philister stellen gegenüber dem Künstler die Mehrheit des Menschen dar. Es hat den Anschein, dass sie sich am ehesten im bürgerlichen Milieu treffen lassen. Allerdings nennt Brentanos satirische Philisterabhandlung *Der Philister vor, in und nach der Geschichte* (1811) als Mitglieder der Philisterei außer den Kleinbürgern die folgenden:

Der Prediger ist auch ein Philister. Er ist einer von den Knopfmachern seiner Liebsten und heißt Kniebein. Wenn diese Gesellschaft zusammen ist, wozu noch ein Offizier von der Landmiliz, mit Namen Schlacks, und ein Kandidat der Philologie, namens Fackel, alle drei Knopfmacher, gehören, so kommen die schönsten Philistereien aufs Tapet. (Brentano, 1973: 989f.)

Zusätzlich dazu hat L. Pikulik darauf hingewiesen, dass der Philister nicht nur auf das bürgerliche Milieu beschränkt wird, sondern auch in anderen gesellschaftlichen Schichten zu finden ist. Ich zitiere ihn ausführlich:

Obwohl Umschreibungen wie „der gemeine Mensch“, „der platte Menschen“ (F. Schlegel, *KA II* 221, 237), „der häusliche Mensch“, „der bürgerliche Mensch“, „der praktische Mensch“ (F. Schlegel: *Über die Philosophie*, in: *Athenaeum* Bd. II, S. 16f.) den Philister am ehesten dem Mittelstand zuzuweisen scheinen, ist er doch in allen Ständen vertreten. Philister sind beispielsweise der Vater Berthas im *Blonden Eckbert*, Andres in den *Elfen*, Paulmann im *Goldnen Topf*, Walter in *Dichter und ihre Gesellen*, Mosch Terpin und Paphnutius in *Klein Zaches*, Pinkus in *Libertas und ihre Freier*, von Brakel in *Das fremde Kind*, Irenäus in *Kater Murr*. Aber der Vater Berthas ist ein armer Hirt, Andres ein Bauer, Paulmann und Walter sind Bürger und Beamte, Mosch Terpin ist Bürger und Gelehrter, Pinkus geadelter Bürger, von Brakel Edelmann, Paphnutius und Irenäus sind Fürsten. (Pikulik, 1979: 141)

Im vorigen Zitat ist zu sehen, dass weder ihre Gesellschaftsschicht noch ihre Tätigkeit die Philister kennzeichnet. Wie die Künstlerfigur, die durch das Verhältnis zur Kunst definiert wird, beruht auch das Wesen des Philisters auf einer Lebensauffassung, nämlich der „Negation des romantischen Prinzips“ (Bormann, 1970/71: 94). Jene Lebensauffassung drückt sich in drei Kennzeichen aus, nämlich Alltagsleben, Festhalten an der Norm und rationale und nüchterne Denkweise. Es lässt sich jedoch erkennen, dass vorwiegend Figuren im Bürgertum bzw. im bürgerlichen Milieu solche Ideen verkörpern.

Der Philister als Vertreter des Bürgertums ist an seiner Verhaltensweise im alltäglichen Leben, im Sinne des Gewöhnlichen, Normalen, zu erkennen. „Philister leben nur ein Alltagsleben“ heißt es in Novalis' *Blüthenstaub* Nr. 77. Und das Alltagsleben definiert er als „Zirkel von Gewohnheiten“, der „aus laut erhaltenden, immer wiederkehrenden Verrichtungen“ (Novalis, 1978: 261f.) besteht. Seinen Verlauf beschreibt Novalis:

In der Regel erfolgt diese Unterbrechung alle sieben Tage, und könnte ein pietisches Septanfieber heißen. Sonntags ruht die Arbeit, sie [die Philister] leben ein bißchen besser als gewöhnlich und dieser Sonntagsrausch endet sich mit einem etwas tiefern Schläfe als sonst; daher auch Montags alles noch einen raschern Gang hat (Novalis, 1978: 263).

Auf Grund ihrer Neigung für das Alltagsleben tun die Philister „das alles, um des irdischen Lebens willen; wie es scheint und nach ihren eignen Äußerungen scheinen muß“ (ebd.). Sie kümmern sich nur um die irdischen Belange, um das Bedürfnis nach dem leiblichen Wohl. Das meinen in Hoffmanns *Artushof* die „ernsten Geschäfte“ (Hoffmann, 2001: 185). Auf die Frage „Was nennen Sie denn nun aber eigentlich ernstes Geschäft des Lebens?“ antwortet ein Kaufmann selbst: „Nun, mein Gott [...] Sie werden mir doch zugeben, daß man im Leben leben muß, wozu es der bedrängte Künstler von Profession beinahe niemals bringt“. Es kommt schließlich heraus, „daß er im Leben leben nichts anderes nannte als keine Schulden, sondern viel Geld haben, gut Essen und Trinken, eine schöne Frau und auch wohl artige Kinder, die nie einen Talgfleck ins Sonntagsröckchen bringen, besitzen u.s.w.“ (ebd.). Das Kümmern um das materiellen Bedürfnis lässt ihn glauben: „Mann muß den äußern Schein beobachten, das erhält einem den Kredit“ (Brentano, 1973: 987). Der Philister kümmert sich nur um seine eigene häusliche Angelegenheit und verliert gleichzeitig unbewusst seine Freiheit, was Eichendorff in seinen Gedichten folgendermaßen skizzierte:

Die Trägen, die zu Hause liegen,
Erquicket nicht das Morgenrot,
Sie wissen nur von Kinderwiegen,
Von Sorgen, Last und Not um Brot (Eichendorff, „Der frohe Wandersmann“, 1961: 10)

und:

Der erste, der fand ein Liebchen,
Der Schwieger kauft' Hof und Haus.
Der wiegte gar bald ein Bübchen
Und sah aus heimlichem Stübchen
Behaglich ins Feld hinaus. (Eichendorff, „Die Zwei Gesellen“, 1961: 63)

Die Philister befolgen und postulieren Normen, „ihre Gesinnung ist in einem spezifischen Sinne normativ“ (Pikulik, 1979: 142). Novalis nennt die Verrichtungen des Philisters nicht nur „gewöhnlich“, sondern auch „konventionell“ und „modisch“ (1978: 263). Aber auch „ihr Vergnügen verarbeiten sie, wie alles mühsam und förmlich“ (ebd.). Die Beschränktheit des eigenen Seins im Alltagsleben und Bewusstsein auf das Normale macht den Philister „intolerant gegenüber Anschauung und Neigung, die außerhalb des Gewöhnlichen liegen, und aktiviert ihn zu Zwangsmaßnahmen sowie negativen Sanktionen“ (Pikulik, 1979: 154). „Sie nennen die Natur, was in ihren Gesichtskreis oder vielmehr in ihr Gesichtsviereck fällt“, heißt es in Brentanos Philisterabhandlung, „denn sie begreifen nur viereckichte Sachen, alles andere ist widernatürlich und Schwärmerei“ (Brentano, 1973: 990). Sie nennen „alle Begeisterten verrückte Schwärmer, alle Märtyrer Narren“ (ebd.).

Die Philister werden „in einem noch spezifischeren Sinne als Abkömmlinge und Anhänger der rationalistisch-utilitaristischen Aufklärung“ (Pikulik, 1979: 143) bezeichnet. Sie denken daran, „der Welt nützlich zu sein“ (Brentano, 1973: 987). D. h. der Philister will nur das gelten lassen, „was den allgemeinen Nutzen befördert und verurteilt, was diesem Zweck nicht dient, vor allem die Kunst“ (Pikulik, 1979: 143). Deshalb mischen die Philister Poesie „nur zur Nothdurft unter, weil sie nun einmal an eine gewisse Unterbrechung ihres täglichen Laufs gewöhnt sind“ (Novalis, 1978: 263). Dazu schreibt Brentano, dass die Philister nicht begreifen können, „warum der Herr für unsre Sünden gestorben und nicht lieber zu Apolda eine kleine nützliche Mützenfabrik angelegt“ (1973: 992). Aus dieser Perspektive sind die Philister die Menschen – im Gegensatz zum Künstler –, „denen die Kunst nichts gilt, die sie als ‚gutgemeinte Spielerei‘ betrachten“ (Faesi, 1975: 30). Sie profanisieren die Kunst „zu einem Mittel der Zerstreung, Unterhaltung und Erholung“ (Pikulik, 1979: 144). Eine Kritik am Prinzip der Nützlichkeit lässt Tieck seine Künstlerfigur Sternbald äußern: „Und was drückst Du mit dem Worte Nutzen aus? Muß denn alles auf Essen, Trinken und Kleidung hinaus laufen? oder daß ich besser ein Schiff regiere, bequemere Maschinen erfinde, wieder nur um besser zu essen?“ (Tieck, *Schriften XVI*: 166, zit. nach ebd.: 145)

Nach Pikulik hat „das Kleben am Gewöhnlichen und Alltäglichen, an Konventionen im allgemeinen und aufklärerischen Prinzipien im besonderen“ (1979: 144) zur Folge,

dass die Philister „für alles Wunderbare, Übernatürliche verschlossen erscheinen“ (Schleiermacher, *Über die Religion*: 97ff. zit. nach ebd.). Dazu notiert Novalis in *Blüthenstaub* Nr. 77 folgendes:

Den höchsten Grad seines poetischen Daseyns erreicht der Philister bey einer Reise, Hochzeit, Kindtaufe, und in der Kirche. Hier werden seine kühnsten Wünsche befriedigt, und oft übertroffen [...] Der derbe Philister stellt sich die Freuden des Himmels unter dem Bilde einer Kirmeß, einer Hochzeit, einer Reise oder eines Balls vor. (Novalis, 1978: 263)

2.4 Das Frauenbild zur Zeit der Romantik

Das Frauenbild als Gegenstand lässt sich aus zwei Perspektiven beschreiben: Erstens ist es zu verstehen als sozialgeschichtliche Position der Frau, d. h. die Situation der Frau in der Gesellschaft, wobei die Lage, die Rolle der Frau und ihre Stelle im Wertesystem zum Thema gemacht werden. Zweitens handelt es sich um das imaginierte Bild der Frau, das der Dichter in seinen Werken erscheinen lässt. Beide Gegenstände stehen jedoch nicht ohne Zusammenhang miteinander. Die „historische“ Frau gilt als Vorrat der Vorstellung des Dichters, wobei seine Frauenfiguren entweder die „Realität“ beschränktermaßen reflektieren, oder seine erstrebten Programmatiken darstellen. Auf Grund dieses Zusammenhangs erscheint es sinnvoll, zuerst die Situation der Frau in der realen Welt zu begreifen, bevor man auf das Bild der Frauen in literarischen Schriften eingeht.

In der Einleitung ihrer Magisterarbeit schreibt Chunnasart über das Bild der Frau, dass das 18. Jahrhundert „einen Wendepunkt im Frauenbild“ (2001: 1) darstellt. D. h. „ein neues Bild der Frau wurde entdeckt“ (ebd.). Es scheint also einen sichtbaren Unterschied zwischen der Vorstellung von der Frau vor und der nach dem 18. Jahrhundert zu geben. Um jenes neuentwickelte Bild der Frau zu verstehen bedarf es einer Berücksichtigung des Traditionsmusters der Frau vor dem 18. Jahrhundert als Fundament. Nach Lorenz wurden die Frauen in griechischen, römischen, judeo-christlichen und germanischen Kulturkreisen „als Menschen zweiter Klasse behandelt“ (1985: 9, zit. nach ebd.). Sie waren „immer dem Mann unterlegen“, „wurde[n] wenig beachtet und war[en] rechtlos“ (Chunnasart, 2001: 1). Dieses Phänomen lässt sich aus dem sozialgeschichtlichen Hintergrund in Verbindung mit religiöser Auffassung erklären. Die Unterordnung der Frau beruht auf einem

Zusammenspiel von Patriarchat und alt-testamentlicher Konzeption. In der patriarchalen Gesellschaft gewinnt der Mann die Herrschaft, ist „das Zentrum der Großfamilie“ (Fritz-Grandjean, 1980: 28). Nach dem judeo-christlichen Glauben ist die Frau, „um der Sünde der Eva willen dem Manne untergeordnet“ (ebd.: 30). Darüber hinaus dienen die Frauen nach römischer Auffassung „dem Zweck der Fortpflanzung, der Erzeugung legitimer Nachkommen für den Dienst am Staat und dem Kultus der Götter“ (ebd.: 28). Eine wenig unterschiedliche Konzeption findet sich auch im jüdischen Glauben: die Frau „wird hauptsächlich als Geschlechtswesen betrachtet“; sie „dient der Erhaltung und Vermehrung des ‚Ausgewählten Volkes‘“ (ebd.). Jene Vorstellung wird im christlichen Denken weitergeführt. „Nach dem Christentum ist die Frau ein minderwertiges Geschlecht, das mit der Erbsünde verbunden ist“ (Chunnasart, 2001: 6). Ihre Rolle wird nur auf die Mutterrolle beschränkt. „Während der Mann als berufstätiger Ernährer und damit für die sozialen Belange der Familie als verantwortlich dargestellt wird, ist der Beruf der Frau ausschließlich das Kindergebären und das Erleiden der Schmerzen während der Geburt, wobei das Überleben des Kindes wichtiger ist als das der Mutter“ (Lorenz, 1985: 9, zit. nach ebd.: 1). Im 17. Jahrhundert lässt sich die starke Gewichtung der Mutterrolle, bei der das Gebären im Vordergrund stand, außerdem nach Chunnasart mit der starken Abnahme der Bevölkerungszahl begründen:

Es handelt sich um die Situation vor der Romantikzeit, die auf die Bevölkerungszahl wirkte. Nach dem 30jährigen Krieg (1618-1648) ist die Bevölkerungszahl in Europa gesunken. Außerdem brach zwischen dem 13. und 17. Jahrhundert die Epidemie aus. Im 16. Jahrhundert herrschten in Europa die tödlichen Krankheiten: Grippe, Ruhr und Syphilis. Deswegen sank die Bevölkerungszahl ab. In dem Mittelpunkt des Interesses rückte somit die zukünftige Generation, die den Produktionsprozeß steigern sollte (vgl. Ossege, 1998: 52). [...] Die Mutter trug die Verantwortung, das Fortbestehen zu versichern. Infolgedessen wurde das Frauenleben immer stärker an die Rolle als Mutter gebunden. (Chunnasart, 2001: 2)

Die Kirche spielte bei der Bestimmung der Situation der Frau in der Gesellschaft eine große Rolle. Der Einfluss der Kirche lässt sich beispielsweise in der Ehe und in der Bildung der Frau finden. Die Rollenzuweisung als Mutter und als Untergebene des Mannes wird in der Eheschließung bestätigt, deren eigentlichen Inhalt die beiden Kirchen „in der Zeugung von Kindern“ (Chunnasart, 2001: 2) sahen, „sowie in dem Versprechen, sich in der Ehe gegenseitig in guten und schlechten Zeiten zu helfen, wobei der Mann als Herr der Familie und die Frau als seine Untergebene das Verhältnis von Christus und Kirche nachbildeten“ (Dülmen, 1999: 162, zit. nach ebd.). Unter solchen Bedingungen gibt es für die Frau nur „Kinder, Kirche,

Küche“ (Fritz-Grandjean, 1980: 29). Für die nicht verheiratete Frau in der Zeit vor der Reformation „kommt nur das Klosterleben in Frage“ (ebd.). Die Bildung der Frau wurde nur auf „die Ausbildung zu Hausfrau, Gattin und Mutter“ (Ossege, 1998: 53, zit. nach Chunnasart, 2001: 2) beschränkt. Die Frau als Mutter hatte die Aufgabe, gleichzeitig „Erzieherin zu werden“ (Chunnasart, 2001: 2). Sie sollte „ihrer Tochter nicht nur Lese- und Schreibfähigkeit lehren, sondern auch alles beibringen, was sie als Hausfrau benötigt“ (ebd.). Die intellektuelle Bildung kam nicht infrage. „In der kirchlichen Dogmatik [...] wurde anhaltend die Überzeugung von der gottgewollten Inferiorität der Frau verfochten und damit ihr Ausschluss von Bildung und Wissen in traditioneller Weise begründet und legitimiert“ (Baader, 1989: 63, zit. nach ebd.: 6).

Als Ehefrau war die Frau in der Gesellschaft mit einem „patriarchalischen Abhängigkeitssystem“ (Weber-Kellermann, 1991: 10) „wie der Haussohn und die Haustochter dem öffentlichen Leben nur durch den Hausherrn bekannt“ (ebd.). „Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein unterstanden alle Frauen dieser festen Eingrenzung und Bindung an den Mann, die rechtlich als ‚Geschlechtsvormundschaft‘ kodifiziert war“ (Becker-Cantarino, 2000: 20, zit. nach Chunnasart, 2001: 6). Über den Aufbau einer solchen Gesellschaft in der „vorrevolutionäre[n] Tradition der Societas civilis“ (1991: 10) schreibt Weber-Kellermann wie folgt:

Immer war eine mehrschichtige Struktur von Abhängigen einer ‚väterlichen‘ Führungsperson unterstellt, die ihrerseits diese Gruppe verantwortlich dem Staat und der Öffentlichkeit gegenüber vertrat. So sah zumindest das äußere Bild der Gesellschaft bis ins 18. Jahrhundert aus, das sich bis in den inneren Aufbau und die Gehorsamkeitsnormen der Familie fortsetzte. Hier war die Sozialform der Haushaltsfamilie vorherrschend, d. h. eines familiären Zusammenhangs von nicht nur blutsverwandten Personen, die ein bestimmtes Produktionsmittel: Bauernhof, Handwerksbetrieb, Kaufmannskontor, Fuhrunternehmen, auch kleinere Geschäfte und Dienstleistungen verwaltete, bearbeitete und davon lebte - und zwar unter einem Dach. (ebd.)

Aus diesem Zitat scheint es, dass mit „Haus“ außer für die adlige Schicht nicht nur der private Bereich eines Mannes, in dem nur blutsverwandte Personen leben und der Hausvater an der Spitze steht, sondern auch ein Produktionsbetrieb gemeint ist, worin den Frauen noch eine andere Rolle außer der des Gebärens zugeteilt wird.

In einer solchen komplexen Gesellschaft besaßen die Frauen eine gemeinsame Lebensposition. Jedoch unterscheiden sie sich durch ihre soziale Schicht. „Wie die ganze Gesellschaft, so sind auch die Frauenschicksale ständisch voneinander

abgesondert; obwohl sie in einem autoritär-patriarchalischen Familienmodell jeweils ähnlich gelagert waren, lebten die Frauen der verschiedenen Stände doch ihrer sozialen Situation entsprechend bewußt voneinander getrennt“ (ebd.: 11). Nach Weber-Kellermann sind die Frauen in vier soziale Gruppe einzuteilen, nämlich „die Damen des Adels und Großbürgertums; die bürgerlichen Hausfrauen; Dienstmägde; die Landfrau“ (1991: 9). In dieser Arbeit wird die Betrachtung vorwiegend auf die Bürgerfrau und die Landfrau eingegrenzt. Vor dem 18. Jahrhundert war die Frau „meist Gehilfin des Mannes im familialen Produktionsbetrieb“ (ebd.: 11). Als Frau Meisterin im zünftigen Handwerk war die Bürgerfrau „in beschränktem Maße eine Partnerin ihres Mannes“ (ebd.: 12). Sie konnte „ihre Fähigkeiten im Interesse von produktiver Arbeit und gut organisiertem Haushalt voll entfalten“ (ebd.). „Wenn auch der Hausvater die Familie in der Öffentlichkeit vertrat, so besaß doch auch die Frau wichtige Wirtschaftsfunktionen“ (ebd.: 11), wie „Ankauf des Rohmaterials“ (ebd.: 12), „Verkauf der Ware im Handwerksbetrieb, Erziehung und Versorgung der jungen Lehrlinge, und auch in den Zünften spielte sie eine gewisse, wenn auch untergeordnete Rolle. [...] Die Männer sprachen mit ihren Frauen über die Fragen und Probleme des Geschäftes, und die Frauen kannten die Hintergründe und Schwierigkeiten des Arbeitslebens“ (ebd.: 11). Nicht viel anders stellte sich das Leben der Landfrauen dar. Dazu schreibt Weber-Kellermann wie folgt:

Auch hier waren die Frauen voll verantwortlich in den ländlichen Produktionsbetrieb integriert. Sie hatten ihre eigenen Arbeitsbereiche (Haus und Garten, Flachs, Spinnstube, Milchverarbeitung, Meierei, Markthandel usw.) mit eigenen Dienstboten, Geräten und Räumlichkeiten. Dennoch darf man nicht übersehen, daß sie weder im Hause noch in der Gemeinde dem Manne gleichberechtigt waren. Die Hausmutter stand über dem Gesinde, aber unter dem Hausvater, nicht neben ihm, [...] Ihre Funktion als Hausherrin führte sie nur aus „in Erfüllung ihres natürlichen Berufes“. (1991: 13)

Im 18. Jahrhundert gab es einen Wandel in der Vorstellung über die Frau. Dieser Wandel ist einerseits eng verbunden mit der Wandlung zur bürgerlichen Gesellschaft, einer „tiefgreifende[n] sozialgeschichtliche[n] Wandlung, die sich im 18. Jahrhundert mit dem Übergang vom sogenannten ‚ganzen Haus‘ zur ‚Kleinfamilie‘ vollzog“ (Simon-Kuhlendahl, 1991: 21). Mit der veränderten Produktionsweise in Verbindung mit seit Jahrhunderten in Westeuropa beginnenden Entwicklungen, z. B. „der Ausweitung des Handels, der Entstehung von Manufakturbetrieben und der dadurch bedingten Vergrößerung der Städte und ihrer Verwaltung“ (ebd.), wird das „ganze Haus“ als „Produktionsstätte einer gemeinsam wirtschaftenden Haushaltsfamilie“ (Weber-Kellermann, 1991: 12) aufgelöst. Für die bürgerliche Frau bedeutet das „den Rückzug

auf Haushalt und Kindererziehung“ (ebd.), einen „Funktionsverlust“ (Peters, 1982: 98). Die Pflichten einer bürgerlichen Frau veränderten sich von den hauswirtschaftlichen Aufgaben im Sinne der produktiven Arbeit zu Repräsentationsaufgaben. Nach Simon-Kuhlendahl sollte die Frau „die angenehme Seite bürgerlicher Unabhängigkeit repräsentieren und als Zentrum der nun eng begrenzten Familie die Atmosphäre des Hauses bestimmen“ (1991: 22). Von dieser Voraussetzung ist es nachvollziehbar, dass die Frau „ausschließlich für den privaten Bereich des Mannes zuständig“ (Bronfen, 1996: 372, zit. nach Chunnasart, 2001: 3) wurde.

Repräsentiert wird die bürgerliche Unabhängigkeit durch das Wesen und das Handeln der Frau. „Das gesteigerte Selbstbewußtsein des Bürgertums fand seinen Ausdruck nicht zuletzt in einer weitgehenden Freistellung seiner Frauen von schwerer körperlicher Arbeit – ein Beweis des Wohlstands und der größeren Unabhängigkeit“ (Simon-Kuhlendahl, 1991: 22). Deshalb war die Arbeit der bürgerlichen Frau ausschließlich „im Bereich der Handarbeit angesiedelt. Spinnen und grobe Handarbeiten waren für die Mädchen der unteren Schichten, während feine Handarbeiten für die Mädchen des wohlhabenden Bürgertums und Adels reserviert waren“ (Chunnasart, 2001: 8). Die Frauen waren in der Zeit von der Reformation bis zur Romantik vom traditionellen Studium ausgeschlossen (vgl. ebd.: 7). Mädchen aus bürgerlichen Häusern boten sich zugunsten der Repräsentationsaufgabe jedoch besondere Möglichkeiten, „denn eine Frau, die der Hochsprache und des Schreibens und Lesens nicht mächtig war, konnte der gewachsenen Bedeutung ihrer Schicht kaum Ausdruck verleihen“ (Simon-Kuhlendahl, 1991: 22). Becker-Cantarino schildert den damaligen Bildungsform folgendermaßen:

Bildung wurde meistens privat zu Hause vermittelt und autodidaktisch erworben: Die Mädchen erhielten zumeist Unterricht von der Mutter (religiös, praktisch, aber selten intellektuell), dem Vater (sporadisch), dem Hofmeister oder Privatlehrer des Bruders (als ZuhörerIn geduldet), einem Bruder (oft anregend, aber auch bevormundend) oder bei adligen Familien von einer Gesellschafterin, einer (französischen) Gouvernante, sowie von einem Tanz- oder Musikmeister und einem Zeichenlehrer. (2000: 28, zit. nach Chunnasart, 2001: 7)

Andererseits lässt sich nach S. Asche zeigen, dass das Verschwinden der Frauen „als Trägerinnen ökonomisch-produktiver Funktionen im gesellschaftlich-wirtschaftlichen Gefüge mit dem Auftauchen des Weiblichen als Gegenstand pädagogisch-philosophisch-literarischer Diskurse“ (1985: 57) einhergeht. Es handelt sich um ein neuentdecktes Bild der Frau, „die imaginierte Weiblichkeit“ (Bovenschen, zit. nach

Chunnasart, 2001: 2). Im 18. Jahrhundert findet sich die sogenannte „Geschlechtscharakterologie“ (Chunnasart, 2001: 10) bzw. „Geschlechterphilosophie“ (Peters, 1982: 98), in der „die männlich-weiblichen Normen in ihrer gegenseitig ausschließenden Polarität zum ersten Mal explizit und ausführlich erarbeitet und festgelegt“ (ebd.) werden, wobei die „Auffassung von der durchgängigen Minderwertigkeit der Frau gegenüber dem Mann“ (Kammerer, www.iris-kammerer.de) beschränktermaßen festgeschrieben wird. Zu den Vertretern einer solchen Tendenz gehören Philosophen wie Kant, Rousseau, Fichte und Herder (vgl. Peters, 1982: 102f. und Chunnasart, 2001: 10). Nach Simon-Kuhlendahl ist die Entwicklung des Bürgertums „eng verzahnt mit der Herausbildung ihr entsprechender Ehe- und Familienvorstellungen, die u. a. in einer Differenzierung sogenannter Geschlechtscharaktere ihren Ausdruck fand“ (1991: 23). Bei der Geschlechtscharakterologie wird das Wesen der Frau durch den weiblichen Geschlechtscharakter bestimmt, dessen Eigenschaften sowohl im Gegensatz zum Männlichen, als auch als „Komplementäreigenschaften des Mannes“ (Chunnasart, 2001: 10) vorgestellt werden. „Als immer wiederkehrende zentrale Merkmale“ werden nach K. Hansen „beim Manne die Aktivität und Rationalität, bei der Frau die Passivität und Emotionalität hervorgehoben“ (Hansen, 1976: 367, zit. nach Peters, 1982: 100). Die Merkmale des weiblichen Geschlechtscharakters verbinden sich mit dem häuslichen Leben und mit den Eigenschaften der Passivität, Schwäche, Abhängigkeit, Emotionalität, Tugendhaftigkeit und Nachgiebigkeit (s. Peters, 1982: 102f.). Entgegengesetzt gehören der Bestimmung des Mannes das öffentliche Leben und die Aktivität, das Tun und die Rationalität an. Nach Peters repräsentiert die Frau „allein den passiven, leidenden, emotionalen Anteil des ‚ganzen Menschen‘ – verkörpert alle jene Eigenschaften, die der Mann gezwungen war, abzuspalten, um das bürgerliche Privatindividuum werden zu können“ (1982: 104). Rousseau schreibt in seinem Roman *Emile oder über die Erziehung*, 5. Buch:

Vereinigen sich die beiden Geschlechter, so trägt jedes gleich viel zu dem gemeinsamen Zweck bei, aber nicht auf einerlei Weise. Und aus dieser Verschiedenheit entspringt der erste wahrnehmbare Unterschied in dem moralischen Verhältnisse der beiden Geschlechter. Eines ist das thätige und starke, das andere das leidende und schwache. Es ist notwendig, daß das eine wolle und könne, es ist hinreichend, daß das andere etwas widerstehe.

Steht dieser Satz fest, so folgt, daß das Weib besonders gemacht sei, dem Manne zu gefallen. (S. 131, zit. nach Peters, 1982: 99)

In dieser Vorstellung handelt es sich nicht um gleichberechtigte Geschlechtsdifferenz, sondern um die ungleiche Bestimmung des weiblichen Geschlechts. Die Frage, wie eine Frau dem Mann gefallen sollte, beantwortet Rousseau in dem genannten Roman folgendermaßen:

Da die Frau dazu geschaffen ist, zu gefallen und sich zu unterwerfen, muß sie sich dem Mann liebenswert zeigen und ihn nicht herausfordern [...] (721), [...] Die ganze Erziehung der Frauen (muß sich) im Hinblick auf die Männer vollziehen. Ihnen gefallen, ihnen nützlich sein, sich von ihnen lieben und achten zu lassen, sie großzuziehen, solange sie jung sind, als Männer für sie sorgen, sie beraten, sie trösten, ihnen ein angenehmes und süßes Dasein bereiten: das sind die Pflichten der Frauen zu allen Zeiten, das ist es, was man sie von Kindheit an lehren muß. (S. 733, zit. nach Siriwanont, 2003: 4)

Mit einem solchen imaginierten Idealbild wird der Frau eine „Ergänzungsfunktion“ (vgl. Chunnasart, 2001: 3ff.) zugewiesen. Betrachtet wurde die Frau nach Bronfen „als Gattin und Hausfrau, die das Heim des Mannes liebevoll verschönert, als Mutter, die in ihrer Fürsorge für ihre Familie und ihrer Funktion als Erzieherin ihrer Kinder aufgeht“ (1996: 372, zit. nach Chunnasart, 2001: 3). D. h. die Frauen waren „für die Versorgung und emotionale Betreuung aller Familienmitglieder zuständig“ (Chunnasart, 2001:7). In dieser Hinsicht hat die Frau, „in ihrer Ergänzungsfunktion aber kein Selbst. Sie ist immer von dem Mann abhängig“ (ebd.: 4), denn „nur mit ihm vereinigt, nur unter seinen Augen hat sie noch Leben und Thätigkeit“ (Fichte, *Grundlage des Naturrechtes*: 312, zit. nach Peters, 1982: 104). Darüber hinaus findet sich in Fichtes *Grundlage des Naturrechtes* (1796) eine bemerkenswerte Erläuterung für die Abhängigkeit der Frau, in der die unverheiratete Frau unter der Gewalt des Vaters steht, während die Ehefrau alle Rechte an den Ehemann als ihren Vormund und Vertreter verliert (vgl. Kammerer, www.iris-kammerer.de). Diese Unterwerfung beruht dabei auf einer Einstellung: die Frau „ist unterworfen durch ihren fortdauernden nothwendigen und ihre Moralität bedingenden Wunsch, unterworfen zu sein“ (Fichte, *Naturrecht* S. 343ff. zit. nach Kammerer, www.iris-kammerer.de). Es ist zu erschließen, dass die Frau mit ihrem neuen Idealbild nur durch den Mann, mit ihm und nur für ihn existiert ist.

Simon-Kuhlendahl formulierte zur Stellung der Frau in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: „Die Frau avancierte im Bürgertum von der Haushälterin zur gebildeten Frau“ (1991: 21). Obwohl die bürgerlichen Frauen mehr Bildungsmöglichkeiten erhielten, waren und blieben sie hingegen „von Bildungswegen, die zu einer möglichen Selbständigkeit führen konnten, ausgeschlossen“ (ebd.). Ihre Bildung

diente lediglich zur Erfüllung der männlichen gesellschaftlichen Erwartung und Vorstellung – wie schon einmal erwähnt –, nämlich die Rolle der Hausfrau, Mutter und Gattin auszufüllen, und im Fall der bürgerlichen Schicht zusätzlich als Zeichen des Wohlstandes und der Selbständigkeit des Bürgertums. „Ein Studium und mögliche Berufstätigkeit für die Frau blieben ganz außer Betracht“ (ebd.). Jedoch gelang es der Frau in Ausnahmefällen, ihr Studium zu erweitern und in beschränktem Maße ein Leben mit eigener Bestimmung zu führen. Es gab eine Minderheit von gebildeten bürgerlichen Frauen, die ihre Selbstbestimmung erstrebten. Es gab bereits seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bürgerliche Frauen, die am literarischen Leben teilgenommen hatten. Ein Beispiel ist Sophie von La Roche. Ihr Roman *Die Geschichte des Fräulein von Sternheim* (1771) „führte alsbald zu einer wahren Flut von Frauenromanen“ (Beutin, 1992: 180). Die bürgerlichen Autorinnen versuchen, ihre weibliche Bestimmung in ihren literarischen Modellfiguren zu zeigen. Beispielsweise wird in der Figur des Fräuleins von Sternheim das „stark idealisierte Frauenbild, das kein komplexes, widersprüchliches Portrait“ (vgl. Chunnasart, 2001: 12) sein soll, dargestellt. Aus anderer Sicht scheint es, dass die Autorinnen in ihren Romanen „das reaktionäre Frauenbild der männlichen Autoren“ (Beutin, 1992: 180) reproduzierten. Denn es gelang ihnen nicht, ihre Selbstbestimmung durchzusetzen. Sie hatten „große Schwierigkeiten, sich als Autorinnen von dem Bild freizumachen, auf das sie durch den herrschenden Diskurs der Männer festgelegt waren, wonach die Würde der Frau vor allem darin bestand, ‚nicht gekannt zu sein‘, und ihr einziges Glück ‚in der Achtung ihres Mannes‘ und im Glück ihrer Familie“ (Rousseau) lag“ (ebd.).

Hier kommen wir aber ins 19. Jahrhundert. Zu den bekanntesten schreibenden Frauen gehörten Caroline Schlegel-Schelling, Dorothea Veit-Schlegel, Sophie Mereau, Bettina von Armin – die Schwester von Clemens Brentano –, Henriette Herz und Rahel Levin. Nach Beutin versuchten alle diese Frauen, „die engen Grenzen der Weiblichkeit zu sprengen, wurden jedoch sämtliche von den herrschenden Rollenvorstellungen eingeholt“ (1992: 181). Caroline Schlegel und Dorothea Schlegel „opfernten sich dem weitgefächerten Werk ihrer Männer auf, ohne ihre Namen im Werk zu zeichnen“ (ebd.). Sie ließen ihre eigenen Werke unter Pseudonym oder unter den Namen ihrer Männer als Herausgeber veröffentlichen. Sophie Mereau publizierte unter ihrem eigenen Namen. Ihr Mann, Brentano, „lehnte jedoch die literarische

Arbeit seiner Frau ab und zwang sie zum Verzicht auf die Selbstständigkeit“ (ebd.). Berühmt wurde Bettina von Armin mit ihrem Buch *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, das nach dem Tod ihres Gatten erschien. Später hat sie dann „in Berlin ihr starkes soziales Gewissen, ihre revolutionäre Gesinnung aktiv zum Ausdruck gebracht“ (Weber-Kellermann, 1991: 35). Allerdings begann diese Phase ihres Lebens erst „nach zwei Jahrzehnten der häuslichen Mühen und Sorgen“ (Popp, 1987: 185). Rahel Levin und Henriette Herz wurden durch ihre Salons, die „zum Mittelpunkt des geistigen Berliner Lebens wurden“ (Weber-Kellermann, 1991: 35), berühmt. Ihr Werk sind aber ihre Briefe. Nach Beutin war der Brief für Rahel, so wie für andere Frauen der romantischen Bewegung, „die einzig erlaubte Form der Selbstaussprache in einem halböffentlichen, durch die gesellschaftliche Konvention geschützten Raum“ (1992: 182).

Allerdings wurde die Geschlechtscharakterologie am Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend umstritten (s. Chunnasart 2001: 11). Es gab „die Gegenströmung zur Geschlechtscharakterologie“ (ebd.). Theodor Gottlieb von Hippel, ein Jurist, griff in seiner Schrift *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber* (1792) die „Frage der sozialen und rechtlichen Besser- bzw. Gleichstellung der Frau“ (ebd.) in der Gesellschaft auf. Seine grundsätzliche Annahme war die Forderung nach der Gleichberechtigung der Frau (s. Peters, 1982: 106). Jedoch impliziert seine Abhandlung die Zuweisung der spezifisch weiblichen Aufgaben: „Alle Kinderschulen sollten Weiber zu Aufseherinnen und Lehrerinnen haben, weil die Natur das weibliche Geschlecht dazu mit ausgezeichneter Fähigkeit hinreichend ausgestattet hat“ (von Hippel, 1977: 137, zit. nach ebd.: 107). D. h. man soll der Frau zwar dieselben Bürgerrechte wie dem Mann zusprechen, „aber ihre [der Frau] Natur weist ihr in der ‚öffentlichen Gesellschaft‘ einen spezifischen Arbeitsbereich zu, der nicht mehr kritisch hinterfragt wird“ (Peters, 1982: 107).

Auch die frühromantische Bewegung lässt sich jener Gegenströmung zurechnen. Wenn man das Frauenbild der Frühromantik als Verkörperung ihrer Idee vom poetischen Leben betrachtet, scheint es – wie bei ihrer Kunstauffassung – eine Vielfältigkeit zu geben. Jedoch weist Simon-Kuhlendahl darauf hin, dass man trotz der widersprüchlich erscheinenden Tendenzen der frühromantischen Weiblichkeitsvorstellung „die Gemeinsamkeiten, die die Charakteristika der

frühromantischen Position ergeben, herauskristallisieren“ (1991: 328) kann. Ein gemeinsamer Ausgangspunkt ihrer Überlegung über Frauen ist die Hochschätzung der Frau, in der die „Liebe“ bzw. Liebesbeziehung von zentraler Bedeutung für die Erkenntnisfähigkeit und die persönliche Entwicklung des Menschen ist (s. ebd.: 370). Denn die „Weiblichkeitsvorstellungen der Frühromantik sind nicht zu trennen von ihrer Utopie einer Gemeinschaft selbständiger und selbstbestimmter Menschen“ (ebd.: 371).

In den *Ergänzungen zu den Teplitzer Fragmenten* Nr. 17 notierte Novalis seine Vorstellung von der Weiblichkeit, dass die Frauen „die Aehnlichkeit mit dem Unendlichen“ (1978: 407) haben, dass „sie sich nicht quadriren, sondern nur durch Annäherung finden lassen“ (ebd.). D. h. die Frau ist ein „der Natur näherstehende[s] Wesen“ (Simon-Kuhlendahl, 1991: 337). Ihr Wesen ist „eins und untheilbar“ (Schlegel, KA, Bd. 5: 11, zit. nach ebd.: 330) im Sinne der Poesie betrachtet. Nach Simon-Kuhlendahl beruhe die Vorstellung von der „Untheilbarkeit“ des weiblichen Wesens einerseits auf der unterstellten ursprünglicheren Beziehung der Frauen zur Natur, andererseits auf der Behauptung einer Übereinstimmung von Existenz und Funktion, die mit der „Liebe“ bezeichnet wird (1991: 331). „Mit den Frauen ist die Liebe, und mit der Liebe die Frauen entstanden - und darum versteht man keins ohne das Andre. [...] Geliebt zu seyn ist ihnen urwesentlich“ (1978: 406) heißt es in Novalis' genanntem Fragment. Sie sind nicht von der Liebe zu trennen. Dieser Zusammenhang führt zu drei wiederkehrenden Merkmalen des Frauenbilds, nämlich 1. dem Schlüssel zur Selbsterkenntnis, 2. der Mütterlichkeit und 3. der Anziehungskraft.

Nach Simon-Kuhlendahl sind die Aufgaben der Frau für Novalis „in erster Linie Familienaufgaben, die Organisation des Haushaltes und soziale Verpflichtungen, die noch in unmittelbarem Umkreis des Hauses wahrzunehmen sind“ (1991: 236). Dazu schreibt Novalis zusätzlich: „das schöne Geheimniß der Jungfrau, was sie eben so unaussprechlich anziehend macht, ist das Vorgefühl der Mutterschaft“ (Novalis, 1978: 407). Hier wird die Anziehungskraft in Verbindung mit der Mütterlichkeit gesetzt. Und alle drei Merkmale der Frauen spielen miteinander in den weiteren Funktionen zusammen. „Nur um eine liebende Frau her kann sich eine Familie bilden“ (zit. nach Simon-Kuhlendahl, 1991: 332) hat Friedrich Schlegel in den *Ideen* formuliert. Nach Simon-Kuhlendahl handelt es sich nicht nur um die Zustimmung zur

Mütterlichkeit, sondern auch um „die Rolle des einenden Zentrums“, d. h. „die Begabung einer sehr heterogenen Gruppe von Menschen Zusammenhalt zu geben“ (1991: 333). Ein Beispiel dafür ist der Fall von schreibenden Frauen der Romantik, die der Mittelpunkt des romantischen literarischen Kreises waren. Nach Simon-Kuhlendahl scheinen die Frauen „mittels ihres ‚intelligiblen Despotismus‘ in der Lage zu sein, die unterschiedlichsten Bedürfnisse einer Familie oder familienähnlichen Gruppe von Menschen miteinander in Einklang zu bringen“ (ebd.).

Es hat den Anschein, dass manche romantische Weiblichkeitsvorstellungen, beispielsweise die Mütterlichkeit, mit der des zeitgenössischen Bürgertums übereinstimmen. Jedoch gibt es dazwischen einen deutlichen Unterschied, insbesondere die Auffassung über Liebe und Liebesbeziehung. „Aus der Perspektive der jungen Intellektuellen der Romantik ist die Festlegung der Frau zum Mittelpunkt der Familie keinesfalls als Abwertung, sondern eher als Privileg zu verstehen“ (ebd.: 371). Im Gegensatz zu Fichte forderte Friedrich Schlegel „mehr Freiheit für die Frau im sinnlich-erotischen Bereich. Das zeigte er in seinem Roman *Lucinde*“ (Chunnasart, 2001: 11).

Es ist zu erschließen, dass sich die gesellschaftliche Stelle der Frau im 18. Jahrhundert noch eng mit drei grundlegenden Rollen: Hausfrau, Gattin und Mutter verband. Zusätzlich erhielten die Frauen die emotionale Aufgabe. Die Erweiterung der Bildung galt in erster Linie weder der Entwicklung ihrer Persönlichkeit noch der Ermöglichung der Berufstätigkeit und Selbständigkeit, sondern nur der Repräsentation des Bürgertums. Die romantische Auffassung der Frau bietet eine andere Betrachtung dazu. Eng verbunden mit ihrem Poesie-Konzept wird die Frau zum Schlüssel zur Selbsterkenntnis des Menschen erhoben. Das Wesen der Ehe wird aus anderer Perspektive betrachtet, und zwar aus der der Liebe. „Mann und Frau ergänzten sich und bildeten Harmonie“ (Chunnasart, 2001: 11).

KAPITEL III

FRAUENFIGUREN IN WERKEN E. T. A. HOFFMANNS

Es soll hier zuerst deutlich gemacht werden, dass alle Frauengestalten in den untersuchten Werken keine zentralen Figuren sind, d. h. sie sind keine Hauptfiguren, sondern bedeutende Nebenfiguren in Verbindung mit den männlichen Protagonisten. Zwei Hauptfragen liegen diesem Kapitel zugrunde: 1. Wie werden die Frauenfiguren dargestellt (ihre Charakteristik)?, 2. Welche Funktion kommt ihnen zu (die Konstellation)? Hier geht es um die Untersuchung der Frauenfiguren in sieben Werken Hoffmanns, die in verschiedenen Schaffensperioden verfasst wurden und es hat den Anschein, dass sie mit unterschiedlichen Konstellationen gestaltet wurden, weshalb die Interpretation der Frauenfigur in zwei Ebenen dargestellt werden soll, nämlich 1. als Typ (d. h. die Figuren mit ihren gemeinsamen wiederkehrenden Merkmalen einem bestimmten Typ zu zuordnen); 2. als Individuum (d. h. sie in ihren ergänzenden Eigenschaften zu berücksichtigen). Aus dieser Vorstellung gliedert sich die Behandlung der Frauenfiguren folgendermaßen: Zuerst wird Hoffmanns Biographie dargestellt, dann werden zwei Typen von Frauenfiguren behandelt. Zuletzt folgen die Figurenkonstellationen, in denen die jeweilige Funktion der Frauengestalten im Rahmen der Erzählung erscheint.

3.1 Ein Überblick über E. T. A. Hoffmanns Biographie

In ihrer Arbeit *E. T. A. Hoffmann: Epoche – Werk – Wirkung* haben Brigitte Feldges und Ulrich Stadler darauf hingewiesen, dass direkte Quellen zu E. T. A. Hoffmanns Biographie „relativ zahlreich“ sind, „allein schon die Tagebücher und Briefe des Dichters geben ausführlich Auskunft über sein Leben“ (Feldges und Stadler, 1986: 35). Darüber hinaus existieren noch drei im Kreis von Hoffmanns Zeitgenossen abgefasste Schriften, nämlich von Theodor Gottlieb von Hippel, dem einzigen vertrauten Jugendfreund Hoffmanns, von Julius Eduard Hitzig, einem späteren Freund Hoffmanns, und von Carl Friedrich Kunz, Wein- und Buchhändler und Hoffmanns Verleger.

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann wurde am 24. Januar 1776 in Königsberg geboren. Später sollte er den letzten Vornamen zu Ehren Mozarts gegen Amadeus austauschen. Er war der jüngste Sohn von Christoph Ludwig Hoffmann, einem Rechtsanwalt am preußischen Hofgericht in Königsberg. Der Vater war ein „sehr begabter, origineller, impulsiver, launenhafter Mann und ein notorischer Säufer“ (Wittkop-Ménardeau, 1989: 8). Die Mutter, Lovisa Albertine Hoffmann, geborene Doerffer, war eine „zeitlebens menschenscheue und oft depressive Frau“ (Feldges und Stadler, 1986: 36). Vier Jahre nach seiner Geburt ließen sich die Eltern scheiden. Der Vater verließ die Stadt in Begleitung des älteren Sohnes Johann Ludwig, mit dem Hoffmann nie in Kontakt stehen sollte. Die Mutter zog nach der Trennung zu ihrer Mutter und ihren Geschwistern. Da sie in krankhaftem Zustand war, wurde die Erziehung ihres Sohnes von ihren beiden Schwestern und ihrem älteren Bruder Otto Wilhelm Doeffer übernommen. Der Onkel war ein „beschränkter, bigotter und pedantischer Jurist.“ (Wittkop-Ménardeau, 1989: 11). Die Atmosphäre im Haus war von „pietistischer Frömmigkeit, Nützlichkeitsdenken und einer engstirnigen Moral“ (Feldges und Stadler, 1986: 36) gekennzeichnet.

1782 tritt der Dichter mit sechs Jahren in Königsberg in die reformierte Schule ein. In dieser Schule beginnt die lebenslange Freundschaft mit Theodor Gottlieb (von) Hippel, der ein Jahr älter ist als er. In seinem dreizehnten Jahr erlebt der Junge die „wahre Welt der Harmonien“, indem er Musikunterricht bei dem Domorganisten Christian W. Podbielski erhält, nachdem er jahrelang die von Onkel Otto erteilten Musikstunden erdulden musste. In demselben Jahr erhielt er auch Zeichenunterricht bei Johann Christian Saemann. Nach Wittkop-Ménardeau (1989: 14) war Hippel vielleicht der einzige, dem Hoffmann seine Gedanken rückhaltlos offenbart und sein Herz geöffnet habe. Mit der Erlaubnis von Onkel Otto, die Hoffmann nur mit großer Mühe erhielt, lernten die beide Freunde zusammen. Sie machten die Schulaufgaben, lasen, diskutierten, spielten und manchmal setzte sich Hoffmann ans Klavier, um dem Freund seine selbst komponierten Musikstücke vorzuspielen.

1792 begann Hoffmann sein Jura-Studium an der Universität Königsberg, ebenso wie sein Freund Hippel. Es ist auch die Zeit, in der Kant einen Lehrstuhl an der Königsberger Universität innehat, doch eine ernsthafte Bezugnahme auf Kant sucht man allerdings vergeblich (s. ebd.: 18 u. Feldges und Stadler, 1986: 43). Hoffmann ist

ein fleißiger Student, aber ohne sich besonders hervorzutun. Schon in dieser Zeit versucht er, literarische Arbeiten zu schaffen. Jene Versuche, nämlich die verschollenen Romane *Cornaro* und *Der Geheimnisvolle* unterbreitete er dem Freund Hippel. Der „bewundert, übt Kritik und gibt Anregungen, wie er es auch tut, wenn Hoffmann ihm seine Zeichnungen und Karikaturen vorweist, denn dieser besitzt ein echtes Zeichentalent“ (Wittkop-Mémardeau, 1989: 18). Hoffmanns Familienverhältnisse waren dagegen wenig erfreulich, wie er selbst an seinen Freund Hippel am 22. September 1795 schrieb:

„Ueberhaupt - weiß Gott, welches Ungefähr, oder viel mehr, welche sonderbare Laune des Schicksals mich in dies Haus hier versetzte. Schwarz und weiß unmöglich entgegengesetzter seyn, als ich und meine Familie - Gott was sind das für Menschen!“ (Hoffmann, 1946: 37).

1796 hatte Hoffmann selbst den Wunsch Königsberg zu verlassen, um größere Freiheit zu bekommen und sich vor allem auch seiner ersten unglücklichen Liebesgeschichte zu entfernen. Während seiner Studienzeit verliebte er sich leidenschaftlich in seine mehrere Jahre ältere Musikschülerin Dora Hatt, eine verheiratete Frau. Da er schon ein Jahr vorher sein erstes juristisches Examen als Auskultator bestanden hatte, erhielt er einen Posten am Gericht in Glogau, wo sein Onkel Johann Ludwig Doerffer Rat am Obergericht war. Die Abreise fand im Mai 1796 statt. In Glogau begann seine berufliche Laufbahn, dennoch ging sein Wunsch nach Freiheit nicht in Erfüllung. Er muss wieder bei einem Onkel wohnen, der fast ebenso steif und vergriefflich ist wie der Onkel Otto. Um diese Zeit ist er vor allem Musiker:

Er empfindet und bewältigt die Welt musikalisch. [...] Er ist zwar musikalisch sehr begabt und besitzt große musiktechnische Kenntnisse, aber er ist weit davon entfernt, ein Neuerer zu sein, er ist ein Nachahmer unter dem Einfluß Mozarts, Glucks [...] und der Italiener des 18. Jahrhunderts.“ (Wittkop-Mémardeau, 1989: 23)

In Glogau schließt er die Bekanntschaft mit Johannes Hampe, der wie er selbst seine Zeit zwischen der Musik und dem Verwaltungsdienst teilt. Auch diese Freundschaft wird bis zum Tod des Dichters dauern, und Hampe war der einzige, mit dem Hoffmann „wirklich über Musik sprechen“ konnte (ebd.:59).

1798 folgte er seinem Onkel nach Berlin, in dessen Haus er erstmals die sogenannte ‚Feine Gesellschaft‘ kennenlernte. Hier schloss er Bekanntschaft mit Jean Paul. In

Berlin blieb er zwei Jahre. 1800 wurde er nach seinem dritten Examen Assessor am Obergericht in Posen. Dort lernte er ein Mädchen, die gebürtige Polin Michaelina Rorer Trzcinska (Mischa), kennen und heiratete sie in demselben Jahr. Wegen seiner Karikaturen von den dortigen Honoratioren und seiner witzigen Kommentare wurde er nach Plock strafverstezt. Dort führte er mit seiner Frau für zwei Jahren ein zurückgezogenes Leben., bis er - mit Hilfe von Hippel - eine Ernennung zum Regierungsrat in Warschau erhielt. In Warschau weilte er bis 1807. In jene Zeit fällt die Bekanntschaft mit Hitzig, dem zweiten nahen Freund und juristischen Kollegen Hoffmanns. Er war „schließlich sein literarischer Berater, dessen Bibliothek den Horizont des Dichters erweitern wird“ (ebd.: 46). Er machte „Hoffmann mit Tieck, Novalis, Brentano, den beiden Schlegel, Wackenroder und noch anderen Vertretern der damaligen Literatur bekannt“ (ebd.). In Warschau teilte er seine Zeit wie früher zwischen der Musik und dem Amt. Er komponierte selbst musikalische Stücke und wurde 1805 zum Mitbegründer einer musikalischen Gesellschaft, „deren Aufgabe es sein soll, Konzerte und Vorträge zu organisieren, und die auch die Einrichtung einer Gesangsakademie betreibt“ (ebd.). Er war gleichzeitig der Vizepräsident, Bibliothekar und Sekretär. Die napoleonischen Kriegszüge machten der Warschauer Zeit ein Ende. Am 28. November 1806, zogen die Franzosen in Warschau ein, und die preußischen Beamten, dazu gehörte Regierungsrat Hoffmann, wurden entlassen, wenn sie nicht bereit waren, eine Unterwerfungsakte zu unterzeichnen. Hitzig und seine Frau fuhren nach Berlin. Hoffmann schickte seine Familie nach Posen und versuchte weiter in Warschau zu weilen und die Musikalische Gesellschaft zu betreiben. Endlich musste er unter Zwang der Franzosen Warschau verlassen und fuhr nach Berlin.

Sein zweiter Aufenthalt in Berlin war für ihn ein „unglückliches Jahr voller Not und Hunger“ (Feldges und Stadler, 1986: 37). Vergeblich versuchte er, durch künstlerisches Schaffen zu verdienen. Schließlich fand er von einem Zeitungsinsert eine Tätigkeit am Theater im Bamberg. Dort war er als Theaterkomponist tätig. Er sieht die Möglichkeit, „sich eine mehr oder weniger unabhängige Existenz aufzubauen“ (Wittkop-Ménardeau, 1989: 62). Um leben zu können, gibt er den Damen der guten Gesellschaft zahlreiche Gesangs- und Musikstunden. 1809 wurde Hoffmann vom Verleger Rochlitz mitgeteilt, dass *Ritter Gluck*, die erste Erzählung Hoffmanns, in der ‚Allgemeinen Musikalischen Zeitung‘ veröffentlicht werden sollte. Rochlitz willigt auch in eine ständige Mitarbeit Hoffmanns als Musikkritiker

ein. Als der die gute Nachricht erhielt, notierte er in seinem Tagebuch: „Mei.(ne) literarische Carriere scheint beginnen zu wollen“ (zit. nach ebd.: 64). 1810 war Franz von Holbein der Direktor des Bamberger Theaters. Der Dichter wurde beauftragt, gleichzeitig als Direktionsgehilfe, Komponist und Bühnenbilder zu wirken. Zu den Freunden in Bamberg gehörten der berühmte Nervenarzt Dr. Marcus und sein Neffe Dr. Speyer, durch die Hoffmann erstmals in Kontakt mit der Psychiatrie seiner Zeit kam. Außerdem war da Carl Friedrich Kunz, ein Weinhändler und Verleger, der als erster Hoffmanns Werke in Buchform veröffentlichte. Um diese Zeit verliebte sich Hoffmann in eine Gesangsschülerin, ein junges Mädchen namens Julia Mark. Auch sie war einem anderen Mann versprochen, Johann Gerhard Graepel, den sie aus familienpolitischen Gründen heiratete. 1812 verließ Hoffmann nach dem Weggang Franz von Holbeins das Bamberger Theater. Ihm bleibt nur übrig von dem Ertrag seiner Kritiken und von seinen Musikstunden zu leben. 1813 schloss er einen Vertrag mit Joseph Seconda, dem Direktor des Leipziger Theaters, der ihn als Kapellmeister verpflichtete. Gleichzeitig unterzeichnete er einen Vertrag mit Kunze über die Veröffentlichung des ersten Teils der *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Ein Jahr später kam es zum Bruch mit Seconda, Hoffmann verlor seine Stelle, hinzu kam schwere Krankheit. Trotz schlechtem Zustand führte er sein dichterisches Werk fort. Nachdem er kurz zuvor das Märchen *Der goldene Topf* beendet hatte, begann er mit der Arbeit an seinem Roman *Die Elixiere des Teufels*.

Im September 1814 sah er sich aufgrund seiner Geldnot gezwungen, in den Staatsdienst zurückzukehren. Mit Hippels Hilfe erhielt er eine Anstellung am Kammergericht in Berlin. Hier verbrachte er seine letzten acht Lebensjahre, in denen sein Hauptwerk entstand. Im Haus Hitzigs schloß er die Bekanntschaft mit Fouqué, Chamisso, Tieck u. a. Er kam mit seinen Freunden zum Gesprächszirkel der Seraphinenabende zusammen. 1821 wurde er schwer krank. Todkrank und gelähmt diktierte er in den letzten Monaten seines Lebens *Die Genesung* und *Des Vettters Eckfenster*. Am 25. Juni 1822 starb er an einer Krankheit des zentralen Nervensystems.

Im Bezug auf biographische Forschung bezeichnete Walther Harich in seiner Biographie E. T. A. Hoffmanns den Künstler „als Menschen ohne Geschichte“ und wertete „dementsprechend Hoffmanns Leben und Werk als Ausdruck einer

überzeitlichen Künstlerproblematik“ (zit. nach Werner, 1971: 5). Im Gegensatz dazu war Hans-Georg Werner, ein marxistischer Germanist, der Überzeugung, dass „sich das dichterische Werk Hoffmanns nur demjenigen erschließt, der seine gesellschaftliche Bedingtheit erkennt“ (ebd.). Er meinte, dass zwischen persönlichem Erleben des Autors und seinem Werk eine unmittelbare Beziehung bestehe, nicht nur zu Personen sondern auch zu gesellschaftlichen Bedingungen:

Kein anderes Werk E. T. A. Hoffmanns ist so unmittelbar aus persönlichem Erleben herausgewachsen wie die ‚Fantasiestücke in Callot’s Manier‘... Doch waren es nicht nur die Julia Mark betreffenden Erlebnisse, sondern darüber hinaus die gesellschaftlichen Erfahrungen seines Bamberger Künstlerlebens überhaupt, die Hoffmann, dem gequälten ‚musikalischen Schulmeister‘, zur Grundlage seiner ‚Fantasiestücke‘ dienten. (Werner, 1971: 60)

Beide Auffassungen sind zwei extreme Richtungen bei der Hoffmannforschung. Jedoch werden der Zusammenhang zwischen der Biographie Hoffmanns und seinen Werken je nach Forscher unterschiedlich bewertet. Beispielsweise gibt es zahlreiche Verknüpfungen zwischen fiktiven Figuren und Personen in der Lebensgeschichte Hoffmanns, nämlich seinen Verwandten oder seinen Freunden in Bamberger Zeit (s. Wittkop-Mémardeau, 1989: 11ff.). Ein Beispiel dafür ist der Fall von der Tante Hoffmanns, Johanna Sophie Doerffer (1745-1803). Aus biographischen Quellen lässt sich erkennen, dass sie die einzige Person war, die „sich dem jungen Hoffmann mit Wärme zuwandte“ (Feldges und Stadler, 1986: 36). Ob sie mit der „Tante Füßchen“ in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* identisch ist, steht noch zur Diskussion (s. ebd.: 11 u. Feldges und Stadler, 1986: 36). Bedeutender ist der Fall von Julia Mark, einer jungen Gesangsschülerin Hoffmanns:

Die Frauen in den Werken Hoffmanns haben einen Charakter, der ins Reich der Liebesleidenschaft und der Musik transzendiert. Fast alle singen, denn fast alle sind die Spiegelung Julias, während keine einzige schreibt oder malt, da diese Tätigkeiten ihr fremd waren. (Wittkop-Mémardeau, 1989: 78)

Dagegen steht die Meinung von Feldges und Stadler, dass es nicht so richtig ist, Hoffmanns Frauenfiguren als Spiegelbild Julias zu sehen:

Viele Frauenfiguren tragen die Züge Julias; es ist aber falsch, sie mit dem Vorbild einfach identisch zu setzen. Das zentrale Erlebnis ist in die Dichtung E. T. A. Hoffmanns eingegangen als literarische Repräsentanz idolisierter Weiblichkeit. (Feldges und Stadler, 1986: 38)

Meiner Ansicht nach dürfen die biographischen Fakten bei der Forschung nicht unterschätzt werden, dennoch soll die Erhellung der Werke Hoffmanns durch Daten

aus seinem Leben nur in gewissem Maße gemacht werden. Die Identifikation der fiktiven Figuren mit geschichtlichen Personen scheint diskutierbar zu sein. Die Frage, inwiefern sich Hoffmanns Biographie mit seiner literarischen Werken in Verbindung setzen lässt, ist von der Fragestellung der einzelnen Forschungsarbeit abhängig. In Bezug auf meiner Fragestellung wird ein anderer Gegenstand berücksichtigt, nämlich die Weltanschauung des Autors. Es ist anerkannt, dass Hoffmanns Erlebnisse als Vorrat seiner literarischen Produktivität gelten. Drei Lebensbereiche sind für ihn besonders bedeutsam, nämlich „Jugend; Staatsdienst; und das Leben als ‚unabhängiger‘ Künstler“ (Werner, 1971: 9). Die Jugend in Königsberg wurde für viele seine Charakterzüge bestimmend (ebd.).

Wenn es stimmt, daß die merkwürdige Kindheit E. T. A. Hoffmanns uns den Schlüssel zu seiner Persönlichkeit, zu seinem Charakter, seinem Werk und seinem Leben liefert, so kann man natürlich einwenden, daß das schließlich für jeden Menschen zutrifft. Aber es ist doch wohl eine Frage des Umfangs: Hoffmann ist zweifellos par excellence jemand, dessen Bahn in den Tagen der Kindheit bereits vorgezeichnet wurde, jedes Ereignis in seinem späteren Leben ist die Folgeerscheinung und Konsequenz eines in der Kindheit vorgefallenen Faktums gewesen; fast alle wesentlichen Elemente und fast alle Leit motive seines Werkes lassen sich auf Eindrücke aus seiner Kindheit oder zum mindesten auf eine Geistesverfassung zurückführen, die sich in der Folge aus ihnen ergeben hat. (Wittkop-Ménardeau, 1989: 11f.)

Der Staatsdienst und die künstlerische Tätigkeit gelten als parallelen Laufbahn seines Lebens. In Posen, in Warschau und auch am Ende seines Lebens in Berlin hatte er sein Leben zwischen dem Dienst und den Künsten geteilt. Der Staatsdienst, besonders in seinen letzten acht Jahren, unterstützte ihn, seine literarische Werke ohne materielle Sorge zu schaffen. Als selbständiger Künstler, z. B. bei seinem zweiten Aufenthalt in Berlin oder in Bamberg erfuhr er die „Schattenseiten des Künstlerdaseins“ (Werner, 1971: 20). Die Abhängigkeit von den materiellen Bedingungen enttäuscht ihn, wie er in „Die Kunstverwandten“ schrieb:

Es ist ein eignes Ding mit der Kunst und Künstlerfreiheit. Wahr ist es, daß die Geisterwelt der Kunst eigentlich über jedem irdischen Verhältniß schweben sollte und daß die Produktion des Genies nicht eine Waare ist, die man nach Geld schätzen kann; indessen ist es nun einmahl die schlimme Folge des Sündenfalls, daß wir Hosen anziehen und Brodt kaufen müssen und daß Künstler [...] in diesem irdischen Verhältniß befangen sind. *Erwerb* ist die Angel, in der sich der große bedürftige Haufen dreht und das böse Schicksal die Künstler gerade absichtlich in diesen Haufen zu stoßen, da es sie selten mit zeitlichen Gütern segnet. (zit. nach ebd.: 19f.)

„Auch die Kunst geht nach Brot“ (ebd.) Eine solche Konflikt ist auch in den hier untersuchten Werken zu finden.

3.2 Typen von Frauenfiguren: ihre Charakteristik

John Cronin hat in seiner Dissertation festgestellt, dass „die Geliebten bei Hoffmann äußerlich stereotyp dargestellt werden; d. h. sie werden alle mit mehr oder weniger gleichen äußeren Merkmalen versehen“ (1967: 129). Er meint weiter: „Vergegenwärtigt man sich diese Gestalten, so fällt Hoffmanns Tendenz ins Auge, ihnen nur gute oder nur negative Eigenschaften zu verleihen“ (ebd.). Bei solcher Polarisierung der Charaktereigenschaften ist auch die Dualität zwischen dem materiellen, irdischen und dem geistigen, ästhetischen Reich erkennbar, z. B. der „körperliche[n] Veronika“ und der „ätherische[n] Schöne[n] namens Serpentina“ (Kremer, 1998: 52) im *Goldenen Topf*. Jedoch ist die Verbindung der beiden Schemata problematisch. Denn nicht alle „häuslich-bürgerliche“ Frauen mögen als böse Gestalten klassifiziert werden (vgl. Cronin, 1967: 129ff. u. Deterding, 1999: 303) und manche „nicht-bürgerliche“ Frauengestalt erweckt einen bedrohlichen Eindruck (s. Chunnasart, 2001: 65). Diese Bemerkung lässt sich durch die Beobachtung der Figuren in ihren Konstellationen (im Abschnitt 3.3) verdeutlichen.

3.2.1 Die bürgerliche Frau

Die bürgerliche Frau nach meiner Untersuchung wird durch folgende Merkmale dargestellt: 1. ihre Schönheit; 2. ihre Beschäftigung als Hausfrau, 3. die Notwendigkeit, verheiratet zu sein. Andere Merkmale, z. B. Ehrgeiz und Neigung zu materiellen Dingen wie dem Luxus und der Mode zu haben, sind nur bei Veronika im *Goldenen Topf* zu finden.

Als „ein recht hübsches blühendes Mädchen von sechzehn Jahren“ (*Werke Bd. I*, 1965: 151) tritt Veronika, die älteste Tochter des Konrektors Paulmann, im *Goldenen Topf* auf. Sie hat „recht schöne dunkelblaue Augen“ (ebd.). Außerdem lässt die „hübsche Veronika“ in dem Duett mit Anselmus „ihre helle klare Stimme hören“, welche für den Registrator Herrbrand „wie eine Kristallglocke“ (ebd.: 152) ist. Für den Studenten Anselmus stimmt jedoch „das nun wohl nicht“ (ebd.). Denn ihm tönen Kristallglocken „in Holunderbäumen wunderbar, wunderbar!“ (ebd.) Auch Ulla erscheint zum ersten Mal in der Erzählung *Die Bergwerke zu Falun* mit der Beschreibung ihrer Schönheit:

Hoch und schlank gewachsen, die dunklen Haare in vielen Zöpfen über der Scheitel aufgeflochten, das nette schmucke Mieder mit reichen Spangen zusammengestellt[,] ging sie daher in der höchsten Anmut der blühendsten Jugend. Alle Bergleute standen auf und ein leises freudiges Gemurmel lief durch die Reihen: ‚Ulla Dahlsjö – Ulla Dahlsjö! – Wie hat Gott gesegnet unsern wackern Altermann mit dem schönen frommen Himmelskinde!‘ – Selbst den ältesten Bergleuten funkelten die Augen, als Ulla ihnen so wie allen übrigen die Hand bot zum freundlichen Gruß. (Hoffmann, 2001: 223)

Im Fall des Mädchen Rosa im *Meister Martin der Kufner und seine Gesellen* wird ihre Schönheit wie ein Bild beschreiben.

Möchtest du, vielgeliebter Leser, in diesem Augenblick doch recht lebhaft dich der Meisterwerke unseres großen Albrecht Dürers erinnern. Möchten dir doch die herrlichen Jungfrauengestalten voll hoher Anmut, voll süßer Milde und Frömmigkeit, wie sie dort zu finden, recht lebendig aufgehen. Denk’ an die schön gewölbte, lilienweiße Stirn, an das Inkarnat, das wie Rosenhauch die Wangen überfliegt, an die feinen kirschrot brennenden Lippen, an das in frommer Sehnsucht hinschauende Auge, von dunkler Wimper halb verhängt, wie Mondesstrahl von düsterm Laube – denk’ an alle Himmelsschönheit jener Jungfrauen, und du schauest die holde Rosa. (*Werke Bd. IV*, 1965: 173)

Wie ihre Schönheit wirkt, lässt sich durch die Bemerkung eines alten Meisters zeigen:

Geht uns alten Herren, wie wir alle im Rat sitzen, das Herz auf und können wir nicht die blöden Augen wegwenden, wenn wir das liebe Kind schauen, wer mag’ s denn den jungen Leuten verargen, daß sie versteinert und erstarrt stehenbleiben, wenn sie auf der Straße Eurer Tochter begegnen, daß sie in der Kirche Eure Tochter sehen, aber nicht den geistlichen Herrn, daß sie auf der Allerwiese oder wo es sonst ein Fest gibt, zum Verdruß aller Mägdlein nur hinter Eurer Tochter her sind mit Seufzern, Liebesblicken und honigsüßen Reden. (ebd.: 174)

Scherzhaft beschreibt der Erzähler im *Artushof* die Schönheit Christinas:

[E]in mittelgroßes wohlgenährtes Frauenzimmer, von etwa zwei bis drei und zwanzig Jahren, mit rundem Gesicht, kurzer ein wenig aufgestülpter Nase, freundlichen lichtblauen Augen, aus denen es recht hübsch jedermann anlächelt: Nun heirate ich bald! – Sie hat eine blendend weiße Haut, die Haare sind geradezu nicht zu rötlich – recht küssige Lippen – einen zwar etwas weiten Mund, den sie noch dazu seltsam verzieht, aber zwei Reihen Perlenzähne werden dann sichtbar. (Hoffmann, 2001: 182)

Der Unterschied zwischen Christina und anderen Frauengestalten liegt darin, dass sie sich ausdrücklich ihrer Schönheit bewusst und darauf stolz ist. Das lässt sich in ihrem Gespräch mit Traugott zeigen, wenn er, als ihr Verlobter, ihr mitteilt, dass er sie „nun und nimmermehr“ heiraten wird:

„Es ist auch gar nicht vonnöten“, sagte Christina sehr ruhig, „Sie gefallen mir so nicht sonderlich seit einiger Zeit, und gewisse Leute werden es ganz anders zu schätzen wissen, wenn sie mich, die hübsche reiche Mamsell Christina Roos, heimführen können als Braut! – Adieu!“ (ebd.: 199)

Das nächste Zeichen der bürgerlichen Frau, nämlich ihre Tätigkeit als Hausfrau, lässt sich in mehreren Szenen darstellen. Als Traugott Dorina, der Tochter des italienischen Malers zum ersten Mal begegnet, steht sie, „mit weiblicher Arbeit beschäftigt“ (ebd.: 201), auf dem Balkon. Die Frage, was man mit weiblicher Arbeit meint, ist mit der

zeitgenössischen Vorstellung über die Rolle der Frau zu beantworten, und ein wesentliches Element der Rolle ist nämlich die Sorge um häusliche Angelegenheiten (s. Abschnitt 2.4). Durch den Blick Traugotts erfahren wir, dass Christina, wenn sie „in voller Tätigkeit“ (ebd.: 188) ist, „in dem mittleren Stock Alles scheuern und bohren ließ, Gardinen eigenhändig fältelte, dem messingenen Geschirr den letzten Glanz gab u. s. w.“ (ebd.). In einer anderen Szene begibt sie sich auf ihr Zimmer, „um sich nur ein wenig umzukleiden, die Wäsche herauszugeben, mit der Köchin das Nötige wegen des Sonntagsbratens zu verabreden und sich neben her einige Stadtneuigkeiten erzählen zu lassen“ (ebd.: 197). Ihre Fertigkeit in der Küche wird auch erwähnt, aber auch diese Darstellung scheint scherzhaft: „Niemand ist ihr eine Mandeltorte mißraten, und die Butter-Sauce verdickt sich jedesmal gehörig, weil sie niemals links, sondern immer rechts im Kreise mit dem Löffel rührt!“ (ebd.: 182).

Im Bereich des häuslichen Lebens steht auch die Erscheinung Veronikas – abgesehen von ihrer Rolle der Repräsentation des bürgerlichen Standesbewusstseins, die durch das Singen Veronikas im Duett verdeutlicht wird, als „wie gewöhnlich nach der frugalen Mahlzeit Musik gemacht“ (*Werke Bd. I*, 1965: 158) wird. Einmal ist ihre Aufgabe, „das Zimmer aufzuräumen und den Kaffeetisch zu ordnen; denn die Mademoiselles Osters hatten sich bei der Freundin ansagen lassen“ (ebd.: 166). Die Vorbereitung der Getränke ist auch ihre Arbeit. Einmal hat der Konrektor Paulmann den Studenten Anselmus zum Essen eingeladen, und sagt: „und nachher bereitet uns Veronika einen köstlichen Kaffee, den wir mit dem Registrator Heerbrand [...] genießen“ (ebd.: 194). Am Abend jenes Tages genießen die drei Männer den „Punsch, den Mamsell Veronika köstlich bereitet“ (ebd.: 200), bis sie ganz betrunken sind. Die Sorge um den Haushalt findet sich, wie bei Christina im *Artushof*, auch in Veronikas Tagtraum, als sie erfährt, dass Anselmus vermutlich ein Hofrat werden könnte: „Sie frühstückte im eleganten Negligé im Erker, der Köchin die nötigen Befehle für den Tag erteilend. ‚Aber daß Sie mir die Schüssel nicht verdirbt, es ist des Herrn Hofrats Leibessen!‘“ (ebd.: 166).

Die Notwendigkeit der bürgerlichen Frau, verheiratet zu sein, wird nur bei zwei Frauengestalten, nämlich Christina und Veronika, hervorgehoben. Aber in anderen Werken wird die Heirat zum Thema in der Handlung der Geschichte, d. h. zu einer Bedingung der Taten des Helden, und dadurch ihre Wichtigkeit reflektiert, z. B. für

Ulla in *Die Bergwerke zu Falun* oder Rosa in *Meister Martin*,. Im *Artushof* weist der Erzähler darauf hin, „daß Christinchen den Traugott deshalb ungemein lieb hat, weil er sie heiratet, denn was sollte sie wohl in aller Welt anfangen, wenn sie niemals Frau würde!“ (Hoffmann, 2001: 185) D. h. sie verknüpft ihren Wert mit der Heirat. Im Fall von Veronika verbindet sich diese Vorstellung mit anderen Charakteristika, nämlich Ehrgeiz und der Neigung zu materiellen Dingen:

Veronika überließ sich ganz, wie junge Mädchen wohl pflegen, den süßen Träumen von einer heitern Zukunft. Sie war Frau Hofrätin, bewohnte ein schönes Logis in der Schloßgasse oder auf dem Neumarkt oder auf der Moritzstraße – der moderne Hut, der neue türkische Schal stand ihr vortrefflich – Vorübergehende Elegants schielen herauf, sie hört deutlich: „Es ist doch eine göttliche Frau, die Hofrätin, wie ihr das Spitzenhäubchen so allerliebste steht!“ – Die geheime Rätin Ypsilon schickt den Bedienten und läßt fragen, ob es der Frau Hofrätin gefällig wäre, heute ins Linkische Bad zu fahren. – „Viel Empfehlungen, es täte mir unendlich leid, ich sei schon engagiert zum Tee bei der Präsidentin Tz.“ – Da kommt der Hofrat Anselmus, der schon früh in Geschäften ausgegangen, zurück; er ist nach der letzten Mode gekleidet; „wahrhaftig schon zehn“, rüft er, indem er die goldene Uhr repetieren läßt und der jungen Frau einen Kuß gibt. „Wie geht’s, liebes Weibchen, weißt du auch, was ich für dich habe?“ fährt er schäkernd fort und zieht ein Paar herrliche, nach der neuesten Art gefaßte Ohringe aus der Westentasche [...] „Ach, die schönen, niedlichen Ohringe“, ruft Veronika ganz laut und springt, die Arbeit wegwerfend, vom Stuhl auf, um in dem Spiegel die Ohringe wirklich zu beschauen. (*Werke Bd. I*, 1965: 166)

Franz Fühmann hat in seinem Aufsatz „Fräulein Veronika Paulmann“ darauf hingewiesen, dass Veronika beabsichtigt, „die nächste Stufe auf der gesellschaftlichen Rangleiter zu erklimmen und eine Frau Hofrätin zu werden!“ (zit. nach Harnischfeger, 1988: 296). Im Gegensatz dazu hat Harnischfeger darauf hingewiesen, dass Veronikas wahre Motive für ihre Zuneigung zu Anselmus undurchsichtig seien. „Es läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden, ob es nun Liebe ist, was sie zu Anselmus hinzieht, oder die Aussicht auf sozialen Erfolg“ (1988: 296). Die Absicht Veronikas zeigt sich aber auch in ihren Taten. Veronikas Zuneigung zu Anselmus zeigt sich schon bei ihrem ersten Auftritt in der zweiten Vigilie, als sie die Rolle der Schutzrednerin Anselmus’ übernimmt (s. *Werke Bd. I*, 1965: 151). Sie wird in der dritten Vigilie verdeutlicht, bevor Veronika in der fünften Vigilie erfährt, dass Anselmus ein Hofrat werden könnte: „Gottes Lohn! wiederholte Veronika, indem sie die Augen fromm zum Himmel erhob und lebhaft daran dachte, wie der Student Anselmus schon jetzt ein recht artiger junger Mann sei, auch ohne Raison!“ (ebd.: 158). Und schließlich in der elften Vigilie, mehrere Wochen nachdem sie Anselmus verloren hat, läßt ihre Erscheinung vermuten, dass sie darüber traurig ist: „In dem Augenblick trat die Veronika herein, blaß und verstört, wie sie jetzt gewöhnlich war“ (ebd.: 206). Und auch von ihrem Mund selbst heißt es: „Sie können es mir glauben, bester Vater, daß

ich den Anselmus recht von Herzen liebte, und als der Registrator Herrbrand, der nunmehr selbst Hofrat worden, versicherte, der Anselmus könne es wohl zu so etwas bringen, beschloß ich, *er* und kein anderer solle mein Mann werden“ (ebd.). Das ist ein idealer Wunsch eines jungen Mädchens, wie der Erzähler selbst bemerkt: „wie junge Mädchen wohl pflegen, den süßen Träumen von einer heitern Zukunft“ (ebd.: 166).

Wenn der Erzähler zu Veronikas süßen Träumen von einer heitern Zukunft „wie junge Mädchen wohl pflegen“ (ebd.) bemerkt, wird dieser Ehrgeiz als ein Merkmal des Bürgertums dargestellt, wodurch der Leser das Typische der Figur erkennen kann. Harnischfeger hat darauf hingewiesen, dass Veronikas Taten durch die soziale Bedingtheit der Frau zu erklären sind:

Der nüchtern-praktische Sinn, mit dem Veronika ihre Zukunft mit Anselmus betrachtet, könnte ihr leicht als ein Mangel an Liebe ausgelegt werden. Es mag jedoch sein, daß sich ihr Verhalten wenigstens zum Teil aus der sozialen Rollentrennung erklärt, die zu jener Zeit üblich war. Da Frauen in Liebesangelegenheiten mehr zu verlieren hatten als die Männer, mußten sie besonders darauf bedacht sein, die gegebenen Anstandsregeln zu beachten. Für ein sechzehnjähriges Mädchen wie Veronika, das einem wohlbehüteten Elternhaus entstammt, war die Erfüllung seiner Wünsche gar nicht anders vorstellbar denn als Glück in der Ehe. Nicht nur die Liebe, sondern auch seine sonstigen Hoffnungen und Erwartungen mußten auf eine künftige Heirat bezogen sein. [...] Selbst die Annehmlichkeiten, die ihr in einer solchen Position zur Verfügung stünden, könnten sie sich nicht aus eigener Kraft verschaffen. Die schöne neue Wohnung, die eleganten Kleider und das soziale Ansehen würden ihr allein durch die Liebe eines Mannes zufallen. (Harnischfeger, 1988: 290)

3.2.2 Die Frauen außerhalb der bürgerlichen Welt

Wenn wir versuchen, die untersuchten Frauenfiguren zwei Gruppen zuzuordnen, ist eine, die wir im vorigen Abschnitt schon behandelt haben, dem Bürgertum zuzurechnen. Es hat den Anschein, dass die anderen Frauen wegen ihres voneinander unterschiedlichen Wesens nicht in eine Gruppe zu bringen sind. Von einer Sängerin bis zu einem Traumbild werden solche Frauenfiguren gestaltet. Jedoch gibt es in jenen Figuren zwei Gemeinsamkeiten. Erstens stehen sie außerhalb des Bürgertums. Die Sängerin Donna Anna in *Don Juan* zum Beispiel fühlt sich auf Grund ihres Kunstverstands nicht im Einklang mit den sie umgebenden Leuten. Das Idealbild Felizitas in *Artushof* wird vom Protagonisten außerhalb des Bürgertums imaginiert. Zweitens lässt sich ihre Gemeinsamkeit in ihren Funktionen bzw. ihren Taten im Rahmen der Erzählung verdeutlichen, die im nächsten Abschnitt (3.3) behandelt

werden. Aus diesem Grund werden sie als „Frauenfiguren außerhalb der bürgerlichen Welt“ zusammengefasst und nach ihren äußeren Erscheinungen in drei Typen dargestellt, nämlich als Sängerin, Tier und Traumbild.

Mit der Darstellung als „ein bildhübsches, blutjunges Mädchen“ (Hoffmann, 2001: 46) hat Antonie in *Rat Krespel* eine ähnliche Charakteristik wie die bürgerliche Frau. Die Beschreibung ihres Äußeren findet sich nur zweimal in der ganzen Geschichte und scheint klischeehaft zu sein. Ein Beispiel dafür ist die Bemerkung eines reisenden Enthusiasten:

Antonien's Äußeres machte auf den ersten Anblick keinen starken Eindruck, aber bald konnte man nicht loskommen von dem blauen Auge und den holden Rosenlippen der ungemein zarten lieblichen Gestalt. (ebd.: 49)

Es ist nachvollziehbar, dass ihre Schönheit kein wesentliches Merkmal ist. Ihre einzige entscheidende Besonderheit ist ihre Stimme, die mehrmals erwähnt wird. Im ersten Auftritt Antoniens in der Erzählung wird ihre „ganz wunderherrliche Stimme“ (ebd.) statt ihrer Schönheit hervorgehoben. Dann folgt der Kommentar aus der Perspektive des Professors, der als Lob dienen mag:

[U]nd ich muß Ihnen gestehen, daß gegen die Stimme, gegen den ganz eigenen, tief in das Innerste dringenden Vortrag der Unbekannten mir der Gesang der berühmtesten Sängerinnen, die ich gehört, matt und ausdruckslos schien. Nie hatte ich eine Ahnung von diesen lang ausgehaltenen Tönen, von diesen Nachtigallwirbeln, von diesem Auf- und Abwogen, von diesem Steigen bis zur Stärke des Orgellautes, von diesem Sinken bis zum leitesten Hauch. (ebd.: 46)

Und nicht nur der Professor, sondern auch die Öffentlichkeit ist von ihrer Stimme sehr beeindruckt: „Antonien's Gesang in jener Nacht ist daher unter dem Publikum der Stadt zu einer Phantasie und Gemüt aufregenden Sage von einem herrlichen Wunder geworden“ (ebd.: 47).

Auch Donna Anna in *Don Juan* ist Sängerin. Jedoch besteht ein entscheidender Unterschied zu Antonies Darstellung. Es geht jedoch nicht um ihre Eigenschaften, sondern um ihr Wesen. – Sie hat gleichzeitig zweierlei Existenzen, nämlich ihr Wesen als Künstlerin (Sängerin) und ihre Rolle als Donna Anna in Mozarts Oper *Don Juan*. Darüber hinaus wird diese Figur aus zwei Perspektiven dargestellt, nämlich der der Öffentlichkeit (im Hotel) und der des reisenden Enthusiasten. Die Sicht der Öffentlichkeit beschränkt sich auf ihre Darstellung auf dem Theater insbesondere auf

ihre äußere Erscheinung. Zum Beispiel ist sie eine italienische Sängerin, „eine recht schöne Frau“, aber „nur zu wenig besorgt um Kleidung und Putz; eben in jener Szene sei ihr eine Haarlocke aufgegangen, und habe das Demiprofil des Gesichts beschattet!“ (*Werke Bd. I*, 1965: 45) Eine solche lächerliche Bemerkung mag als Darstellung der bürgerlichen Pedanterie und Beschränktheit dienen, die der Enthusiast (Erzähler) vorher bemerkt hat: „doch zeigten kleine Bemerkungen, die hier und da ganz schalkhaft hingeworfen wurden, daß wohl keiner die tiefere Bedeutung der Oper aller Opern auch nur ahnete“ (ebd.).

Im Gegensatz dazu verbinden sich ihre beiden Existenzen in der Sicht des Enthusiasten. Sie wird sowohl in Rolle der Donna Anna als auch als eine Toskanische Sängerin geschildert. Beide Rollen laufen parallel im Fortgang der Erzählung. Es hat den Anschein, dass die Rolle als Donna Anna als Mittel zur Verbindung zwischen der Sängerin und dem Enthusiasten dient. Die Schilderung der Oper durch den Blick des Enthusiasten spiegelt auch seine geistige Entwicklung wieder. Durch die Äußerung des Enthusiasten: „Und nun – welche Stimme! *Non sperar se non m'uccidi*¹ – Durch den Sturm der Instrumente leuchten, wie glühende Blitze, die aus ätherischen Metall gegossenen Töne!“ (ebd.: 40) ist es nachvollziehbar, dass sie – so wie im Fall von Antonie – außer der Schönheit eine wundervolle Stimme hat.

Auch äußere Erscheinungsmerkmale, die Augen, stimmen bei Antonie und Donna Anna überein. Der Unterschied besteht nur im Detail. Der reisende Enthusiast in *Don Juan* spricht von ihren dunkelblauen Augen und den „durchdringenden Blick ihres seelenvollen Auges“ (ebd.: 42). Bei Antonie heißt es: „von ihren blauen Augen kann man nicht loskommen“ (s. Hoffmann, 2001: 49). Jedoch lässt sich diese Merkmal nicht als Zeichen der Frau in dieser Gruppe hinstellen. Denn es ist auch bei dem bürgerlichen Mädchen Veronika und der Schlange Serpentina zu sehen.

Im Vergleich mit der bürgerlichen Frau lassen sich noch zwei Eigenschaften bei diesen Figuren darstellen, die Zeichen für ihr „nicht-bürgerliches“ Wesen sind. Es lässt sich nämlich erkennen, dass die Stellung der Frauenfiguren im vorigen Abschnitt,

¹ „Ja ich wage selbst mein Leben“ nach der Rochlitzschen Übertragung zit. nach Hoffmann, *Werke Bd. I*, 1965, S. 406 Anmerkung 15.

z. B. Veronika und Christina, der impliziten Vorstellung der Gesellschaft entspricht. Beispielsweise sind sie für den Haushalt zuständig. Im Gegensatz dazu wird eine solche Funktion bei Antonie nicht hervorgehoben. Es hat den Anschein, dass ein Vergleich zwischen zwei Figuren aus zwei Geschichten mit unterschiedlichen Strukturen – in diesem Fall zwischen Veronika und Antonie/Donna Anna - kein nachvollziehbares Ergebnis bringen wird. Das ist meiner Ansicht nach von der Fragestellung abhängig. Es ist nicht das Ziel dieses Vergleichs, Veronika Antonie/Donna gegenüber zu stellen. Die Eigenschaften Veronikas und anderer bürgerlichen Frauenfiguren dienen als Beispiel der zeitgenössischen Vorstellung der Frau. Und im Fall von Antonie brauchen wir jenen Vergleich, um zu verdeutlichen, wie Antonie absichtlich abweichend vom gesellschaftlichen Frauenbild gestaltet wird.

Wie schon gesagt, lässt sich keine Darstellung Antoniens häuslicher Fürsorge finden. Man könnte vermuten, dass sie wegen des Reichtums von Rat Krespel ihre häusliche Arbeit den Diener erledigen lassen kann. Aber das überzeugt nicht. Denn Veronika als Frau Hofrätin Herrbrand wird auch dabei gezeigt, wie sie der „Köchin die nötigen Befehle für den Tag“ (*Werke Bd. I*, 1965: 166) erteilt. Aus diesem Grund ist es nachvollziehbar, dass die Gestaltung Antoniens absichtlich ihre Beschäftigung mit häuslichen Tätigkeiten meidet, um ihre künstlerische Neigung zu verdeutlichen. Deshalb begegnet der Enthusiast Antonie als Helferin ihres Vaters, nämlich „ihm helfend bei dem Zusammensetzen einer Geige“ (Hoffmann, 2001: 49). „Sie half ihm alte Geigen aus einander legen, und neue zusammen leimen“ (ebd.: 62), das ist ihre einzige „Arbeit“, die in der Erzählung erwähnt wird. Bei Donna Anna ist es selbstverständlich, dass die häusliche Arbeit wegen ihrer Tätigkeit als Sängerin und auch wegen des Ortes der Handlung – d. h. im Hotel und auf dem Theater – nicht gezeigt wird. In beiden Figuren (Antonie und Donna Anna) scheint die Beschäftigung mit der Kunst – in diesem Fall mit der Musik – im Mittelpunkt ihres Lebens zu stehen. Das führt zu ihrem zweiten Merkmal, nämlich dem Gefühl, dass sie mit der Gesellschaft nicht im Einklang sind.

Donna Anna erzählt dem Enthusiasten, dass ihr ganzes Leben Musik sei, und klagt über die entfremdete Umgebung: „aber es bleibt tot und kalt um mich, und indem man eine schwierige Roulade, eine gelungene Manier beklatscht, greifen eisige Hände in mein glühendes Herz!“ (*Werke Bd. I*, 1965: 43). Diese Äußerung lässt vermuten, dass

diese Frau eine Werteskala des Lebens hat, die von der der Gesellschaft unterschiedlich ist. Antonie äußert eine solche Klage nicht selbst. Aber die folgende Bemerkung des Rats Krespel weist auch auf die zwei unterschiedlichen Vorstellungen von der Funktion der Kunst hin: „Auch die Welt, das musikalische Publikum, mocht' es auch unterrichtet sein von Antoniens Leiden, gab gewiß die Ansprüche nicht auf, denn dies Volk ist ja, kommt es auf Genuß an, egoistisch und grausam“ (Hoffmann, 2001: 61). Dieser Vorwurf erinnert an die Vorstellung der Philister über die Kunst als „Mittel der Zerstreuung, Unterhaltung und Erholung“ (Pikulik, 1979: 144),

Noch ein Unterschied zu Antonie besteht darin, dass Donna Anna als Sängerin, der der Enthusiast in der Fremdenloge No. 23 in der Pause begegnet und in späteren Szenen erwähnt, eine abstrakte Figur zu sein scheint. J. D. Cronin hat gezeigt, dass „die ganze Szene zwischen den beiden in der Theaterloge sich eigentlich im Geiste des reisenden Enthusiasten selber abspielt“ (1967: 42). Hier handelt es sich aber nicht um eine in sich selbst gebildete Person, d. h. keine reine Imagination des Enthusiasten, sondern um die Beziehung beider Figuren in einer Art „Seelengemeinschaft“ (vgl. Cronin, 1967: 43). Dieses Motiv lässt sich auch in den Frauenfiguren des nächsten Typs finden.

Der nächste Typ der Frau außerhalb der bürgerlichen Welt ist die Frau in Tiergestalt. Serpentina im *Goldenen Topf* wird nämlich als ein „goldgrünes Schlanglein“ dargestellt. Aus ihrem Wesen als Schlange ergeben sich zwei Themen, die in diesem Abschnitt behandelt werden, nämlich das Schlangensymbol und die Art und Weise von Serpentinias Darstellung in der Erzählung.

Silke Schillig hat sich in ihrer Arbeit *Die Schlangenfrau* (1984) mit der Symbolik der Schlange im Zusammenhang mit weiblicher Identität in Mythologie, Märchen, Sage und Literatur beschäftigt. Nach ihrer Meinung wurden das Schlangensymbol und die Frau im Christentum umgewertet. Die antike Auffassung der Schlange als Zeichen der Göttin Aphrodite/Venus, d. h. als „Zeichen einer hetärisch-tellurischen Welt“ (Schillig, 1984: 107), wird im Christentum weiter überliefert, und zwar in der Polarisierung der Frau „in die Gute und die Böse“ (ebd.: 110). Das Schlangensymbol wird seit dem Mittelalter in Verbindung mit „der weiblichen Sünde“ (ebd.), einer Vermischung von Eva, Venus und dem Teufel (vgl. ebd.), gebracht. Ihr steht als Gegenpol Maria

gegenüber (ebd.). Diese Vorstellung wurde weiter entwickelt. Beispielsweise steht in der Zeit des Barock die Schlange für „die Sünde der Luxuria und voluptas“ (ebd.: 142), d. h. die Sünde der Genusssucht und Wollust. Bemerkenswerterweise ändert sich der Diskurs über das Schlangensymbol in der Literatur in der Zeit der Romantik:

Die ethische und moralische Aburteilung der schlangengleichen und bösen Dämonin bewirkt eine Veränderung des Schlangensymbols, das nun in offene Rivalität zur Frau selbst tritt.[...] Das bedeutet: in der Zeit des Aufbruchs der gerade ins Haus verwiesenen Frau in die romantische Salonkultur und damit des massiven Einbruchs der gerade ins Haus verwiesenen Frau in die schriftstellerische Domäne des Mannes wird beschwörend versucht, das Böse als der Frau inhärenten Widerspruch zu einer ihr eigenen zweiten Natur zu machen. Daß dieser Versuch gelungen ist, beweist das Verschwinden der Schlange aus der Hochliteratur nach der Romantik. Das Weibchenbild präsentiert sich schlangenlos. (ebd.: 146)

Das obige Zitat zeigt, dass die vorher geprägte Verbindung zwischen den negativen Vorstellungen über die Schlange und dem weiblichen Wesen in der Literatur schließlich getrennt wird. Eine Veränderung wird auch an einer anderen Gattung, nämlich Sagen und Märchen, sichtbar (s. Schillig, 1984: 147f.). Die dämonische weibliche Schlange der Sage, deren Tat den Helden zu einem unglücklichen Ende führt, verwandelt sich zu einer in eine Schlange verzauberten Frau im Märchen, die schließlich erlöst, d. h. aus ihrer Schlangengestalt befreit wird (s. ebd.: 165). Und wenn der Student Anselmus im *Goldenen Topf*, einem „Märchen aus der neuen Zeit“, das goldgrüne Schlänglein Serpentina als „die Geliebte meines Herzens“ (*Werke Bd. I*, 1965: 161) bezeichnet, erinnert diese Beziehung zwischen Mensch und Tier an jenes Motiv, das uns bereits aus den Volksmärchen vertraut ist. Harnischfeger weist darauf hin, dass neben den verschiedenen Bedeutungen, die sich an das Symbol der Schlange knüpfen, die Tiergestalt Serpentinis zugleich den Sinn habe, auf ihre Unerlöstheit zu verweisen (1988: 273). Es gibt im Fall Serpentinis aber einen Unterschied: Eine Vermählung zwischen der Schlange Serpentina und dem Student Anselmus ist eine der drei Bedingungen der Erlösung ihres Vaters. Nicht sie selbst, sondern ihr Vater, der Salamander bzw. Archivarius Lindhorst, erhält unmittelbar den Vorteil davon. Serpentina ist dazu Mittel und Bedingung gleichzeitig. Ihre Erlösung ist kein Ziel der Handlung. – Die Geschichte in der achten Vigilie handelt vom Schicksal und der Strafe ihres Vaters. – Stattdessen wirkt sie einerseits als Anreiz und Motor vom Anselmus' Aufstieg ins Reich der Elementargeister. Andererseits ist ihre Beziehung zu Anselmus ein unbedingter Schritt zur Befreiung ihres Vaters von seiner Strafe, zu seiner Rückkehr in die höhere Welt. Diese Befreiung scheint umgekehrt zu sein. Statt

aus einer Tiergestalt befreit zu werden und wieder als ein Mensch zu leben, gilt die Befreiung von „dieser Welt“ als die Erlösung für den Salamander. Denn die Menschengestalt ist für ihn ein „dürftige[s] Leben, dessen Bedrängnisse“ (*Werke Bd. I*, 1965: 189) er ertragen muss, während die Erlöung bedeutet: Er darf „seine lästige Bürde abwerfen und zu seinen Brüdern gehen“ (ebd.). Hier geht es um eine Bezeichnung der Elementargeister als „Urzustand“ (ebd.).

In der Gestalt Serpentinias sind nach Harnischfeger auch „einige Züge des christlichen Schlangensymbols“ (1988: 271) erkennbar:

Das schöne, in grünem Gold erglänzende Schlänglein verkörpert [...] so wie ihre Vorfahren, Phosphorus und der Feuersalamander, den lichten Aspekt der Lucifer-Gestalt. Schon ihr erstes Erscheinen in den Zweigen eines Baumes, wenn ihr Blick in Anselmus ein nie gekanntes Verlangen erregt, erinnert an die Verführungsszene im Garten Eden. (ebd.)

Es geht um die Selbsterkenntnis des Helden: „Die ‚schöne grüne Schlange (...), welche einst der Geist des Menschen von der Unschuld der ersten Kindheit herabgezogen (...)‘, verkörpert für ihn ‚das klare Selbstbewußtseyn, die Reflexion““ (Schubert: *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, 1827, S. 323, zit. nach Harnischfeger, 1988: 271). Allerdings ist es ersichtlich, dass keine negativen Eigenschaften der Schlangenfrau in Serpentina vorkommen. Die Doppeldeutigkeit der Schlange in der mythischen Überlieferung, nämlich „ihre erleuchtende Kraft und ihre Bedrohlichkeit“ (Harnischerfeger, 1988: 271) findet sich allein in der Gestalt Serpentinias auch nicht. Beide Merkmale werden in zwei Gestalten getrennt. Die Entzündung der „Ahnung des fernen wundervollen Landes“ (*Werke Bd. I*, 1965: 189) in Anselmus durch den Anblick Serpentinias zeigt, dass Serpentina die erleuchtende Kraft erhält, während die Riesenschlange² die bedrohliche Wirkung verkörpert (vgl. Harnischfeger, 1988: 271). Außerdem muss auch die Konstellation beachtet werden, worauf Schillig hinweist:

Die Beantwortung der Frage nach der Schlangensymbolik im Goldenen Topf wird aber nur dann gelöst werden, wenn die Erzählstruktur beachtet wird, denn über die Aufspaltung seiner Hauptfiguren [Veronika und Serpentina] gelingt es Hoffmann, die böse Schlange von der Frau zu trennen, die Anselmus liebt. (Schillig, 1984: 216)

² Es handelt sich um die weiße durchsichtige Riesenschlange, die Anselmus beim ersten Besuch zum Archivarius Lindhorst vor dem Haus umwindet. (s. *Werke Bd. I*, 1965: 154)

Wenn wir den Ablauf dieser Erzählung berücksichtigen, ist es ersichtlich, dass Serpentina doch nicht absolut verführungsfrei dargestellt wird. Ihr seltsames Auftreten in dem Holunderbusch und unter den Fluten der Elbe mag auch als ein verführerisches Verfahren für einen unglücklichen Studenten aus der bürgerlichen Perspektive zu interpretieren sein, während die Neigung des Studenten zu Veronika ihn von jenem seltsamen Abenteuer rettet, d. h. ihn zurück zur realen Welt bringt und ihn sich „so leicht und froh“ (*Werke Bd. I*, 1965: 150) fühlen lässt. Auch das Gespräch zwischen Anselmus und dem Archivarius Lindhorst am Ende der vierten Vigilie macht den gleichen Eindruck – abgesehen vom Hintergrund der Geschichte:

„Still“, führt der Archivarius Lindhorst fort, „genug für heute, übrigens können Sie ja, wenn Sie sich entschließen wollen, bei mir zu arbeiten, meine Töchter oft genug sehen, oder vielmehr, ich will Ihnen dies wahrhaftige Vergnügen verschaffen [...] Aber Sie kommen ja gar nicht zu mir [...]“ (ebd.: 163)

Ab der fünften Vigilie wird der zunächst negativ scheinende Charakterzug Serpentinats der Veronika zugewiesen. Indem Veronika sich mit dem Apfelweib verbündet, übernimmt sie den verführerischen Charakter der übernatürlichen Macht (vgl. Schillig, 1984: 220). Diese Vermutung lässt sich durch die Gliederung der Erzählung verdeutlichen, da die Geschichte in der fünften und sechsten Vigilie nicht in chronologischer Reihenfolge erzählt wird. Es hat den Anschein, dass die Verbindung Veronikas mit der Apfelfrau vor die Szene im Studio des Archivarius Lindhorst, wo Serpentina dem Anselmus beim Abschreiben hilft, gestellt wird, damit Serpentina eindeutig positiv gestaltet werden kann (s. *Werke Bd. I*, 1965: 165f.; 171ff. und 177).

Auch ohne diese Kontrastierung ist Serpentina – wie schon einmal erwähnt – vorwiegend positiv dargestellt. Im Fortgang der Erzählung findet man von ihrem Auftreten keine einzige bedrohliche Wirkung auf Anselmus. Das ist anders – wenn wir annehmen, dass sie ihr Wesen als Elementargeist von ihrem Vater geerbt hat – bei anderen Elementargeistfiguren, z. B. der Bergkönigin in Hoffmanns *Bergwerke zu Falun* und Fouqués *Undine* (vgl. Chunnasart, 2001: 30ff.; 48ff.), die entweder verführerische oder bedrohliche Eigenschaften haben. Serpentina erscheint als Wesen aus einer anderen Sphäre. De Loecker formuliert dieses Merkmal kurz wie folgt:

Von allen Personen bietet Serpentina den einheitlichsten Eindruck. Sie gehört unbeschränkt zu der höheren Welt des Guten und weist im Laufe der Erzählung ausschließlich Züge auf, die mit dieser Welt verbunden sind.

Serpentinats Eintritt in die Handlung wird immer mit einem Bereich der Pracht, der Anmut und der Glückseligkeit verbunden. (de Loecker: 1983, 45)

Diese Bemerkung ist schon nachvollziehbar, wenn wir nur den ersten Auftritt Serpentinias am Ende der ersten Vigilie betrachten (s. *Werke Bd. I*, 1965: 146f.). Es ertönt wie „ein Dreiklang heller Kristallglocken“ (ebd.). Serpentina und ihre Schwestern erscheinen als „drei in grünem Gold erglänzende Schlänglein“ (ebd.) und wie sie sich so schnell rühren, „da war es als streue der Holunderbusch tausend funkelnde Smaragde durch seine dunklen Blätter“ (ebd.). Die Atmosphäre wird noch prächtiger geschildert, nachdem Anselmus in die „herrliche[n] dunkelblaue[n] Augen“ der Schlange geblickt hat (s. ebd.: 147). Zusammenfassend kann man sehen, dass ihre Anwesenheit immer durch die Mischung von Klang, Licht, Farbe und Duft angekündigt und begleitet wird, die de Locker als „die Sinne berauschende synästhetische Elemente“ (de Locker, 1984: 45) bezeichnet. Insbesondere der Klang als ein immer wieder auftauchendes Element der Anwesenheit Serpentinias, nur die Wortwahl variiert, nämlich zwischen einem lieblichen „Dreiklang heller Kristallglocken“ (*Werke Bd. I*, 1965: 146f.; 163; 186; 203) und „leisen, leisen, lispelnden Kristallklängen“ (ebd.: 177).

Die Darstellung auf eine solche Weise, nämlich eine Ahnung der Anwesenheit einer Frau durch die ästhetische Sinneswahrnehmung des Protagonisten, lässt sich auch in anderen untersuchten Erzählungen finden. Der Enthusiast in *Don Juan* zum Beispiel ahnt schon eine Frau durch einen „warmen Hauch“ (ebd.: 42), obwohl er beschlossen hat, von seinem „Nachbarn gar keine Notiz zu nehmen“ (ebd.): „Schon oft glaubte ich dicht hinter mir einen zarten, warmen Hauch gefühlt, das Knistern eines seidenen Gewandes gehört zu haben: das ließ mich wohl die Gegenwart eines Frauenzimmers ahnen“ (ebd.). Oder in Donna Annas Szene fühlte er sich „von einem sanften, warmen Hauch [...] in trunkener Wollust erbeben“ (ebd.: 44). Und schließlich am Ende der Geschichte zum Zeitpunkt des Todes der Donna Anna: „Ein warmer elektrischer Hauch gleitet über mich her – ich empfinde den leisen Geruch feinen italienischen Parfums, der gestern zuerst mir die Nachbarin vermuten ließ; mich umfängt ein seliges Gefühl, das ich nur in Tönen aussprechen zu können glaube“ (ebd.: 49). In *Rat Krespel* ist Antonie nach dem Bericht des Professors durch ihre Stimme bekannt (s. Hoffmann, 2001: 46), aber ein Zusammenspiel von Licht und Klang als Ankündigung einer bedeutenden Frau (Antonie) findet sich auch hier: „Den andern Abend nach seiner Rückkehr waren Krespels Fenster ungewöhnlich erleuchtet, schon dies machte

die Nachbarn aufmerksam, bald vernahm man aber die ganz wunderherrliche Stimme eines Frauenzimmers, von einem Pianoforte begleitet“ (ebd.).

Es lässt sich erkennen, dass die Figur wie Serpentina durch jene Beschreibung als etwas Höheres, Abstraktes gezeichnet wird. Ein solcher Wesenszug, gemeint ist die Abstraktheit, lässt sich auch in der letzten Gruppe der Frau, nämlich der Frau als Traumbild, finden und auf Grund ihrer Funktion erklären.

Wenn man versucht, die gemeinsame Charakteristik des Idealbilds des Künstlers Berthold in der *Jesuitenkirche in G.* und Traugotts im *Artushof* herauszufinden, kommt lediglich ihre Abstraktheit zum Vorschein. Obwohl Felizitas im *Artushof* eigentlich ein leiblich existierendes Mädchen – aber als ein Jüngling verkleidet – ist, hält Traugott sie zuerst für verstorben und später für ein Trugbild und schließlich für ein in ihm lebendes Idealbild. D. h. ihre Existenz bleibt körperlos. Die Darstellung ihrer Anwesenheit ist mit der Donna Annas und Serpentinias vergleichbar:

Ja, oft war es ihm in der Nähe des Jünglings, als stehe lichterhell das geliebte Bild neben ihm, als fühle er den süßen Liebeshauch, und er hätte dann den Jüngling, als sei er die geliebte Felizitas selbst, an sein glühendes Herz drücken mögen. (Hoffmann, 2001: 195)

Das gleiche Motiv findet sich im Traumbild Bertholds. Der Unterschied besteht nur darin, dass Berthold bewusst nach der Darstellung dieser Gestalt strebt, während die Gestalt Felizitas schon von Anfang an in Traugotts Gedanken festliegt und zu einem Kunsttrieb verwandelt wird. Die folgende Klage Bertholds macht diese Abstraktheit der Frauenfigur deutlich:

Ich mühte mich, das, was nur wie dunkle Ahnung tief in meinem Innern lag, wie in jenem Traum hieroglyphisch darzustellen, aber die Züge dieser Hieroglyphen-Schrift waren menschlichen Figuren, die sich in wunderlicher Verschlingung um einen Lichtpunkt bewegten. – Dieser Lichtpunkt sollte die herrlichste Gestalt sein, die je eines Bilders Fantasie aufgegangen; aber vergebens strebte ich, wenn sie im Traume von Himmelsstrahlen umflossen mir erschien, ihre Züge zu erfassen. Jeder Versuch, sie darzustellen, mißlang auf schmachliche Weise, und ich verging in heißer Sehnsucht. (Hoffmann, 1985: 133)

Auch die Bergkönigin in den *Bergwerken zu Falun* tritt zum ersten Mal in Elis' Traum auf, und danach nur noch einmal in dem Schacht, wo Elis allein steht. Es hat den Anschein, dass eine solche Darstellung dasselbe Motiv des Idealbilds ist. Es fällt allerdings auf, dass sie die unsichtbarste aller Figuren ist. Dieser Wesenszug lässt sich durch einen Vergleich zwischen ihr und anderen Frauenfiguren verdeutlichen. Es werden nämlich fast alle anderen weiblichen Figuren in den Erzählungen auf

verschiedene Weise als ein leibliches, irdisches Wesen dargestellt. Antonie und Donna Anna zum Beispiel sind Sängerinnen, deren Existieren gewiss nicht nur der Protagonist, sondern auch die Öffentlichkeit wahrnimmt. Obwohl Donna Anna in manchen Szenen, z. B. in der Fremdenloge und im zweiten Akt, eher im Geist des Enthusiasten präsent zu sein scheint, bestätigt das Gespräch an der Wirtstafel aber ihr leibliches Dasein. Ein anderes Beispiel dafür ist das Idealbild der Künstler Berthold und Traugott. Bertholds Ideal lässt sich von der Öffentlichkeit als ein „Gemeinirdische[s]“ (ebd.: 130) bezeichnen: „Man fand, daß Gesicht und Gestalt der Prinzessin Angiola T. zum Sprechen ähnlich sei“ (ebd.). Umgekehrterweise spaltet sich Felizitas in ein überirdisches im Geist des Künstlers lebendes Bild und eine häusliche Frau. Die obigen Beispiele zeigen, dass die genannten Frauenfiguren in diesen drei Erzählungen die beiden Welten repräsentieren und jeweils durch ihre äußere Erscheinung bzw. durch ihre körperliche Ähnlichkeit identifiziert werden.

In den *Bergwerken zu Falun* wird die Bergkönigin anders gestaltet. Ihr Wesen ist mit Serpentina vergleichbar, obwohl es noch einen Unterschied gibt. Das übernatürliche Wesen Serpentinas kann man durch ihre Darstellung leicht erkennen. Ihre Gestalt zeigt keine Zweideutigkeit zwischen materieller und geistiger Welt, denn sie gehört zu einer überirdischen Welt, dem Reich der Elementargeister, und wird ausschließlich so dargestellt, d. h. als etwas Seltsames. Nur Anselmus ist fähig, sie, die nur in Schlangengestalt erscheint, zu verstehen und zu sehen. Denn er hat „ein kindliches poetisches Gemüt“ (*Werke Bd. I*, 1965: 190). Und Veronika kann das Schlänglein Serpentina nur sehen, nachdem sie sich mit der Apfelfrau verbunden hat, d. h. nach ihrer Verbindung mit einer übernatürlichen Macht. Die Bergkönigin wird in ähnlicher Weise, aber noch unsichtbarer dargestellt. Ihre Gestalt wird „mit Attributen und Bildern der unterirdischen Welt beschrieben“ (Chunnasart, 2001: 66). Sie findet sich in einer wunderbaren Umgebung, in den „paradiesche[n] Gefilde[n] der herrlichsten Metallbäume und Pflanzen“ (Hoffmann, 2001: 232), die aber auch als Elis' Traum angesehen werden kann. Elis allein – so wie bei Anselmus – nimmt ihre Anwesenheit wahr. Darüber hinaus besitzt sie im Unterschied zu Serpentina eine bedrohliche und „dämonisch-verführerische Macht“ (s. Chunnasart, 2001: 67). Nach Chunnasart ist die Bergkönigin übernatürlich, verführerisch, dämonisch, gefährlich (ebd.: 69) und lässt sich mit dem „Besitz von kostbaren Schätzen“, dem „Bezug auf Sexualität“ und der „unlebendige[n] Natur“ (ebd.) darstellen. Bemerkenswerterweise ist sie die

Gegenfigur der menschlichen Frau Ulla (vgl. ebd.: 65ff.). Man soll aber auch darauf achten, aus welcher Perspektive sie beschrieben wird. Aus der bürgerlichen Sicht ist das Schicksal Elis unglücklich und die Begegnung mit der Bergkönigin lässt sich als Weg zum Verderben bezeichnen. Das erinnert uns an der Behauptung Veronikas, dass sie Anselmus von der grünen Schlange befreien will. Aus dieser Perspektive ist die Bergkönigin bedrohlich. Im Gegensatz dazu kann man die Bergkönigin und die unterirdischen Welt in Kontrast zur irdischen, bürgerlichen Welt als eine Allegorie der Kunst und Poesie interpretieren. Dieser Punkt wird im nächsten Abschnitt behandelt.

3.3 Figurenkonstellation

In dem letzten Abschnitt wurde die Charakteristik der Frauenfiguren schon behandelt. Wir wenden uns in diesem Abschnitt ihren Verhältnisse zu den Protagonisten zu. Sie lassen sich nach der Komplexität der Handlung in drei Gruppen einteilen:

1. einfache Konstellation zwischen einer künstlerischen Frau und dem Protagonisten
2. ein Dreiecksverhältnis zwischen zwei gegensätzlichen Frauenfiguren und dem Held
3. eine Verwandlung und Verschmelzung von Frauenfiguren in die Geliebte des Künstlers

3.3.1 Die einfache Konstellation

Dem ersten Typen der Konstellation sind das Verhältnis zwischen Donna Anna und dem reisenden Enthusiasten in *Don Juan* und die Beziehung des Rats Krespel zu Antonie in *Rat Krespel* zuzurechnen. In beiden Erzählungen findet man eine vergleichbare Handlung. Obwohl die Beziehungen der Figuren in beiden Werken unterschiedlich sind, nämlich zwischen Vater und Tochter im *Rat Krespel* und zwischen einer Sängerin und einem Enthusiasten in *Don Juan*, stimmen sie im ästhetischen Thema und bei der Wirkung der Frauengestalten überein. Antonie nämlich ist auch Sängerin und die Kunst (die Musik) ist der ausschließliche Mittelpunkt der Handlung beider Erzählungen.

Die Beziehung Antonies zum Rat Krespel wird neben der Verwandtschaft durch ihre Neigung zur Kunst gezeigt. Der Rat „schwamm [...] in Entzücken“ (Hoffmann, 2001: 60), bei der ersten Begegnung mit Antonie, aber nicht wegen ihrer von der Mutter geerbten Liebenswürdigkeit, sondern wegen ihres Gesangs:

Antonie mit zartem Sinn den wunderlichen Vater im tiefsten Innern richtig auffassend, sang eine jener Motetten des alten Padre Martini, von denen sie wußte, daß Angela [ihre Mutter] sie dem Rat in der höchsten Blüte ihrer Liebeszeit unaufhörlich vorsingen müssen[!]. Der Rat vergoß[!] Ströme von Tränen, nie hatte er selbst Angela so singen hören. Der Klang von Antoniens Stimme war ganz eigentümlich und seltsam oft dem Hauch der Äolsharfe, oft dem Schmettern der Nachtigall gleichend. (ebd.)

Aus dieser Perspektive haben Antonie und ihr Vater Beziehungen in zwei unterschiedlichen Bereichen, nämlich dem Reich der Kunst durch ihr Interesse an die Musik und der irdischen Welt durch ihr familiäres Verhältnis. Das leitet zu einem Konflikt in Antonies Existenz über. Eine Fortsetzung ihrer künstlerischen Tätigkeit hätte aufgrund eines „organischen Fehler in der Brust, der eben ihrer Stimme die wundervolle Kraft und den seltsamen [...] Klang gibt“ (ebd.: 60f.), ihren frühen Tod zur Folge. Der Rat als Vater will sie nicht verlieren – d. h. nicht sterben lassen –, deshalb entscheidet sie, „dem Vater noch in seinen alten Tagen nie gefühlte Ruhe und Freude [zu] bereiten“ (ebd.: 61), indem sie dem Singen entsagt und für ihn als ein gutes Kind lebt:

Sie schmiegte sich nun mit der innigsten kindlichsten Liebe an Krespel; sie ging ein in seine Lieblingsneigungen – in seine tollen Launen und Einfälle. [...] „Ich will nicht mehr singen, aber für dich leben“, sprach sie oft sanft lächelnd zum Vater, wenn jemand sie zum Gesange aufgefordert und sie es abgeschlagen hatte. (ebd.: 62)

Dieser Konflikt wird aufgelöst, nachdem der Rat die „wunderbare Geige“ (ebd.: 63) gekauft hat. Die Identifizierung Antonies mit der Geige führt sie wieder zur Kunst, nachdem sie darauf verzichten muss. „Ach das bin ich ja – ich singe ja wieder“ (ebd.), ruft Antonie „laut und freudig“ (ebd.), als der Rat kaum „die ersten Töne angestrichen“ (ebd.). Der Rat weiß selbst nicht, „welche unbekannte Macht ihn nötigte, die Geige unzerschnitten zu lassen, und darauf zu spielen“ (ebd.). Es lässt vermuten, dass der Rat selbst diesem Anreiz nicht widerstehen kann. Die Angst vor dem Tod seiner Tochter durch Singen beachtet er nicht mehr. Er selbst wird „bis in das Innerste gerührt, er spielte wohl herrlicher als jemals“ (ebd.). Die Beziehung in der Kunst, in die die beiden durch die alte Geige versetzt werden, befreit sie – insbesondere Antonie – von der körperlichen Bedrohung. Es heißt: „Seit dieser Zeit kam eine große Ruhe und Heiterkeit in ihr Leben. Oft sprach sie zum Rat: ‚Ich möchte wohl etwas singen, Vater!‘ Dann nahm Krespel die Geige von der Wand, und spielte Antoniens schönste Lieder, sie war recht aus dem Herzen froh“ (ebd.).

Diese Verknüpfung weist einerseits auf das falsche Verfahren des Rats hin, wobei er die Kunst vermessen will, sowie er die Geigen zerlegt, bis er jene Geige bekommt. Antonie blickt ihn „sehr wehmütig an“ und spricht „leise bittend: ‚Auch diese?‘“ (ebd.), als er jene Geige zerlegen will. Andererseits betont sie ein seltsames Verhältnis zwischen Antonie als einer Künstlerin und der Kunst selbst und dem Rat. Über jene Geige meint der Rat:

Ganz überzeugt bin ich, daß in der innern Struktur etwas Besonderes liegt, und daß wenn ich sie zerlegte, sich mir ein Geheimnis erschließen würde, dem ich längst nachspürte, aber – lachen Sie mich nur aus, wenn Sie wollen – dies tote Ding, dem ich selbst doch nur erst Leben und Laut gebe, spricht oft aus sich selbst zu mir auf wunderliche Weise, und es war mir, da ich zum ersten Male darauf spielte, als wär' ich nur der Magnetiseur, der die Somnambule zu erregen vermag, daß sie selbsttätig ihre innere Anschauung in Worten verkündet. (ebd.: 48)

Auch die Donna Anna und der reisende Enthusiast verstehen sich durch Gesang, obwohl sie Italienisch spricht, während er kein Italienisch versteht. Es hat den Anschein, dass Donna Anna in der Fremdenloge eigentlich nur in Gedanken des reisenden Enthusiasten ohne Zusammenhang mit der leiblichen Sängerin auf der Bühne existiert. Und ihr Gespräch wird gelegentlich als ein Monolog seines Ichs bezeichnet (s. Cronin, 1967: 42). Es lässt sich auch vermuten, dass das Wesen der Donna Anna in der Fremdenloge absichtlich unklar dargestellt wird (für die Auseinandersetzung über das Wesen der Donna Anna siehe Cronin, 1967: 42f.), um ihre sonderbare Existenz – d. h. etwas Abstraktes – zu verdeutlichen und ihre Beziehung mit dem Protagonisten zu einer Art von Seelengemeinschaft zu erheben. Diese Darstellung mag ein wiederkehrendes Motive in den untersuchten Werken sein. Der Rat Krespel spricht über die alte Geige von der „Somnambule“ (Hoffmann, 2001: 48), während der reisende Enthusiast in *Don Juan* meint, „so geriet ich auch in der Nähe des wunderbaren Weibes in eine Art Somnambulismus, in dem ich die geheimen Beziehungen erkannte“ (*Werke Bd. I*, 1965: 43). Am Ende der Erzählung erfahren wir dass die Sängerin zu dem Zeitpunkt stirbt, wo der reisende Enthusiast, nachdem er die Oper noch einmal in seinen Gedanken inszeniert hat, die Rolle der Donna Anna erläutert: „Sie wird dieses Jahr nicht überstehen. Don Ottavio wird niemals *die* umarmen, die ein frommes Gemüt davon rettete, des Satans geweihte Braut zu bleiben“ (ebd.: 49). D. h. ihr Leben und ihre Rolle in der Oper verschmelzen miteinander, um das Kunstwerk zu vollenden. Das erinnert uns an die Behauptung des alten verrückten Künstlers Berklinger in *Artushof*. Der sagt: „Allegorische Gemälde machen nur Schwächlinge und Stümper; mein Bild soll nicht *bedeuten*, sondern

sein“ (Hoffmann, 2001: 191). Und wenn Donna Anna sagt, „ihr ganzes Leben sei Musik und oft glaube sie manches im Innern geheimisvoll Verschlossene, was keine Worte ausdrücken, singend zu begreifen“ (*Werke Bd. I*, 1965: 43), ist es nachvollziehbar ihr Schicksal, die Existenz der Kunst darzustellen. Es gelingt ihr, dem reisenden Enthusiasten einen Anreiz zum Kunstgenuss zu bieten. „Indem sie über den Don Juan, über ihre Rolle sprach, war es, als öffneten sich mir nun erst die Tiefen des Meisterwerks, und ich konnte hell hineinblicken und einer fremden Welt phantastische Erscheinungen deutlich erkennen“ (ebd.), erzählt der reisende Enthusiast.

In *Rat Krespel* ist es ersichtlich, dass die Handlung die ästhetische Haltung des Rates thematisiert. In *Don Juan* mag sich das Thema noch zu der geistigen Entwicklung des reisenden Enthusiasten erweitern, nämlich zum Künstler. Im zweiten Teil der Erzählung, wenn er allein in der Fremdenloge sitzt und glaubt „das herrliche Werk des göttlichen Meisters in seiner tiefen Charakteristik richtig aufzufassen“ (*Werke Bd. I*, 1965: 46), gilt seine Interpretation nicht mehr als eine Rezeption, sondern er selbst hat jetzt seine eigene Oper *Don Juan* verfasst. Er selbst hat geäußert: „Nur der Dichter versteht den Dichter; nur ein romantisches Gemüt kann eingehen in das Romantische“ (ebd.).

Zusammenfassend ist es ersichtlich, dass das Verhältnis der Figuren in beiden Erzählungen wesentlich im Bereich der Kunst – insbesondere der ästhetische Haltung – dargestellt wird. Die beiden Frauen sind keine Künstlerinnen im engeren Sinn, denn sie erschaffen kein eigenes Kunstwerk, sondern geben es nur wieder bzw. führen es auf. Jedoch spielt ihre Tat als Sängerin bei der geistigen Entwicklung des Helden eine entscheidene Rolle. Im Fall des Rates erfährt er beim letzten Gesang Antoniens vor ihrem Tod eine „blendene Klarheit“ (Hoffmann, 2001: 63), und die Wichtigkeit der Kunst lässt sich zeigen durch seine Entscheidung, dass er nach dem Tod Antoniens keine Geige mehr bauen und sie nicht mehr spielen will. Im Fall des reisenden Enthusiasten, durch den Anreiz der Donna Anna, gelingt es ihm, eine neue Sicht für die Oper zu haben und schließlich selbst ein Künstler zu sein, indem er die Oper noch einmal erneut inszeniert. Männliche Protagonisten erfahren Einheit von Kunst und Leben in der Frauengestalt. Diese Einheit wird bewiesen durch den Tod der Frau, d. h. Auflösung vom Irdischen. Nachweis ihres Todes ist zugleich Nachweis ihrer

Unmöglichkeit. D. h. die Existenz der beiden Bereiche, des Irdischen und des Transzendenten, ist keineswegs im Einklang zu bringen. Man muss unter zwei Möglichkeiten wählen. Die künstlerischen Frauengestalten entscheiden sich für die Kunst und damit für den Tod.

3.3.2 Das Dreiecksverhältnis

Die nächste Art der Konstellation lässt sich in Form der Dreiecksgeschichte darstellen: der Protagonist „am Scheideweg zwischen zwei Frauen, die gleichzeitig zwei Lebensformen bedeuten“ (Kremer, 1998: 52). Es handelt sich um die Frau aus „der Welt der konkret-gegenwärtigen Wirklichkeit“ (de Loecker, 1983: 29) bzw. der bürgerlichen Welt und die aus „eine[r] andere[n], höhere[n] und nicht mehr alltäglich-gegenwärtige[n] Welt“ (ebd.: 27). Ein solches Verhältnis ist in dem Märchen *Der goldene Topf* und in der Erzählung *Die Bergwerke zu Falun* zu finden.

3.3.2.1 Der goldene Topf

Betrachtet man die Handlung des *Goldenen Topf* vereinfacht, wird der innere Entwicklungsprozess des Helden von der alltäglichen Welt zu einer höheren Welt, auf dem er, so Wüthli, zwischen der Bürgerwelt und dem Geisterreich hin und her pendelt (1988: 27), sichtbar. Die beiden Welten lassen sich durch zwei Frauenfiguren darstellen, nämlich das bürgerliche Mädchen Veronika und die „ätherische Schöne“ (Kremer, 1998: 52), die in Schlangengestalt erscheinende Serpentina. Aus einer anderen Perspektive hat man den Eindruck, dass es sich um einen Kampf „gegen die Anfechtungen des Zweifels“, d. h. den Kampf gegen die Zweifel an der Existenz der Poesie (s. Wellenberger, 1986: 152ff.) handelt³. Meiner Ansicht nach beruhen beide Auffassungen jedoch auf demselben Grundgedanken, nämlich der Diskrepanz zwischen beiden Welten. Der Unterschied besteht nur darin, aus welcher Perspektive sie betrachtet werden. Wie sollen die Zweifel an der Existenz des Geisterreiches

³ Georg Wellenberger (1986: 152ff.) ist der Meinung, dass es um den Kampf in der Empfindung des Helden selbst geht, nämlich „inwieweit der Glaube oder der Zweifel [an das Wunderbare, an die Existenz der jenseitigen poetischen Welt] in ihm [Anselmus] dominiert“ (S. 152). So erklärt er Anselmus' Frevel: „Ja es ist gar nicht Veronika, die ihn verlockt und anzieht und damit von Serpentina abbringt, sondern der Zweifel an Serpentina, der ihn – gleichsam irrtümlich – zu Veronika führt“ (S. 157).

anders als über das Zurückkehren ins irdische Leben, in dem man in allen Erscheinungen nur das Gewöhnliche sieht oder sie plausibel erklären versucht, dargestellt werden? D. h. als Schauplatz für die geistige Verwandlung des Helden dienen beide Welten. Und zwei Frauenfiguren sind ihre wirkenden Vertreter.

Es wurde schon im Abschnitt 3.2 gezeigt, dass sich beide Frauen – Serpentina und Veronika – durch ihre Charakteristik als Gegenpole kennzeichnen lassen. Auch ihre Taten wirken in gegensätzliche Richtungen auf Anselmus. Ich möchte zuerst die Beziehung zwischen Serpentina und Anselmus vorführen, dann die zwischen Veronika und dem Helden.

Anselmus nennt Serpentina „die Geliebte meines Herzens“ (*Werke Bd. I*, 1965: 161) und „die ewig Geliebte meiner Seele“ (ebd.: 162), schon bevor er ihren Namen kennt. Diese Benennung charakterisiert weitgehend die Beziehung beider Figuren. Angesichts der Darstellungen Serpentininas als etwas Abstraktes (vgl. Abschnitt 3.2) und der Klagen des Anselmus über seine heiße Sehnsucht nach der Begegnung mit dem goldgrünen Schlänglein Serpentina⁴ lässt sich erkennen, dass sein Liebesverhältnis einerseits als Liebe zu einem Wesen aus der höheren Welt, dessen Glaubhaftigkeit entsprechend der Gattung Märchen nicht infrage gestellt wird, zu verstehen ist. Andererseits lässt es sich als Künstlerliebe bestimmen, bei der die Geliebte eine wesentliche Rolle spielt. Und aus dieser Perspektive lässt sich die Beziehung Serpentininas zum Anselmus beschreiben.

Die Wirkung Serpentininas auf Anselmus lässt sich in drei Phasen einteilen: erstens ihr Anreiz zur höheren Welt (1. bis zur 6. Vigilie); zweitens ihre Hilfe beim Aufstieg zum Dichterwerden (von der 6. Vigilie bis zur 8. Vigilie); und letztens die Erlösung durch Erkenntnis (in der 10. und 12. Vigilie).

Schon bei der Begegnung in der ersten Vigilie scheint Serpentina mit ihrer seltsamen Erscheinung, nämlich einer Mischung von Licht, Klang, Farbe und zuletzt Duft (s.

⁴ „Ist es denn etwas anderes“, sprach er, „als daß ich dich so ganz mit voller Seele bis zum Tode liebe, du herrliches goldenes Schlänglein, ja, daß ich ohne dich nicht zu leben vermag und vergehen muß in hoffnungsloser Not, wenn ich dich nicht wiedersehe, dich nicht habe wie die Geliebte meines Herzens.“ (*Werke Bd. I*, 1965: 161; Hervorhebungen von mir)

ebd.: 147), und insbesondere mit ihren Augen tiefgreifend auf Anselmus' Seele einzuwirken:

[A]ber da ertönten die Glocken wieder, und Anselmus sah, wie eine Schlange ihre Köpfchen nach ihm herabstreckte. Durch alle Glieder fuhr es ihm wie ein elektrischer Schlag, er erbebt im Innersten – er starrte hinauf, und ein paar herrliche dunkelblaue Augen blickten ihn an mit unaussprechlicher Sehnsucht, so daß ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seligkeit und des tiefsten Schmerzes seine Brust zersprengen wollte. Und wie er voll heißen Verlangens immer in die holdseligen Augen schaute, da ertönten stärker in lieblichen Akkorden die Kristallglocken, und die funkelnden Smaragde fielen auf ihn herab und umspannen ihn, in tausend Flämmchen um ihn herflackernd und spielend mit schimmernden Goldfäden. Der Holunderbusch rührte sich und sprach: „Du lagst in meinem Schatten, mein Duft umfloß sich, aber du verstandest mich nicht. Der Duft ist meine Sprache, wenn ihn die Liebe entzündet.“ Der Abendwind strich vorüber und sprach: „Ich umspielte deine Schläfe, aber du verstandest mich nicht, der Hauch ist meine Sprache, wenn ihn die Liebe entzündet.“ Die Sonnenstrahlen brachen durch das Gewölk, und der Schein brannte wie in Worten: „Ich umgoß dich mit glühenden Gold, aber du verstandest mich nicht; Glut ist meine Sprache, wenn sie die Liebe entzündet.“

Und immer inniger und inniger versunken in den Blick des herrlichen Augenpaars, wurde heißer die Sehnsucht, glühender das Verlangen. Da regte und bewegte sich alles, wie zum frohen Leben erwacht. Blumen und Blüten durfteten um ihn her, und ihr Duft war wie herrlicher Gesang von tausend Flötenstimmen, und was sie gesungen, trugen im Widerhall die goldenen vorüberfliehenden Abendwolken in ferne Lande. (*Werke Bd. I*, 1965: 146f., Hervorhebungen von mir)

Ich zitiere diese Szene im Ganzen, um ihre Bedeutsamkeit hervorzuheben. Bemerkenswerterweise wird hier beschrieben, was in Anselmus geschieht, und zwar „ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seligkeit“ und heiße Sehnsucht und glühendes Verlangen. Worum es genau geht, wird später in der achten Vigilie enthüllt: dass „der Blick [Serpentinas] in ihm die Ahnung des fernen wundervollen Landes, zu dem er sich mutig emporschwingen kann“ (ebd.: 189), entzündet. Darüber hinaus lässt sich diese Szene, insbesondere die traumhafte Beschreibung der Umgebung, als allegorische Darstellung der Entstehung der Liebe des Anselmus zu Serpentina verstehen, die seiner Sehnsucht entspricht. Eingeführt und hervorgehoben wird auch das Wort „Liebe“, dessen entscheidende Rolle heißt: die Empfindung der Sprache der Natur entstehen zu lassen, wie Duft, Hauch und Glut (Baum, Wind und Sonnenstrahlen) als drei Vertreter der Natur sie offenbaren.

Es lässt sich erkennen, dass die Ahnung der Existenz der höheren Welt und die Liebe zu Serpentina miteinander im Zusammenhang stehen. Sie sind als zwei Seiten desselben Gegenstandes zu betrachten. Auch Serpentina, in die Anselmus sich verliebt, ist ein Teil der wundervollen Welt. Aus dieser Perspektive ist es selbstverständlich, dass die Liebe zu Serpentina auch die Bestätigung der Existenz ihres Reiches bedeutet. Auch sein Verlangen, den Blick der Schlange nicht zu

verlieren, entspricht seiner unaussprechlichen Sehnsucht. D. h. die Sehnsucht nach der Geliebten zeigt seine Sehnsucht nach dem Geisterreich. Das Bestreben, mit Serpentina zusammenzuleben, ist auch als ein Wunsch nach dem Leben in der höheren Welt zu verstehen. Und umgekehrterweise, wie Anselmus selbst äußert, hat die Erfüllung der Liebe zur Folge, dass „dann alles, was herrliche Träume aus einer andern, höhern Welt mir verheißen, erfüllt sein“ (ebd.: 161) wird. Wie im Weiteren gezeigt wird, ist dieser Zusammenhang fortan das Wesentliche in der geistigen Verwandlung des Anselmus. Und als Zeichen für die Liebe, oder vielmehr als das einzige Mittel zur Erfüllung seiner Liebe – ebenso zum Stillen seiner unendlichen Sehnsucht –, verlangt Serpentina von Anselmus den Glauben an sie – d. h. zugleich auch den Glauben an die wundervolle Welt: „Kennst du mich denn – glaubst du denn an mich, Anselmus? – nur in dem Glauben ist die Liebe – kannst du denn lieben?“ (ebd.: 163)

Die Liebe und der Glaube spielen in der zweiten Phase der Wirkung, nämlich beim Aufstieg zum Dichterwerden, ebenfalls eine große Rolle. Die Liebe zu Serpentina bzw. die Sehnsucht nach ihr treibt Anselmus zum Arbeiten bei dem Archivarius Lindhorst, dessen Beauftragung ihm die Welt der Poesie nahe bringt: „Ach, gehe ich denn nicht zum Archivarius, nur um dich zu sehen, du holde, liebliche Serpentina“ (ebd.: 173). Im Hinblick auf die Beschreibung des Innenraums des Lindhorstschen Hauses in der 6. Vigilie scheint Anselmus' Eintreten in dieses Haus auch als der Schritt ins Reich der Phantasie zu sein, denn die Dinge im Gartenhaus werden mit folgenden Attributen beschrieben (s. ebd.): „wunderbar“; „sonderbar“; „schimmert“; „wunderlich“, und das Zusammenspiel von Licht, Klang und Duft erinnert uns an die Szene unter dem Holunderbusch: „Ein magisches blendendes Licht verbreitete sich überall“; „Kristallenstrahlen hervorspritzend“; „seltsame Stimmen rauschten und säuselten durch den Wald der wunderbaren Gewächse, und herrliche Düfte strömten auf und nieder“ (ebd.: 174). In einem Zimmer dieses Hauses setzt sich Anselmus zur Arbeit, und zwar ans Abschreiben eines arabischen Manuskripts – das mag auch als sein Einstieg in der Welt der Poesie zu bezeichnen sein.

Es hat den Anschein, dass Anselmus in der Lage ist, die erste Arbeit selbst zu vollenden, insbesondere „als er nun so emsig und mit angestrenzter Aufmerksamkeit“ arbeitet und „sich schon ganz in das Geschäft, welches er glücklich

zu vollenden hoffte, geschickt“ (ebd.: 177) hat. Es wird aber von seinem „innersten Gemüte“ (ebd.) enthüllt, dass es ausschließlich mit der Liebe an Serpentina zu tun hat – und ebenfalls dem Glauben an sie –: „Ach, könntest du denn das vollbringen, wenn du *sie* nicht in Sinn und Gedanken trügest, wenn du nicht an sie, an ihre Liebe glaubtest?“ (ebd.: 177, Hervorhebung im Original). Welche Hilfe Serpentina dem Anselmus leistet, lässt sich auf drei Arten erklären. Erstens tröstet ihre Erscheinung in Form von „leisen, leisen, lispelnden Kristallklängen“ Anselmus in seiner Verzweiflung mit ihren lieblichen Worten: „Ich bin dir nahe – nahe – nahe! – Ich helfe dir – sei mutig – sei standhaft, lieber Anselmus! Ich mühe mich mit dir, damit du mein werdest!“ (ebd.). Zweitens erleichtern die Klänge – als Zeichen der Existenz Serpentinias – Anselmus’ Verständnis: „Und sowie er voll innern Entzückens die Töne vernahm, wurden ihm immer verständlicher die unbekanntenen Zeichen“ (ebd.). D. h. mit ihrer Hilfe ändert sich seine Wahrnehmungsfähigkeit – und Erkenntnis –, sie entschlüsselt Anselmus die Schrift. Letztens lenkt Serpentina den Gang des Abschreibens:

– er durfte kaum mehr hineinblicken in das Original – ja es war, als stünden schon wie in blasser Schrift die Zeichen auf dem Pergament, und er dürfe sie nur mit geübter Hand schwarz überziehen. So arbeitete er fort, von lieblichen tröstenden Klängen wie von süßen zarten Hauch umflossen, (ebd.)

Diese drei Rollen Serpentinias sind nicht zu trennen, vielmehr wirken sie für Anselmus’ Verwandlung zusammen. Und sie bringen offensichtlich Anselmus nicht nur mehr Geschicklichkeit beim Abschreiben – die lässt sich auch als Fortschritt seiner geistigen Entwicklung bestimmen: sowie es ihm scheint, er schreibe „nur längst gekannte Züge auf das Pergament hin“ (ebd.: 184) –, sondern auch ein glückliches Leben, wie es am Anfang der 8. Vigilie als Zusammenfassung beschrieben wird. Serpentinias Erscheinungen an mehreren Tagen sind nicht anders im vorigen Abschnitt dargestellt. Beachtlich sind ihre Wirkungen auf Anselmus, dessen Seele umso heiterer ist, je länger er begleitet wird, und sich dadurch von der irdischen Welt befreit und ins wundervolle Reich geleitet fühlt. Es heißt:

[...] von lieblichen Klängen, von Serpentinias tröstenden Worten umflossen, ja oft von einem vorübergleitenden Hauche leise berührt, durchströmte ihn eine nie gefühlte Behaglichkeit, die oft bis zur höchsten Wonne stieg. Jede Not, jede kleinliche Sorge seiner dürftigen Existenz war ihm aus Sinn und Gedanken entschwunden, und in dem neuen Leben, das ihn wie im hellen Sonnenglanze aufgegangen, begriff er alle Wunder einer höheren Welt. (ebd.)

Ihre Rollen werden noch einmal hervorgehoben, als Anselmus eine Pergamentrolle kopieren muss, über deren „seltsam verschlungene Zeichen“ (ebd.: 186) er sich wundert, und daran zweifelt, ob er imstande ist, „alles so genau nachmalen zu können“ (ebd.). Der Glaube an und die Liebe zu Serpentina werden hier betont und dienen als Hinweis für die kommende Handlung, wenn der Archivar sagt: „Mut gefaßt, junger Mensch! [...] hast du bewährten Glauben und wahre Liebe, so hilft dir Serpentina!“ (ebd.). Bemerkenswerterweise scheint Serpentina diesmal in der Handlung sehr aktiv zu sein, aber nicht nur durch ihre körperliche Berührung (s. ebd.: 187), sondern auch durch ihre Worte, die die Bedeutung der kommenden Geschichte vorwegnehmen. Der Leser erfährt zum ersten Mal aus Anselmus' Perspektive, was der Held gerade studiert, nämlich die Geschichte „von der Vermählung des Salamanders mit der grünen Schlange“ (ebd.: 186). Aber der Inhalt jener Geschichte wird durch Serpentinias Worte erzählt. Genauer gesagt entschlüsselt Serpentina dieses Mal für Anselmus den Text, indem sie ihm die Geschichte ihres Vaters, des Salamanders, erzählt. Indem er ihr zuhört, schreibt der Held den Text unbewusst ab. Dieses Verfahren zeigt, dass nicht die Form sondern die Bedeutung bzw. der Inhalt der Schrift in der Pergamentrolle abgeschrieben werden soll. Im Vergleich zum vorigen Abschreiben, bei dem er die Schrift nur nachzumalen brauchte, hat man den Eindruck, dass der Held jetzt schon an einen entscheidenden Punkt seiner geistigen Entwicklung gelangt ist, und sein Aufstieg durch die Offenbarung der Wunderwelt fortzusetzen sein wird, wie es Serpentina äußert:

[I]ch bin in diesem Augenblick nur da, um dir mein lieber Anselmus, alles und jedes aus tiefem Gemüte aus tiefer Seele haarklein zu erzählen, was dir zu wissen nötig, um meinen Vater ganz zu kennen und überhaupt recht deutlich einzusehen, was es mit ihm und mit mir für eine Bewandnis hat. (ebd.: 187)

Sein Schicksal scheint glücklich zu enden, bis er „zu einiger Vernunft“ gelangt und glaubt, dass Serpentina und alle wundervolle Ereignisse nur seine „tolle Einbildung“ (ebd.: 193) und die Aufregung durch die Liebe zu Veronika sind. Er verliert den Glauben an Serpentina und ihre Welt. Das hat den Verlust seiner Wahrnehmungsfähigkeit zur Folge, die vorher durch die Liebe zu ihr geweckt wurde. Sein neuerer beschädigter Zustand lässt sich durch seine Wahrnehmung vom Lindhorstschen Garten beim nächsten Besuch zeigen, insbesondere im Vergleich mit den vorigen Besuchen (s. ebd.: 174f.; 185f. und 197), wie Knud Willenberg feststellt:

Die Gegenstände, die Pflanzen und Tiere sind in beiden Abschnitten identisch, doch erscheinen sie einmal in ihrer poetischen Potenzialität, [...] Das andere Mal fehlt die poetische Einkleidung der Realität, äußerlich schon an der Verwendung gänzlich unterschiedlicher Adjektive erkennbar [...] und jeweilige Kontext läßt darauf schließen, das sich nicht mit den Interieur, sondern mit dem Studenten eigenes geändert hat. (Willenberg, 1976: 94)

Beim Abschreiben scheint es ihm dieses Mal unmöglich, „das alles genau nachzumalen“ (ebd.: 197). Auch die Tinte will „durchaus nicht fließen“ (ebd.), d. h. alles beim Archivarius scheint ihm fremd zu sein, denn er steht nicht mehr mit jener Welt in Einklang. Endlich verstößt er gegen die Mahnung des Archivarius Lindhorst, dass ein Tintenleck, der auf das Original spritze, ihn ins Unglück stürze (ebd.: 186). Zur Strafe wird er in „einer verstopften Kristallflasche“ (ebd.: 198) im Bibliothekzimmer des Archivarius Lindhorst eingesperrt, wo er „sich nicht regen und bewegen“ (ebd.) kann. Wie unerträglich dieser Zustand ist, beschreibt der Erzähler selbst ausführlich (s. ebd.: 198f.). In einem solchen Elend tröstet ihn Serpentina, obwohl er seine Treue gebrochen und seinen Glauben an sie verloren hat:

Und es war, als umwehten ihn leise Seufzer, die legten sich um die Flasche wie grüne durchsichtige Holunderblätter, das Tönen hörte auf, der blendende verwirrende Schein war verschwunden, und er atmete freier. (ebd.: 199)

Zusätzlich versucht sie, Anselmus wieder auf den richtigen Weg zu bringen, indem sie wieder ihre einzige Forderung betont: „Anselmus!, - glaube, liebe, hoffe!“ (ebd.: 200). Durch ihre seltsame Wirkung muss „das Kristall seine Gewalt weichen und sich ausdehnen, daß die Brust des Gefangenen sich regen und erheben“ (ebd.) kann. Anselmus merkt dadurch, dass Serpentina ihn noch liebt. Es wird ihm jetzt klar, dass er an seinem Unglück lediglich selbst schuld ist, und dass es nur Serpentina „sei, die ihm den Aufenthalt in dem Kristall erträglich mache“ (ebd.). Mit diesem Gedanken hat er gewählt, ewig mit ihr zu sein: „Aber geduldig ertrage ich alles, denn nur hier kann ich sein, wo die holde Serpentina mich mit Liebe und Trost umfängt!“ (ebd.: 201) Sein Entschluss zeigt dem Geisterfürst, dem Salamander, seine zweifelsfreie Liebe zu ihr, und gleichzeitig seinen Glauben an sie. Das bedeutet auch den Beweis seiner Unschuld:

„Anselmus“, sprach der Geisterfürst, „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.“ (ebd.: 203)

Nach dem Freispruch durch den Salamander zieht Anselmus nun „nach dem geheimnisvollen wurdervollen Reiche“ (ebd.: 208) Atlantis, wo er statt des Studenten jetzt der Dichter Anselmus wird und mit Serpentina vereint lebt. Bei der Vermählung

mit Serpentina, bringt sie ihm den goldenen Topf, „aus dem eine herrliche Lilie entsprossen“ (ebd.: 210). Und als er sie umschlingt, „brenne die Lilie in flammenden Strahlen über seinem Haupte“ (ebd.: 211). Es lässt sich erkennen, dass sie das Symbol für die Erkenntnis ist, die ihm Serpentina bringt:

Serpentina! – Der Glaube an dich, die Liebe hat mir das Innerste der Natur erschlossen! – Du brachtest mir die Lilie, [...] sie ist die Erkenntnis des heiligen Einklangs aller Wesen, und in dieser Erkenntnis lebe ich in höchster Seligkeit immerdar. – Ja, ich Hochbeglückter habe das Höchste erkannt – ich muß dich lieben ewiglich, o Serpentina! (ebd.: 212)

Zusammenfassend lässt sich Serpentinias Rolle folgendermaßen vorstellen: Am Anfang der Geschichte erweckt sie seine Ahnung von der höheren Welt, dann hilft sie ihm bei seiner geistigen Entwicklung und schließlich bringt sie ihm die Erkenntnis. Man hat den Eindruck, dass sie unbedingt notwendig für Anselmus' Verwandlung ist. Sie ist zugleich Mittel und Ziel der Selbsterkenntnis des Helden. „In den holdseligen Augen Serpentinias erst erkennt Anselmus [...] sein wahres Selbst“ (Daiber, 1999: 492). Die Sehnsucht nach der Schlange ist also eigentlich das Streben nach der Vollendung des höheren Ich, so auch Claudia Liebrand: „Serpentina ist Anselmus kein *anderes*, sondern das zur eigenen Vollendung noch Fehlende. Als Allegorie der Poesie ist sie Metapher seines eigentlichen Seins, idealer Spiegel seines Selbst“ (1996: 117). Eine solche Meinung ist nachvollziehbar, wenn wir die ganze Geschichte als ein Vorgang der Selbsterkenntnis des Helden betrachten. D. h. Serpentina ist das Ziel der Handlung, das Leben in der Poesie, die Erkenntnis, denn sie gehört einfach dazu. Ihr Wesenzug und ihre Wirkung auf Anselmus entsprechen dieser Vorstellung. Abgesehen von ihrem Ursprung aus der wundervollen Welt scheint ihre Gestaltung als Schlange bedeutsam zu sein, insbesondere bei der Hilfe beim Abschreiben und Verstehen des Textes. Ihre Erscheinung in Form von einem „schlanker als schlankem Leib“ (*Werke Bd. I*, 1965: 187) lässt sich mit der Schrift identisch ansehen (vgl. auch ebd.: 177). Liebrand weist darauf hin:

Serpentina verleiht dem kopierten Text ihre Stimme, und sie verleiht ihm ihre Gestalt. Anselmus schreibt nach ihrem Diktat, nach den Einflüsterungen seiner Muse, und er schreibt sie, verewigt ihren „Körper“, ihre Schlangen-Schönheitslinie auf dem Pergament in einem [...] Schreibakt. (Liebrand, 1996: 117)

Darüber hinaus gehört sie – und auch ihre wundervolle Welt – zu dem abgeschriebenem Manuskript. Das Schicksal von ihr und dem Salamander in der höheren Welt zu verstehen bzw. zu erkennen, ist die Aufgabe für Anselmus. Es ist der Inhalt, mit dem

er sich beschäftigen muss, um die Erkenntnis zu erreichen. Die Vorstellung von Mittel und Ziel der Selbsterkenntnis ist auch erkennbar wenn man seinen Schreibakt in Verbindung mit der Mythos innerhalb der Erzählung setzt.

Ich möchte mich jetzt der Beziehung zwischen Veronika und Anselmus zuwenden. Veronikas Taten sind sozusagen Serpentinias Gegenpol. Sie scheint bereit zu sein, durch alle Mittel ihr Ziel zu erreichen, und zwar die Heirat mit dem Hofrat Anselmus. Welches Motiv sie für ihre Taten hat, ist schon im vorigen Abschnitt behandelt worden (s. Abschnitt 3.2.1). Ohne Zweifel beruhen ihre Taten zum Teil auf der Liebe zu Anselmus, zugleich steht aber ihre Entscheidung unter dem Einfluss der bürgerlichen Anschauungen, die sie vertritt, wie sich am Ende der 11. Vigilie zeigt, als sie endlich den Heiratsantrag des Hofrats Herrbrand annimmt.

Veronikas Rolle lässt sich in zwei Phasen einteilen, nämlich die Wirkung vor und nach ihrer Verbindung mit der alten Liese, der Vertreterin des bösen Prinzips. Obwohl ihre Taten in beiden Phasen entgegengesetzt zu Serpentina auf Anselmus einwirken, sind sie jedoch aufgrund ihrer Mittel voneinander zu unterscheiden. In der ersten Phase, d. h. vor der 5. Vigilie, spielt Veronika die Rolle einer gutherzigen „Schutzrednerin“ (*Werke Bd. I*, 1965: 151) für den unglücklichen und beschimpften Anselmus, der wegen der Sehnsucht nach dem goldgrünen Schlänglein in Melancholie versinkt und dem Wahnsinn nahe zu sein scheint. Sie versucht, seinen Zustand als einen unbewussten Traum vernünftig zu erklären (s. ebd.). Darüber hinaus beruhigt sie vorübergehend seine innere Qual. Genauer gesagt lässt sie ihn mit Hilfe ihres anziehenden Äußeren seine Sehnsucht und den Zweifel an seiner Wahrnehmung vergessen und sich wieder auf die reale Welt besinnen: Anselmus glaubt „zum ersten Male zu bemerken, wie Veronika recht schöne dunkelblaue Augen habe, ohne daß ihm jedoch jenes wunderbare Augenpaar, das er in dem Holunderbaum geschaut [hat], in Gedanken“ kommt (ebd.). So gelingt es ihm zum ersten Mal, sich anständig zu benehmen, was er nie zuvor hat schaffen können (vgl. seine Klagen über eigene Ungeschicklichkeiten ebd.: 145):

[Ü]berhaupt war dem Studenten Anselmus mit einem Mal nur wieder das Abenteuer unter dem Holunderbaum ganz verschwunden, er fühlte sich so leicht und froh, ja er trieb es wie im lustigen Übermüte so weit, daß er bei dem Heraussteigen aus der Gondel seine Schutzrednerin Veronika die hilfreiche Hand bot und ohne weiteres, als sie ihren Arm in den seinigen hing, sie mit so vieler Geschicklichkeit und so vielem Glück zu Hause führte, daß er nur ein einziges Mal ausglitt, [...] (ebd.: 151)

In der 2. Phase schließt Veronika einen Pakt mit der alten Liese, dem bösen Apfelweib, das Anselmus durch ihre Magie aus den „wunderliche[n] Bande[n]“ (ebd.: 172) reißt, damit er ein Hofrat wird und sie heiratet. Im Unterschied zur 1. Phase sind die Taten Veronikas diesmal verführerisch-dämonisch dargestellt. Nicht nur die Anwendung der unwiderstehlicher Macht des Zauberspiegels, die Anselmus „hin zur vergessenen Veronika“ (ebd.: 192) führt, sondern auch Veronikas Benehmen selbst erweckt einen solchen Eindruck: „Veronika war die Heiterkeit, die Anmut selbst, und als Paulmann nach seinem Studierzimmer gegangen [war], wußte sie durch allerhand Neckerei und Schalkheit den Anselmus so hinaufzuschrauben, daß er alle Blödigkeit vergaß und sich zuletzt mit dem Ausgelassenen Mädchen im Zimmer herumjagte“ (ebd.: 193). Meiner Ansicht nach ergibt sich diese charakterliche Änderung aus ihrer Verbindung mit dem bösen Prinzip der Wunderwelt. Die Verwendung jener Kraft bedeutet zugleich auch das Übernehmen ihres Charakters (vgl. Abschnitt 3.2.1). Deshalb lässt sich ihre verführerische Eigenschaft zuvor nicht finden, wird aber dagegen seit dem Besitz des metallenen Zauberspiegels hervorgehoben. Wenn Veronika in der neunten Vigilie verführerisch dargestellt wird, ist der Eindruck auf Anselmus dem Serpentina in der zweiten Vigilie vergleichbar. – Die Sehnsucht nach der Schlange und ihre Erscheinung in der Elbe lassen den Anselmus sich beinahe „gleich aus der Gondel in die Fluten stürzen“ (*Werke Bd. I*, 1965: 150), was ihn sein Leben hätte kosten können. – Der Unterschied besteht in der neunten Vigilie im entgegengesetzten Resultat: diesmal verliert er seinen Glauben an die Wunderwelt und wird an Veronika gekettet: „Ja, ja! – es ist Veronika!“ (ebd.: 193). Die Folge davon, nämlich die Festsetzung in der Kristallflasche, kostet Anselmus aber zunächst auch die Möglichkeit eines glücklichen Lebens in Atlantis.

Bei der Betrachtung des Märchen im Ganzen kann man aber sehen, dass die Verbindung mit dem bösen Prinzip, d. h. der negativen Seite der Wunderwelt, Veronikas Wesenszug nicht ändert, sondern vielmehr ihre Repräsentation der bürgerlichen Ideologie verstärkt. Veronikas Schicksal ist das Gegenbild zu Serpentina und Anselmus. In der ersten Phase wird Veronika mit ihrer vernünftigen Anschauung und dem Tagtraum als ein normales lebensfrohes Mädchen gestaltet, d. h. als Antagonistin der aus der höheren Welt kommenden Serpentina. In der zweiten Phase vertritt sie durch den Pakt mit der alten Liese den negativen Pol der Wunderwelt, d. h. sie bleibt Gegenpol zu Serpentina. Jedoch sind ihre Taten mit denen des Anselmus zu

vergleichen. Diese strukturelle Gestaltung verdeutlicht ihre Repräsentationsfunktion. Ihr Streben und der Pakt mit der alten Liese laufen parallel zu Anselmus' Verbindung mit dem Salamander. In der 2. Phase ist sie der einzige Mensch außer Anselmus, der die Schlange Serpentina und die Wunderwelt erkennt und daran glaubt, obwohl sie noch an ihrer bürgerlichen Anschauung festhält. In ihr sieht man wie in Anselmus eine Darstellung des Versuchs, den Zwiespalt beider Welten zu überbrücken, bei dem Anselmus vorwiegend nach der höheren Welt strebt, während Veronika sich in der realen Welt einrichten will. Wie bei Serpentina findet sich das Motiv von Schauen und Reiz auch bei Veronika. Entscheidend ist das Ende ihres Schicksals. Ihr Wunsch, Hofrätin zu sein, erfüllt sich. Gescheitert ist nur ihre Liebe zu Anselmus, der „nie Hofrat werden“ (ebd.: 201) will. Und die Erfüllung des Wunsches ergibt sich nicht aus ihren Taten und ihrem Bestreben, sondern einfach überraschend. Ironisiert wird die Handlung nicht nur durch die lächerlich erscheinende Vermählung Veronikas mit dem Hofrat Herrbrand, sondern auch durch die wortwörtliche Erfüllung ihres Tagtraums im Ganzen. Sie erhält ein Paar Ohrgehänge, von dem sie meint, dass es dieselben Ohrgehänge seien, die sie schon mehrere Wochen zuvor im Traum getragen und sich daran ergötzt hat (s. ebd.: 206). Auch der Traum von einem eleganten Leben verwirklicht sich nach ihrer Heirat. Meines Erachtens wird die bürgerliche Anschauung durch Veronikas Taten kritisiert und ironisiert. Erstens legt man großen Wert auf den ökonomischen Status; die Liebe ohne materielle Absicht ist unmöglich, wie an Veronika gezeigt wird. Zweitens spiegeln ihr Bestreben und ihre Anwendung der schwarzen Magie die Bevorzugung der Nützlichkeit und Zweckmäßigkeit der Dinge wider. In diesem Fall wird auch die Magie für einen irdischen Zweck genutzt. Das erinnert uns an die Profanierung der Kunst „zu einem Mittel der Zerstreuung, Unterhaltung und Erholung“ (vgl. Pikulik, 1979: 144). Und zuletzt ist der Zwiespalt beider Welten unüberbrückbar. Die Schicksale Veronikas und Anselmus' haben ihre eigenen Lösungen, die sich nicht miteinander verbinden lassen.

3.3.2.2 Die Bergwerke zu Falun

Obwohl die Handlung in *Die Bergwerke zu Falun* anders als diejenige des *Goldenen Topfs* zu sein scheint, gibt es doch einige Elemente, die in beiden Texten ähnlich sind. Dazu ist in erster Linie der Zwiespalt des Helden zu zählen: In den *Bergwerken zu Falun* „wird der Zustand von Elis dargestellt, der zwischen zwei Welten zerrissen

ist“ (Chunnasart, 2001: 52). Zusätzlich ist die Struktur der Geschichte mit derjenigen des *Goldenen Topf* zu vergleichen, nämlich das Schicksal des Helden im Verhältnis zu zwei Frauenfiguren. Darüber hinaus lässt sich das Motiv der Schrift der Natur in Bezug auf den Erkenntnisprozess⁵ – sowie im Fall von Anselmus – auch in jener Erzählung finden. Diese Ansicht erläutert Kremer wie folgt:

Von Tieck und Novalis bis hin zu Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* (1818/19) dient das Bergwerkmotiv als Imagination des Unbewußten und des psychischen Innenraums insgesamt. Die romantischen Reisen in die Unterwelt sind immer auch Reisen in das eigene Innenleben oder in die eigene Kindheit. Was die romantischen Reisenden aus den verborgenen Schriften des Buchs der Natur an das Tageslicht fördern, sind immer wieder Edelsteine und Perlen, hinter denen sich die Schriften der Kunst verbergen, die die Naturschrift allererst lesbar machen. (Kremer, 1996: 74)

Allerdings lässt sich diese Erzählung aufgrund der Bedrohlichkeit der Bergkönigin und des Verderbens des Helden als tödlich-verhängnisvolle Variante bezeichnen.

Wie im vorigen Abschnitt in *Der goldene Topf* lässt sich die Figurenkonstellation in dieser Erzählung in zwei Paare teilen, nämlich die Beziehung zwischen Elis Fröbom und der Bergkönigin und diejenige des Helden mit dem Mädchen Ulla.

Wie beim *Goldenen Topf* wird der Held, der junge Seemann Elis Fröbom, durch seinen Kontrast zum Umgebenden in die Erzählung eingeführt. Anselmus verpasst auf Grund seiner Unbeholfenheit am Himmelfahrtstag das fröhliche Fest im Linkischen Bad, gerät in Einsamkeit und beklagt sein Schicksal. Schon am Anfang der Geschichte wird so seine Außenseiterrolle hervorgehoben. In ähnlicher Weise ist Elis dargestellt. Er sitzt allein, stumm, betrübt und in sich selbst gekehrt in der Mitte der feiernden Hafenstadt Göthaborg. Auch die Besonderheit, „ein tiefes in sich selbst gekehrtes, frommes, kindliches Gemüt“ (Hoffmann, 2001: 214) zu haben, lässt sich in

⁵ In der Auffassung der Selbsterkenntnis in Elis' Schicksal scheinen viele Interpreten übereinzustimmen. G. Wellenberger bezeichnet Elis' Schicksal als eine „verhängnisvolle Sehnsucht nach dem Unendlichen“ (1986: 169ff.), dessen Resultat einerseits ist, dass es für den Helden zu einer Katastrophe kommt. Andererseits ist eine solche Sehnsucht auch als Erstreben zur Erkenntnis, zur Selbsterkenntnis, anzusehen. Die Vorstellung von Selbsterkenntnis teilen auch Detlef Kremer (1996: 74) – siehe oben genanntes Zitat – und P. von Matt (1971: 117ff.). Der Unterschied besteht in ihren Erläuterungen von Elis' Lebensende: ob sein Ende anzusehen ist als ein Konflikt „romantischer, passionierter Liebe“ (Kremer, 1996: 111), in der bei Hoffmann der Held von einer „verführerischen, gefährlichen Frau“ (ebd.: 114) ins Verderben gelockt wird, als „eine Aporie“ (Matt, 1971: 124) zwischen seiner Erkenntnis und der Welt, deren Auflösung zur „Metallisierung“ (ebd.: 125) des Helden führt, oder als eine Folge seines „Frevels“ am Unendlichen, im Sinne von Instrumentalisierung und Hochmut (s. Wellenberger, 1986: 188ff.). In Günter Oesters Aufsatz „Drei Gesichter der Romantik“ (2005: 9ff.) werden die Auffassungen der verlockenden Frau und des Frevels zusammengeführt.

der Charakteristik von beiden Helden finden. Das lässt sich zwar als banale Charakterisierung eines typischen hoffmannschen Helden betrachten, aber es ist auch „der romantische Topos für die als Wesensmerkmal des Helden vorgestellte Voraussetzung aller wirklichen Erkenntnis: die Abkehr von der Welt und der ‚vernünftig denkenden Vernunft‘ und damit die Wiederherstellung der ursprünglichen Fähigkeit, die Dinge anders zu sehen“ (Wellenberger, 1986: 177). Jedoch bemerkt man durch die betübte Stimmung der Hauptfigur, dass es hier um ein anderes Schicksal geht. Während Anselmus wegen seiner charakterlichen Ungeschicklichkeit ins Außenseitertum gedrängt ist, aber sich immer um eine günstige gesellschaftliche Stellung bemüht, distanziert sich der betrübte Elis von seinen jubelnden Kameraden, vom vergnüglichen Umgebenden. Am Anfang trauert Elis – wie jeder normale Mensch – um seine Mutter, aber dann scheint es, dass sein Leid „sich immer mehr vom wirklichen Grund und Anlaß der Trauer entfernt und dem schmerzlichen Gefühl schließlich einen ganz neuen Inhalt gibt. [So] begreift er *ihren* Tod als Sinnverlust *seiner* Existenz“ (ebd.: 174). Da bekommt er den Ratschlag vom alten Bergmann Torbern, nach Falun zu gehen und ein Bergmann zu werden. Das gibt seiner Existenz einen neuen Sinn. Denn Falun ist mit seinen Bergwerken zweifach zu verstehen, nämlich als unterirdische Welt der Bergkönigin, die ihm den Weg zur Erkenntnis anbietet, und als Oberwelt der Bergleute. Die letztere „bietet Elis nicht nur eine neue Chance zu leben an, sondern auch die Geborgenheit, nach der er sich immer sehnte“ (Chunnasart, 2001: 51). Diese Duplizität der Welten ist einerseits die Struktur, die den Beziehungen zwischen dem Helden und den beiden Frauen zugrunde liegt, andererseits zeigt sie auch ein Paradox des Wesens an – und ist wie im *Goldenen Topf* –, schließlich eine Darstellung des Inneren des Helden selbst.

Anders als die Schlange Serpentina, die eine aktive Rolle des Anreizes zur höheren Welt und des Helfers zum geistigen Aufstieg spielt, tritt die Bergkönigin lediglich als Symbol des Überirdischen auf. Das heißt aber nicht, dass ihre Wirkung auf den Protagonisten gering ist, vielmehr wird dadurch ihre Macht hervorgehoben. Denn sie ist nicht mehr ein Teil des Absoluten, sondern das Absolute selbst. Aus diesem Grund lässt sich die Beziehung des Helden zur Bergkönigin in der Form der Offenbarung und Erkenntnis des Über- oder besser Unterirdischen, also des Transzendenten, betrachten.

Die Aufgabe des Anreizes zum unterirdischen Reich übernimmt der alte Bergmann Torbern, indem er Elis die wunderbare Welt der Metallkönigin lebhaft erzählt, sodass es dessen „ganzes Ich“ erfasst, „als stehe er gerade in ihrer Mitte“ (Hoffmann, 2001: 215). Es scheint ihm, als ob der Alte ihm „eine neue unbekannte Welt erschlossen [habe], in die er hineingehöre“ (ebd.). Bemerkenswerterweise ist sein Eindruck, dass „aller Zauber dieser Welt [...] ihm schon zur frühesten Knabenzeit in seltsamen geheimnisvollen Ahnungen aufgegangen“ (ebd.: 216) sei. Nach Wellenberger bezieht sich dieses Motiv der „Ahnung des Zukünftigen als dunkle Erinnerung an Bilder aus der [Kinderzeit]“ (1986: 186) auf die Auffassung der „ursprüngliche[n] Heimat“:

[Die Ahnung] ist nämlich gar nicht als Erinnerung an ein Etwas gemeint und hat insofern auch nichts mit jener Geistestätigkeit gemein, die Gedächtnis heißt. Ihr positiver Inhalt kürzt sich auf die modische Phrase zusammen, daß die transzendente Poesiewelt des Menschen ursprüngliche Heimat sei. (Wellenberger, 1986: 186)

Elis sieht die Bergkönigin zum ersten Mal in seinem seltsamen Traum, nachdem der alte Bergmann ihm von den Bergwerken erzählt hat. In diesem Traum offenbart sich das Wunder der Unterwelt und erweckt einen inneren Zwiespalt in Elis: „Ein unbeschreibliches Gefühl von Schmerz und Wollust ergriff den Jüngling, eine Welt von Liebe, Sehnsucht, brünstigem Verlangen ging auf in seinem Innern“ (Hoffmann, 2001: 217). Wenn man die Beschreibung dessen berücksichtigt, was Elis im Traum gesehen hat, insbesondere „unzählige holde jungfräuliche Gestalten“ (ebd.) in der „tiefsten Tiefe“ (ebd.: 216), aus deren Herzen „alle Herrlichkeit“ (ebd.) emporkommt, und Elis' Reaktion darauf, zu ihnen niederzusinken, lässt sich erkennen, dass es sich kaum auf den materiellen Reichtum der Unterwelt bezieht. Es geht vielmehr um eine andere wundervolle Welt, eine Darstellung eines Ursprungs, nach dem sich die romantischen Helden sehnen. Allerdings ist die Zweideutigkeit der Wirkung der Bergkönigin schon von Anfang zu spüren: Nachdem Elis „das ernste Antlitz einer mächtigen Frau“ (ebd.: 217) gesehen hat, fühlt er, „wie das Entzücken in seiner Brust immer steigend und steigend zur zermalmenden Angst“ (ebd.) wird. D. h. Begeisterung und Angst verlaufen parallel in Elis' Gedanken. Solche Gefühle reflektieren zugleich auch Elis' Neigung für sie und Zweifel an ihr. Entscheidend ist, dass dieser Traum einen nachhaltigen Eindruck in Elis hinterlässt, sodass er sich nicht nur bis zur Begegnung mit Ulla nicht aus seinem Gedanken löst, sondern auch ihn auf seltsame Weise verändert:

Aber bald gewahrte er, wie alle Lust an ihm vorüberging, wie er keinen Gedanken in der Seele festhalten konnte, wie Ahnung, Wünsche die er nicht zu nennen vermochte, sein Inneres durchkreuzten (ebd.: 218)

In demselben Traum wird seine Treue zur Bergkönigin beansprucht, wie der Alte Bergmann ihn mahnt: „Nimm dich in Acht, Fröbom! – sei treu der Königin[,] der du dich ergeben“ (ebd.). Trotz dieser Mahnung und des Entzückens an der „Herrlichkeit“ der unterirdischen Welt entscheidet sich Elis für die Oberwelt: „Trage mich empor, rief er dem Alten zu, ich gehöre doch der Oberwelt an und ihrem freundlichen Himmel“ (ebd.: 217). Ein Widerstreit in seinem Innern zeigt sich auch auf seinem Weg nach Falun. Drei Tage irrt er, verfolgt von den Bildern seines Traums und von der Mahnung „der unbekanntem Stimme“ (ebd.: 219) zum Fortgehen nach Falun, in der Hafenstadt herum. Dann glaubt er, den Bergmann wiederzusehen und eilt „unwiderstehlich fortgetrieben ihm nach“ (ebd.) ohne ihm je nahe zu kommen, bis er Falun erreicht.

In Falun deutet Elis seinen seltsamen Traum und die Erscheinung des alten Bergmanns zu seinem „innersten Wunsch“ um, nachdem er Ulla, der Tochter des Bergwerkbesitzers Pehrson Dahlsjö, begegnet ist und sich in sie verliebt hat. Kurz zuvor hatte er noch entschieden, am nächsten Tag Falun zu verlassen und keineswegs Bergmann zu werden (s. ebd.: 220ff.). Seine Entscheidung kehrt sich aufgrund seiner Liebe zu Ulla um. Seine Furcht vor dem „öden Steingeklüft“ (ebd.: 221) verschwindet durch das Denken an Ulla:

Er dachte nicht mehr an die Schrecken des entsetzlichen Höllenschlundes in den er geschaut. Daß er nun die holde Ulla täglich sehen, daß er mit ihr unter einem Dache wohnen werde, das erfüllt ihn mit Wonne und Entzücken; er gab den süßesten Hoffnungen Raum. (ebd.: 225)

Bei der Arbeit in den Bergwerken träumt Elis insgeheim davon, eines Tages Ulla zu heiraten. „Nicht die Liebe und Neigung zu seinem Beruf treibt ihn zur Arbeit, sondern die Hoffnung, durch seine Anstrengungen die Wertschätzung Dahlsjös und darüber schließlich auch Ulla gewinnen zu können“ (Wellenberger, 1986: 189). Deshalb arbeitet er im Schacht „ohne Lieb’ und Gedanken“ (Hoffmann, 2001: 228). Was dieser Vorwurf meint, enthüllt die Geschichte, die man sich in Falun über den alten Bergmann Torbern erzählt:

Auf Torberns strenge Ermahnungen nicht achtend, der unaufhörlich Unglück prophezeite, sobald nicht wahre Liebe zum wunderbaren Gestein und Metall den Bergmann zur Arbeit antreibe, weitete man in gewinnsüchtiger Gier die Gruben immer mehr und mehr aus, bis endlich [...] sich der fürchterliche Bergsturz ereignete [...] (ebd.: 230)

Nach Wellenberger geht es nicht darum, „dass bei dieser *Form* zweckmäßigen Umgangs mit der Natur der Nutzen für die Menschen nicht das treibende Motiv sein kann, sondern [es wird] stattdessen gegen ein instrumentelles Verhältnis zur Natur überhaupt“ (1986: 181) polemisiert. D. h. „in der Gewinnsucht, die nichts Ökonomisches bezeichnet, sondern die moralische Metapher für ein verwerfliches Zweck-Mittel-Verhältnis darstellt“, wird der „Ursprung des Unglücks, bei dem der materielle Schaden die Menschen folglich zu Recht trifft“ (ebd.), gezeigt. Das zweite Auftauchen des alten Bergmanns mit der Warnung vor seiner falschen Einstellung zur Arbeit lässt sich einerseits als Erinnerung an die bedrohliche Macht der Bergkönigin ansehen. Andererseits reflektiert es auch Elis' Unbewusstes. Bisher ist sein Tun in den Bergwerken nicht anders als das der übrigen Bergleute, er ist lediglich tüchtiger als sie. Er interessiert sich nicht für den verborgenen Sinn der Bergwerke, sondern für ihre versteckten materiellen Schätze, die Metalle, als Mittel zur Schaffung eines Lebenssinnes. Der Unterschied zwischen Elis und anderen Bergleuten besteht in seinem weltabgewandten Charakter, wegen dessen sich das Transzendente ihm erschließt. Elis' Behandlung der Natur als Mittel seines Interesses, lässt sich sowohl als Hochmut⁶ bezeichnen, als auch im übertragenen Sinn als Vorwurf gegen die Profanisierung der Kunst ansehen, ein typischer Tadel der romantischen Künstler. Das allein ist doch schwerlich der entscheidende Frevel. Eine solche auf die Oberwelt und die instrumentelle Ausbeutung der Metalle gerichtete Existenz ist, wie das Schicksal der anderen Bergleute zeigt, möglich. Elis' verhängnisvolles Schicksal am Ende der Geschichte ist daher als Folge seiner weiteren Taten nach der zweiten Erscheinung der wundervollen Welt anzusehen.

Wenn wir die beiden Darstellungen der unterirdischen Welt, einmal in Elis' Traum und ein andermal im Schacht, betrachten, scheint es dabei einen Unterschied zu geben, insbesondere auf der Seite des Helden. Elis' Traum von der Ankunft in Falun zeigt

⁶ G. Wellenberger erläutert das Problem von Zweck-Mittel-Verhältnis wie folgt: „Den Dingen, die für sich genommen keine Zwecke enthalten, sondern bestimmten Naturgesetzen gehorchen, die eine Zweckbestimmung also erst und allein durch den Menschen erhalten, der sie zum Mittel *seiner* Zwecke macht, wird eine eigene, vom Menschen unabhängige Zweckhaftigkeit zugeschrieben. Die Natur erhält Bestimmungen des Willens, die sie gerade als Nicht-Natur fassen oder, was dasselbe ist: nichtmenschliche Realität wird anthropomorphisiert. So tritt das Metall nur vordergründig als Naturelement in Erscheinung, seiner wahren Natur nach jedoch als ‚Metallfürst‘: als allegorische Figur eben jener Ideologie, derzufolge der Mensch nur der Spielball höherer Mächte ist, und dessen Hochmut, sich über ‚das geheimnisvolle Seyn der Dinge‘ erheben zu wollen, noch allemal die Rache der Elemente erfährt.“ (1986: 181f.)

seinen innerlichen Konflikt zwischen seinem Charakter, der eine Neigung zur Transzendenz erkennen lässt, und seiner Abneigung gegen die Unterwelt. Wie schon gesagt: obwohl er die „Herrlichkeit“ der Transzendenz gesehen hat, geschieht es, dass er weder an deren Bestehen glaubt, noch zu ihr gehören will. Auch sein Entschluss, ein Bergmann zu werden, beruht nicht auf Interesse an der Unterwelt, sondern auf dem Wunsch, ein glückliches Leben „auf der Erde“ zu haben. Den Inhalt des seltsamen Traumes vergisst Elis nicht, nur sein Zweck ist umgedeutet. Er findet im neuen Beruf eine erneute Existenz und die Bergwerke dienen als Quelle dazu. D. h. die erste Erscheinung der Unterwelt bietet Elis einen neuen Sinn des Lebens an, wird aber nicht beachtet. Ihr zweites Auftauchen, die Erscheinung im Schacht, scheint gegenüber dem Traum fast unverändert zu sein: Elis, der von der irdischen Welt enttäuscht ist, wendet sich zum Zweck des Ausgleichs für seinen Sinnverlust der transzendentalen Welt zu, aber als sich ihm eine Chance auf das ersehnte irdische Leben bietet, geht er auf dieses Angebot ein. Jedoch gibt es ein paar Unterschiede zur ersten Begegnung, z. B. Elis' willentlichen Ruf nach dem Wunderbaren und seinen gestörten innerlichen Zustand als Folge seines Widerstreits und seines Hochmuts, die Sprache der Natur entziffern zu können. Im Schacht verwandeln sich die Gesteine zu einer wundervollen Welt, wie er sie einmal im Traum gesehen hat. Er hat noch einmal die Bergkönigin geschaut, dieses Mal bittet er selbst nicht um Rückkehr zur Oberwelt, wird aber durch den Ruf des Bergwerkbesitzers zurück in die reale Welt gebracht. Anders als das erste Mal hinterlässt dieses Ereignis nicht nur einen nachhaltigen Eindruck in Elis, sondern vertieft auch den Widerstreit in ihm.

Obwohl sein geheimer Wunsch, Ulla zu heiraten, kurz vor der Verwirklichung steht, stellt Elis sich gelegentlich die Frage, ob dieses Glück das Höchste für ihn ist. Andererseits scheint ihm, als er Ulla gewonnen hat, aufgrund des Entsetzlichen der unterirdischen Gewalt gegen sein irdisches Glück „alle Herrlichkeit, die ihn unten in der Teufe mit der höchsten Wonne erfüllt, [...] jetzt wie eine Hölle voll trostloser Qual trügerisch ausgeschmückt zur verderblichsten Verlockung“ (Hoffmann, 2001: 234). D. h. seine Liebe zu Ulla steht außer Zweifel, doch was er im Schacht erlebt hat, kann er sicher auch nicht außer Acht lassen. Seine Vorliebe pendelt zwischen beiden Welten, je nach Geschehen, zur irdischen Welt oder zur anderen in der Mitte der Erde, zur Bergkönigin. Daheim bei Ulla verscheucht ihre Liebe, „die nun hell und klar aus

ihrem kindlichen frommen Herzen ausströmte[,] das Andenken an die verhängnisvollen Abenteuer im Schacht“ (ebd.: 235). Bei der Geliebten lebt er „ganz auf in Wonne und Freude“ (ebd.). Aber als er wieder im Schacht arbeitet, fühlt er sich „wie in zwei Hälften geteilt“ (ebd.). Es scheint ihm, „als steige sein besseres, sein eigentliches Ich hinab in den Mittelpunkt der Erdkugel und ruhe aus in den Armen der Königin, während er in Falun sein düsteres Lager suche“ (ebd.). Ihm entzieht sich die unterirdische Macht nicht, vielmehr wird sie ihm noch sichtbar, sodass er glaubt, dass er „nur allein die geheimen Zeichen, die bedeutungsvolle Schrift“ (ebd.) der Transzendenz versteht (s. ebd.). Sein Erzählen von der unterirdischen Welt zeigt seinen veränderten geistigen Zustand. Aus der Sicht der Bergleute ist er wahnsinnig. Es hat den Anschein, dass der romantische Held immer für verrückt gehalten wird, wenn er vom transzendentalen Reich erzählt. Bei Elis tritt aber eine Besonderheit auf, wie Wellenberger erklärt:

Seine Reden gelten als Zeichen des Wahnsinns und der Verirrung, weil er sich über die eigentliche Wahrheit ihres Inhalts hinwegsetzt. Denn obgleich er nichts anderes als *die* Quintessenz der romantischen Dichtung ausspricht, derzufolge das Geheimnis des Unendlichen nur symbolisch sichtbar werden könne [...], verweist seine Behauptung, die geheimen Zeichen zu *verstehen*, auf die Hybris des Subjekts, dem ein solches Urteil nicht zusteht. (1986: 192).

Ein solcher Zustand lässt sich sowohl als Folge seines Hochmuts, nach Wellenberger aber auch als Preis seiner Sehnsucht, „das Endliche mit dem Unendlichen zu versöhnen“ (1986: 197), ansehen. Und weil sein Streben nach dem irdischen Leben noch unverändert bleibt, bemüht er sich, den Zwiespalt seiner Existenz zu lösen, indem er den „kirschrot funkelnde[n] Almandin“ (Hoffmann, 2001: 237) aus der Teufe heraufholen und als Hochzeitgabe seiner Geliebten geben will, auf den ihre „Lebenstafel eingegraben“ (ebd.) wird. Das Transzendente wäre so irdisch gemacht, aber umgekehrt auch das Irdische transzendent. Das Motiv des strahlenden Gesteins, des Karfunkels bezieht sich in der westlichen Literatur allgemein auf die Vorstellung, „dass der Besitz des Karfunkels den Zugang zu einer höheren Bewußtseinsstufe ermöglicht“ (Daemmrich, 1987: 197). Nur jetzt will er jene Erkenntnis für sein kommendes Eheleben auf der Erde nutzen. Dieses Wollen, dessen Folge das Ende des irdischen Lebens des Helden ist, bezeichnet Wellenberger als Freveltat und erklärt dazu wie folgt:

Frevelhaft ist das Bestreben Fröboms deshalb, weil es die Selbstgenügsamkeit der romantischen Sehnsucht vermissen läßt, die das „höchste Glück“ als ein unerreichbares Ideal weiß. Elis dagegen will es „hier auf Erden“ und kraft seines willentlichen Entschlusses erreichen – und verfällt gerade deshalb

dem Symbol des Unendlichen, das er für das Geheimnis selber hält. Sein Verlangen, in den Besitz des Steins zu kommen, ist gleichbedeutend damit, sich an die Stelle des Unendlichen zu setzen, und das heißt umgekehrt, das Unendliche als menschliches Ding handhaben zu wollen. (Wellenberger, 1986: 193)

Es ist auch zu vermuten, dass es um eine Aporie der Existenz des Helden geht, der ein unversöhnter Konflikt des Helden mit beiden Welten zugrundeliegt. Die Schlusszene der Erzählung, wenn die Braut ihrem Bräutigam wiederbegegnet, verweist diese Vorstellung. Aber bevor wir zu diesem Punkt gehen, soll zunächst die Beziehung des Helden mit Ulla besprochen werden.

Bei der Darstellung Ullas hat man den Eindruck, dass kein klischeehafter abwertender Charakterzug der bürgerlichen Frau in ihr zu finden ist, obwohl sie eine ist. (vgl. Abschnitt 3.2.1) Ganz im Gegenteil wird sie zum „leuchtende[n] Engel“ erhoben. Eine solche Bezeichnung bezieht sich jedoch nicht auf die Sublimierung einer realen Frau zum ästhetischen Bild, sondern noch auf die Darstellung einer, wie Chunnasart nennt, „ideal-bürgerliche[n] Frau“ (2001: 75), eines erwünschten Frauenbildes, in dem die Rolle der „lieblichen Hausfrau“ (ebd.) im Vordergrund steht. Jene Charakteristik ist der Rolle des Gegenpols der Bergkönigin angemessen. Je bedrohlicher und verführerischer die Bergkönigin zu sein scheint, desto anmutiger und harmloser ist Ulla anzusehen. Auch ihre Wirkung auf Elis entspricht der Duplizität der Bergwerke zu Falun, die – wie schon gesagt – die beiden gegensätzlichen Welten und den Zwiespalt des Helden zeigt. Im vorigen Teil dieses Abschnitts wurden einige Aspekte ihrer Rolle im Zusammenhang mit der Bergkönigin schon gezeigt. Hier möchte ich diese parallelen Wirkungen noch einmal an zwei Punkten verdeutlichen, nämlich ihrer Funktion als Sinn von Elis' erneutem Leben und dann als Gegengewicht zum Transzendenten.

Obwohl der seltsame Traum der unterirdischen Welt Elis drängend nach Falun führt, spielt Ulla bei seiner neuen Berufswahl eine große Rolle. Statt der verborgenen Unterwelt zu Falun hält Elis Ulla für den erneuten Sinn seines Lebens. Er verliebt sich auf den ersten Blick in sie, genauer gesagt: die beiden verlieben sich. Durch die Neigung zu ihr wird Elis dem unsicheren, unruhigen Zustand entrissen und baut in der Mitte des Kreises warmherziger Bergleute eine neue Existenz auf. Sieht man sich die

Szene des Festes bei seiner Ankunft an⁷, so scheint dieser Menschenkreis anders dargestellt zu werden. Er ist „nicht etwa, nach dem Modell [...] anderer [hoffmannschen] Stücke, die böseartig-geistlose Philisterwelt, von der sich der zu seinem Glück oder Unglück begnadete Held abhebt“ (Matt, 1971: 120). Eine solche Besonderheit lässt sich einerseits nach Matt damit erläutern, dass es um eine „Kontrastierung der gesellschaftlichen Bereiche um den Hafen und um Falun“ (ebd.: 121) geht. Falun wird durch den „Gegensatz zum Hafen [...] ins Idealische gesteigert“ (ebd.) und dient zuletzt als „ein Mittel, die autistische Trennung von aller Sozietät verstärkt zum Ausdruck zu bringen, so wie die bedrohliche und die milde Natur *zusammen* in Opposition zum steinernen Abgrund gestellt wurden“ (ebd.). Meiner Meinung nach handelt es sich andererseits zusätzlich um ein Darstellungsmittel für die Figur Ulla. Das Bild der „menschwürdigen und menschenfreundlichen Gesellschaft“ (ebd.: 120) der Bergleute steht nicht nur der Lebensweise der Hafenstadt gegenüber, sondern macht auch bei Elis gegenüber dem hässlichen entsetzlichen Bild des Bergbaus, das er bei seiner Ankunft gehabt hat, einen guten Eindruck, der seine Neigung erregt. Und dieser Anreiz gipfelt in Ullas Auftreten. So scheint es ihm bei ihrem Anblick, „als schlug ein Blitz durch sein Innere und entflamme alle Himmelslust, allen Liebesschmerz – alle Inbrust die in ihm verschlossen“ (Hoffmann, 2001: 223). Sie ist der „leuchtende Engel“, der „ihm in dem verhängnisvollen Traum die rettende Hand“ (ebd.) bietet. Hier glaubt der Held „die tiefe Deutung jenes Traums zu erraten“ (ebd.) und sieht eine neue Chance auf ein glückliches Leben, wo Liebe und Arbeit im Einklang stehen, indem er als Bergmann arbeitet und dadurch um eine Frau wirbt. Aber wenn wir die weitere Entwicklung ansehen, insbesondere beim ersten Abstieg in Schacht, scheint lediglich Ulla sein guter Stern zu sein: Bei der Arbeit im Schacht denkt Elis statt des seltsamen Traumes nur „der holden Ulla“ (ebd.: 226). Wie „ein leuchtender Engel“ sieht er sie „über sich

⁷ „Betrachtete Elis die schönen stattlichen Leute mit den freien freundlichen Gesichtern, so konnte er nicht mehr an jene Erdwürmer in der großen Pinge denken. Die helle Fröhlichkeit, die, als Pehrson Dalsjö hinaus trat, wie aufs neue angefacht durch den ganzen Kreis aufloderte, war wohl ganz anderer Art als der Wilde tobende Jubel der Seeleute beim Hönsning.“

Dem stillen ersten Elis ging die Art, wie sich diese Bergmänner freuten, recht tief ins Herz. Es wurde ihm unbeschreiblich wohl zu Mute, aber der Tränen konnte er sich vor Rührung kaum enthalten, als einige der jüngeren Knappen ein altes Lied anstimmten, das in gar einfacher in Seele und Gemüt dringender Melodie den Segen des Bergbaues pries.

Als das Lied geendet, öffnete Pehrson Dalsjö die Türe seines Hauses und alle Bergleute traten nach einander hinein. [...] Ein tüchtiges Mahl stand auf einem Tisch bereit.

Nun ging die hintere Türe dem Elis gegenüber auf, und eine holde festlich geschmückte Jungfrau trat hinein. [Es ist Ulla.] (Hoffmann, 2001: 222f.)

schweben“ und vergisst „alle Schrecken des Abgrundes, alle Beschwerden der mühseligen Arbeit“ (ebd.: 227). All sein Fleiß und seine Frömmigkeit, sozusagen alle seine Taten in Falun, sind Folge seines Wunsches, Ulla zu heiraten. Deshalb ist es nachvollziehbar, dass sie der erneute Sinn des Lebens für Elis ist. Sie ist „eine Frau, mit der sich Elis heimisch fühlt“ (Chunnsart, 2001: 66). Dieses Motiv der Heimat wird durch sie selbst geäußert: Elis sei „ja nicht mehr fremd, sondern gehöre ins Haus und nicht mehr das trügerische Meer, nein! – Falun mit seinen reichen Bergen sei seine Heimat! –“ (Hoffmann, 2001: 226).

Als „Heimat“ des Helden bedeutet Falun unvermeidlich zweifach, nämlich die irdische Welt und das verborgene Transzendente im Schacht. Von hier aus ist der gegensätzliche Zusammenhang der beiden Welten deutlich zu sehen. Und aus dieser Perspektive tritt die zweite Funktion Ullas als Gegenfigur der Bergkönigin hervor. Wenn Ulla der Sinn seines Lebens ist, so liegt ihr reales Dasein, genau gesagt die Heiratsmöglichkeit mit ihr, statt allein die Liebe von und zu ihr, der Bindung des Jünglings zum Irdischen zugrunde. Was sie ihm bietet, ist eine erwünschte ideale Lebensform der Bürgerlichen, in der die Frau zu Hause bleibt, das Essen bereitet und den Mann körperlich und emotional pflegt (vgl. Chunnsart, 2001: 7; 75 und Abschnitt 3.2.1 dieser Arbeit). Die Bedeutsamkeit der Heiratsmöglichkeit in diesem Zusammenhang ist erkennbar, wenn man Elis' Tat betrachtet. Als ihm gesagt wird, dass Ulla einen Kaufmann heiraten werde, und er deswegen glaubt, dass sein Heiratswunsch unerfüllbar sei, kehrt das Gefühl des Existenzverlustes in ihm zurück, sodass er sich wieder zur unterirdischen Welt wendet.

Obwohl die beiden Frauenfiguren zwei Welten vertreten, besteht der Konflikt nicht zwischen ihnen, sondern in Elis selbst, der glaubt, die Transzendenz irdisch machen zu können. Wie schon am Beginn des Abschnitts gesagt, ist Elis' Schicksal als tödlich-verhängnisvolle Variante anzusehen. Anders als Anselmus, der sich zuletzt für die Poesiewelt entscheidet, wählt Elis dagegen das Leben auf der Erde *und zugleich die Erkenntnis des Transzendenten*. Es geht nicht mehr um ein gutes Ende durch eine eskapistische Lösung, bei der der Held nach Atlantis flüchtet, sondern um die unüberbrückbare Kluft, einen unlösbaren Konflikt in seiner Existenz. Für diese

Aporie lässt sich der „metallisierte Bräutigam“ (Matt, 1971: 124ff.)⁸ als Symbol ansehen. Der Wechsel der Erzählperspektive zum Bericht aus dem Blickwinkel der „Leute“, den P. von Matt anzeigt (1971: 126), erinnert uns aber auch an den Bericht von Anselmus' weiterem Schicksal nach der Erlösung, einen Bericht aus zweiter Hand. Die Perspektive des Helden ist geschlossen. Streng genommen ist die Bedingung im *Goldenen Topf* anders als in den *Bergwerken zu Falun*. Aber wenn man beide Geschichten als Prozess zur Erkenntnis des Unendlichen ansieht, lässt sich der Wechsel der Erzählperspektive als Zeichen des Übergangs in die jenseitige Welt ansehen. Es ist sozusagen Allegorie der Diskrepanz der beiden unvereinbaren Welten. Verdeutlicht wird diese Kluft durch die ironische Wiederbegegnung zwischen dem Helden und seiner „steinalten“ Braut, bei dem er bald „in Staub zu fallen“ beginnt, nachdem die Braut auf seinem Leichnam „ihr Leben ausgehaucht“ hat (Hoffmann, 2001: 239). Auch der Ort, wo der erstarrte Jüngling gefunden worden ist, weist auf jene Kluft hin, nämlich als die Bergleute „zwischen zwei Schachten einen Durchschlag versuchten“ (ebd.: 238). D. h. Elis' Erstreben, das Transzendente irdisch zu machen, scheitert – anders gesagt: ist unmöglich – während das Erleben der Erkenntnis ihn beunruhigt, und sein kommendes glückliches Leben in Frage stellt. Was in dieser Schlusszene dargestellt wird, ist zuletzt einerseits die Zeitlosigkeit des Unendlichen – also ein Wesenzug des Transzendenten –, die sich durch die erstarrte Schönheit des Helden und der Blume an seiner Brust beim ersten erneuten Fund, die „so frisch, so wohl erhalten“, „so ohne alle Spur der Verwesung“ (Hoffmann, 2001: 238) ist, zeigen lässt. Andererseits zeigt der Beginn des Zerfalls des versteinerten Körpers die Unmöglichkeit, das Transzendente irdisch, das Unendliche endlich, zu machen. Möglicherweise ist die Zusammensetzung der beiden Welten nur jenseits des Irdischen vorgesehen, wie sie ironisch folgendermaßen beschrieben wird: „In der Kopperbergs-Kirche, dort wo vor fünfzig Jahren das Paar getraut werden sollte, wurde die Asche des Jünglings beigesetzt und mit ihr die Leiche der bis in den bitteren Tod getreuen Braut“ (ebd.).

⁸ Peter von Matt weist darauf hin, dass „der Dichter die Erlebnisperspektive des Helden unmittelbar vor dem Finale verläßt und nur noch aus dem allgemeinen Blickwinkel der Leute von Falun berichtet [. Dadurch macht er deutlich, dass es] um das mächtige Bild des metallisierten Bräutigams, der in unbe-rührter Schönheit mit seiner greisenhaft verwitterten Braut konfrontiert wird“, geht (1971: 126). Er erläutert seine Meinung weiter wie folgt: „der aus der Zeit Gesprungene, der ganz dem ‚Karfunkel‘ Angehörige, der das einzige mögliche Glück und das einzige wahre Schöne entschlossen erfaßt, verliert im gleichen Moment die Identität mit seinem lebendigen Leib und erstarrt; er wird metallisiert, ein Petrefakt, [...]. Das solipsitische Nein zur Natur, zur Gesellschaft, zur Geliebten bedingt in seiner Konsequenz auch ein Nein zur eigenen organischen Physis [...] (ebd.). Ich habe eine andere Auffassung von diesem Symbol, wie es weiter gezeigt wird.“

3.3.3 Die Geliebte des Künstlers, eine verdoppelte Funktion der Frau

Jetzt kommen wir zur letzten Konstellation der Frauenfiguren. Es geht um die Beziehung zwischen dem Helden als Künstler und einer Frauenfigur, die sich „je nach Funktion“ in verschiedene Gestalten verwandelt. Ein solches Motiv lässt sich in drei Erzählungen finden, nämlich *Die Jesuiterkirche in G.*, *Der Artushof* und *Meister Martin der Kufner und seine Gesellen*. Diese Art der Beziehung unterscheidet sich von anderen Typen durch die Gestaltung des Helden und die Art und Weise, wie die Frauenfiguren mit ihrer Rolle verknüpft werden. Wie in den vorher untersuchten Werken beruht auch die Struktur dieser drei Geschichten auf dem Gegensatz zwischen Bürger- und Künstlerleben und auf dem Erkenntnisprozess, der den Helden zum Künstler werden lässt. Der Unterschied liegt nur darin, dass der Held als berufstätiger Künstler gestaltet ist und die Frau als ein Bild ihn zur Kunst inspiriert. Bemerkenswert ist die Gestaltung der Frau: Anders als in der ersten Konstellation, bei der die Frau selbst künstlerisch ist, spielt sie hier die Rolle der Geliebten. Und anders als beim Dreiecksverhältnis im letzten Abschnitt, in dem die beiden gegensätzlichen Welten durch zwei Frauenfiguren vertreten werden, wird die Diskrepanz zwischen künstlerischem und bürgerlichem Leben in einer Frauengestalt thematisiert, die mal zum unerreichbaren Traumbild sublimiert und mal als leibliches Weib dargestellt wird.

Obwohl in diesen drei Erzählungen dasselbe Motiv von Dualismus und Selbsterkenntnis behandelt wird, haben sie verschiedene Schlüsse. Bevor aber die unterschiedlichen Auflösungen des Konfliktes besprochen werden, komme ich zu den Beziehungen der Figuren und zu den Funktionen der Frauenfigur.

Man sieht bei diesem letzten Typ der Konstellation, dass viele Motive und Darstellungen den anderen Typen ähnlich sind, in erster Linie die dualistische Vorstellung der Welt. Mit ihr lassen sich die Beziehungen und Funktionen der Frauenfiguren in zwei Gruppen einteilen. Im Reich der Kunst wird ihre Rolle von Anreiz und Schlüssel zur Kunst hervorgehoben. Dies ist sozusagen ihre grundlegende Funktion, die die Figuren verbindet. Die Frauengestalt tritt bei ihrer ersten Erscheinung als ein Bild auf, das tief auf die Seele des Helden einwirkt. Die Wirkung dieses Bildes auf die jeweilige Künstlerfigur ist nur in den Einzelheiten unterschiedlich. Übereinstimmend ist die Vorstellung, dass sie der Antrieb des Helden

ist. Im Reich des Irdischen ist die Frauengestalt auf die Rolle der Hausfrau beschränkt, deren Funktion als leibliche Geliebte betont wird. Ich komme zuerst zur Geschichte des Künstlers Berthold in *Die jesuiter Kirche in G.*, die das einfachste Schema dieses Zusammenhangs aufweist.

Es geht um das Leben eines Malers, der als Jüngling nach dem Rat seines vertrauten Kunstlehrers das Heimatland verlässt und in Italien Kunst studiert. Er probiert verschiedene Zweige der Malerei aus und entscheidet sich endlich nach der Begegnung mit einem seltsamen alten Maler ein „Historienmaler“ zu werden. Mit den „starken Worten“ des alten Mannes wird „ein hoher Geist“ (Hoffmann, 1985: 130) in ihm aufgerufen. Hier führt also nicht die Frauengestalt, sondern die Bemerkung des Alten den Jüngling Berthold zur „höhere[n] Erkenntnis“ (ebd.: 131), anders gesagt: lenkt ihn vom „ungewisse[n] trügerische[n] Umhertappen des Blinden“ (ebd.: 130) ab. D. h. es hat den Anschein, dass es der Frauenfigur dieser Geschichte an der Rolle des Anreizes fehlt. Im Vergleich mit der Funktion der Frauen der letzten Gruppe, etwa in *Der goldene Topf*, stimmt das. In der *Jesuiterkirche in G.* beschränkt sich die Rolle der Frau als Anreiz und Mittel der Entwicklung auf einen – allerdings entscheidenden – Lebensabschnitt. Der Jüngling hat seinen Weg schon gewählt, gerät aber in Not, weil er sein Talent nicht weiter entwickeln kann. Es fehlt ihm nicht an der Erkenntnis des „tiefern Sinn[es] der Natur“ (ebd.), der ihm im Traum „hieroglyphisch“ aufgeht, sondern an der Fähigkeit, die „Züge dieser Hieroglyphen-Schrift“ (ebd.: 133) zu erfassen. Nach seiner Ahnung sind diese Bilder „menschliche Figuren, die sich in wunderlicher Verschlingung um einen Lichtpunkt“ (ebd.) bewegen. Dieser Lichtpunkt soll nun „die herrlichste Gestalt sein, die je eines Bildners Fantasie aufgegangen“ (ebd.) ist. Im Fall des Helden begegnet sie ihm in einer Frauengestalt, in der Gestalt „eines hochherrlichen Weibes“ (ebd.), das ihm zufälligerweise erscheint, während er „von glühender Sehnsucht [...] gemartert“ (ebd.) ist. Sie ist sein Ideal: „Ich [Berthold] bin glücklich – selig – sie ist gefunden – gefunden!“ (ebd.: 134)

Mit diesem Ideal lässt sich sein Streben zur Malerei wieder im Gang setzen. Bald nach dem Anblick der Gestalt wird er inspiriert, eilt zu seiner Werkstatt und fängt an zu malen:

Wie von göttlicher Kraft beseelt, zauberte er mit der vollen Glut des Lebens das überirdische Weib, wie es ihm erschienen, hervor – Sein Innerstes war von diesem Augenblicke ganz umgewendet. Statt des Trübsinns, der an seinem Herzmark gezehrt hatte, erhob ihn Frohsinn und Heiterkeit. (ebd.)

Es gelingt ihm endlich, das Bild des Ideals zu erfassen. Es bleibt in ihm und dient als Antrieb. Er studiert zunächst noch „mit Fleiß und Anstrengung die Meisterwerke der alten Maler“ (ebd.). Erst als „[m]ehrere Kopien [...] ihm vortrefflich“ (ebd.) gelingen, fängt er an „selbst Gemälde zu schaffen, die alle Kenner in Erstaunen“ (ebd.) setzen. Dann wird er beauftragt, „mehrere große Werke, Altarblätter für Kirchen, zu malen“ (ebd.). In allen seinen Werken strahlt aber „die wunderherrliche Gestalt seines Ideals hervor“ (ebd.), deren Gesicht und Wuchs angesehen wird, dass sie „der Prinzessin Angiola T... [...] ähnlich sei“ (ebd.), also einer irdischen Frau. Berthold reagiert auf diese Bemerkung zornig und erklärt sie für ein „alberne[s] Gewäsch“ (ebd.). Er glaubt, dass sein Ideal nichts mit dem Irdischen zu tun haben kann, nicht „in das Gemeinirdische“ herabzuziehen ist: „Glaubt ihr denn, [...] daß solch' ein Wesen wandeln könne hier auf Erden? In einer wunderbaren Vision wurde mir das Höchste erschlossen; es war der Moment der Künstlerweihe“ (ebd.). Mit jenem Gedanke lebt er „froh und glücklich“ (ebd) in Neapel weiter, bis eine Revolution ausbricht, die die Stadt in Anarchie bringt und das Leben Bertholds völlig ändert. In diesem Chaos wird er vom wütenden Pöbel zum Palast des Herzogs von T. fortgedrängt. Dort sieht er ein Weib in Gefahr geraten und – es „ist die Prinzessin – es ist Berthold's Ideal!“ (ebd.: 135). Er rettet sie und flieht mit ihr fort. Zuerst wähnt er sich im Traum, denn vor ihm steht die Prinzessin, aber sie ist es selbst, „die herrliche Himmelsgestalt, die den Götterfunken in seiner Brust entzündet“ (ebd.: 136), und er fragt sich: „Ist es möglich – ist es wahr – lebe ich denn?“ (ebd.). Die Prinzessin verliebt sich in ihren Retter und sagt zu ihm:

O, ich kenne dich wohl, du bist der deutsche Maler Berthold, du liebtest mich ja, und verherrlichtest mich in deinen schönsten Gemälden. Konnte ich denn dein sein? – Aber nun bin ich es immerdar und ewig. – Laß uns fliehen! (ebd.)

Bemerkenswert ist das Gefühl des Helden. Anstatt sich zu freuen, ist er durchdrungen von einem „sonderbare[n] Gefühl, wie wenn jählinger Schmerz süße Träume zerstört“ (ebd.). Diese Szene lässt sich nach Cronin folgendermaßen erläutern: „In dem Moment, wo er sich dessen bewußt wird, daß er es mit einem ihm gegenüberstehenden ‚Du‘ zu tun hat, und nicht mehr mit einer seelenbedingten Erscheinung, ist das wahre Ideal für ihn innerlich entweiht“ (1967: 64). D. h. er ist

von dem Bewusstsein enttäuscht, dass sein Ideal kein Ideal mehr sein wird. Bertholds Reaktion impliziert seine vorherige Feststellung, dass sein Ideal ein himmlisches, rein geistiges Wesen ist. D. h. es wandelt weder auf der Erde noch ist es zu begehren. Schon vor der Revolution scheint der Held dazu zu neigen, das irdische Wesen des Ideals einfach nicht wahrhaben zu wollen (s. vorigen Absatz.). Die Anwesenheit der Prinzessin und ihre Worte hielt er für undenkbar. Dieses Gefühl verwandelt sich allerdings nach dem körperlichen Kontakt: „[A]ls das holde Weib ihn mit den vollen schneeweißen Armen umfing, als er sie ungestüm an seinen Busen drückte, da durchbebten ihn süße nie gekannte Schauer“ (Hoffmann, 1985: 136). Nun glaubt er an dieses Glück, befindet sich „im Wahnsinn des Entzückens höchster Erdenlust“ (ebd.) und kommt zum Schluss, dass es bei seinem Ideal und der leiblichen Frau um dieselbe Gestalt handelt: „O, kein Trugbild des Traumes –nein! es ist mein Weib, das ich umfange, es nie zu lassen – das meine glühende dürstende Sehnsucht stillt!“ (ebd.) Es scheint dem Helden also, dass das Himmlische sich ins Irdische verwandeln, um sein Weib zu sein.

Die Prinzessin, „von heißer Liebe zu ihrem Retter entbrannt“ (ebd.: 137), lehnt es ab, in Italien zu bleiben. Ihr übriges Vermögen reicht aus, „sich mit allen nötigen Bedürfnissen zu versehen“ (ebd.) und „glücklich nach M. im südlichen Deutschland [zu kommen], wo Berthold sich niederzulassen, und durch die Kunst sich zu ernähren [gedenkt]“ (ebd.).

Als Berthold beginnt in M. ein großes Gemälde für die dortige Marienkirche auszuführen, wird die Folge seines irdischen Glückes erkennbar. Es geht darum, dass „ein irdisches Verhältnis oder eine Ehe zwischen dem Künstler und seinem Ideal das Ende seines Schöpfertums, das Versiegen seiner Inspiration bedeuten würde. [...] Bertholds Vermählung mit Angiola hat den völligen Verlust seiner schöpferischen Kraft zur Folge“ (Cronin, 1967 :65). Deshalb ist „alles Ringen nach einer reinen geistigen Anschauung des Gemäldes“ (Hoffmann, 1985: 137) vergebens, als er anfängt zu malen. Statt der „himmlische[n] Maria“ steht sein „irdisches Weib“ Angiola selbst „auf gräuliche Weise verzerrt“ vor ihm und schwimmt „vor seines Geistes Augen“ (ebd.). Seine künstlerische Kraft ist gebrochen. Nicht die äußere Ähnlichkeit zwischen dem Ideal und seinem Weib, sondern die Identifizierung verursacht den Verlust seiner schöpferischen Kraft. Wenn das Ideal als sein Antrieb zur Kunst, d. h.

seine schöpferische Kraft bezeichnet wird, bedeutet jene Identifizierung, also die Verschmelzung zwischen dem Himmlischen und dem Irdischen, die Entweihung des Ideals und zugleich des Ursprungs seines Talents, deren Resultat sich schließlich auf den Helden selbst zurück fällt. Deshalb bleibt alles, was er malt, „starr und leblos“, und selbst Angiola wird, wenn er sie malen will, „auf der Leinwand zum toten Wachsilde, das ihn mit gläsernen Augen“ (ebd.: 138) anstiert. Cronin fasst die weitere Situation des Helden und seinen Ausweg folgendermaßen zusammen:

Zu spät wird es ihm klar, daß das Ideal und dessen irdischen Verkörperung nicht identisch sind. Er beschuldigt die Frau der Täuschung und mißhandelt sie auf grausame Weise. Für ihn wird sie zum bösen Dämon, der das Gesicht und die Form des Ideals annimmt, um ihn zu vernichten. Indem er sich von seiner Frau und dem Kind, das sie ihm gebiert, losmacht, bekommt er wieder die Kraft, an dem Bild zu arbeiten. [...] Indem er die irdischen Bande zerreißt, die seinen Flug gelähmt haben, erhält er wieder die Inspiration, die nur vom hohen, überirdischen Ideal stammen kann. Dieser neue Aufschwung erweist sich aber als recht kurzlebig. Sein ‚wahnsinniges Betragen‘ gegen Weib und Kind bringt in ihm ein solches Schuldgefühl hervor, daß sein Wille zu echtem Schöpfertum wieder völlig gebrochen wird, und er wendet sich, um sich zu ernähren, der Wandmalerei zu, die auf rein mathematischer Berechnung beruht. (Cronin, 1967: 65f.)

Es hat den Anschein, dass der Held seine schöpferische Kraft wieder erhält, sobald er von der irdischen Frau entfernt. Cronin weist darauf hin, dass „Hoffmann sich hier in weit größerem Maße als zuvor von seiner Künstlerfigur distanziert. [...] In ‚Die Jesuiterkirche in G.‘ [...] erscheint die Geliebte als teuflisches Trugbild nur für Berthold, keineswegs aber für Hoffmann selber“ (1967: 67). Er erklärt weiter, dass für Hoffmann „hier die wirkliche Tragik nicht so sehr in Bertholds Verwechslung von Ideal und irdischer Gestalt [liegt] sondern darin, daß dieser über dem Bewußtsein seiner Pflicht als Künstler seine Pflicht als Mensch vergißt“ (ebd.). Wäre sein Konflikt dann anders als der anderer Hoffmannscher Helden, die die Duplizität der Welten konfrontieren und sich deren Diskrepanz zu versöhnen bemühen? Meines Erachtens liegt sein Unglück nicht in der Gestalt der Frau, sondern in Bertholds Identifizierung, die er sich selbst einbildet. Dies lässt sich durch die Distanzierung des Erzählers zeigen, der den Helden diesen Gedanken selbst aussprechen lässt (s. Hoffmann, 1985: 135ff.). Bertholds Tragik beruht darauf, dass das Ideal ins Irdische verwandelt und – ein entscheidender Punkt – dadurch seine glühende Sehnsucht gestillt wird. Das erinnert uns an die Vorstellung vom Unendlichen und Endlichen. Gestillte Sehnsucht ist nichts anders als das Endliche und deshalb nur „starr und leblos“ darzustellen. Die Anwesenheit des irdischen Weibes wird aufgrund Bertholds Identifizierung zur Ursache der Erfüllung seiner Sehnsucht. Umgekehrt ist damit zu

rechnen, dass die Abwesenheit der irdischen Geliebten Sehnsucht in ihm aufrufen würde, die auch seine wiederkommende künstlerische Kraft bedeutet. Berthold versucht, zugunsten der Kunst auf die Ehe zu verzichten. Sein Versuch gelingt zunächst, aber dann ist er schwer krank, so dass er für lange Zeit nicht malen kann. Bemerkenswert ist seine Ablehnung, sein Werk zu vollenden. Sein Schuldgefühl von seinem grausamen Tun gegen Weib und Kind könnte ein Grund dafür sein (vgl. Cronin, 1967: 165f.). Dieser Überlegung widerspricht jedoch, dass der Held erst nach der Erkrankung, nicht nach der Trennung seinen Mut verliert (s. Hoffmann, 1985: 138f.). Es lässt sich auch vermuten, dass kein logischer Grund dafür aufzufinden ist. Es lässt sich ein Teil des Programms „der Nachtstücke“ ansehen, dass es um ein schicksalhaftes, geheimnisvolles Geschehen geht. D. h. das Motiv der Tat ist ins Dunkle, in die Unerklärbarkeit, gerückt. Dafür spricht auch die Vollendung jenes Bildnisses am Ende der Geschichte und das anschließende Verschwinden des Künstlers. Bis dahin hat er nach der Erkrankung mutlos gelebt, aber nicht völlig von Kunst abscheiden wollen. Neue Anregung erhält er wahrscheinlich durch die Frage des reisenden Enthusiasten, sodass er „ganz heiter“ ist und „auf die herrlichste Weise das große Altarblatt [vollendet], welches nun vollends alle Menschen in Erstaunen setzt“ (Hoffmann, 1985: 140), ein Zeichen des Lösens. Dann verschwindet er.

Eine alternative Lösung findet sich in der nächsten Erzählung, *Der Artushof*. Darin gibt es eine zweifache Konstellation der Figuren. Eine ist die Beziehung zwischen dem Helden, dem jungen Kaufmann Traugott, und Christina, der Tochter seines Geschäftspartners Elias, also der Vertreterin des Bürgerlichen. Die andere ist die Relation zwischen dem Helden und seinem Ideal. Anders als in *Der goldene Topf* und *Die Bergwerke zu Falun*, wo sich die Wirkung der bürgerlichen und künstlerischen Frauenfiguren das Gleichgewicht hält, spielt Christina hier für die Handlung der Geschichte fast keine Rolle.

Als Tochter eines Kaufmanns spielt Christina die Rolle der bürgerlichen Jungfrau. Sie ist als Gattin des Helden Traugott vorgesehen. Aber ihre Heirat scheitert, als Traugott beschließt, ein Künstler zu werden und seine Geschäfte nicht mehr zu betreiben. Vor dieser Szene wird sie nur kurz dargestellt (vgl. Seite 36). Der Erzähler selbst bemerkt scherzhaft dazu:

Eigentlich war es mir hauptsächlich nur darum zu tun, Dir günstiger Leser, die Christina recht lebhaft darzustellen, denn ihr flüchtiges Bild wird, wie ich merke, bald verschwinden, und so ist es gut, daß ich gleich einige Züge zu Buch bringe. Mag sie dann entfliehen. (Hoffmann, 2001: 183)

Ihre einzige Funktion in diesem Zusammenhang ist die Repräsentation ihres Milieus. Sie stellt die Existenz in der bürgerlichen Welt dar, wo die Hochzeit ein wichtiger Faktor des Lebens ist. Ihre Rolle endet, als Traugott zu ihr sagt, dass er sie „nun und nimmermehr“ heiraten werde (ebd.: 199). Die Auflösung der Verlobung mit Christina impliziert die endgültige innerliche Abwendung Traugotts von der bürgerlichen Welt.

Bei der zweiten, wesentlich wichtigeren, Konstellation handelt es sich um das Verhältnis zwischen Traugott und seinem Ideal, das sich in der Wahrnehmung des Helden und im Laufe der Geschichte in verschiedene Figuren verwandelt, denen jeweils eine bestimmte Funktion zugewiesen ist. Die Geschichte fängt mit der Inspiration des Helden an, als der noch ein Kaufmann ist. Plötzlich wird seine gegenwärtige Existenz in Frage gestellt und die Ahnung eines höheren Lebens wird aufgerufen. Traugott will im Danziger Börsensaal, dem „Artushof“ einen dringenden Avisobrief nach Hamburg schreiben. Unabsichtlich richtet er seinen Blick auf einen Zug abgebildeter Figuren, dem ein alter Mann und „ein wundersamer Jüngling [angehören], der in seiner Lockenfülle und zierlicher bunter Tracht beinahe weiblich anzusehen“ (ebd.: 178) ist. Statt den Brief zu schreiben, schaut er „nur das wundersame Bild“ an, gerät in einen träumerischen Zustand und kritzelt „gedankenlos mit der Feder auf dem Papier“ (ebd.: 179) herum. Er bildet die beiden Figuren ab. Dieses Verbinden mit dem Bild eines Gesichts – des Jünglings, der aber, wie sich später zeigt, in Wirklichkeit ein Mädchen ist. – ist das Leitmotiv der Geschichte und der Kern der Beziehungen der Figuren. Dies macht ein Rückblick in die Biographie des Helden deutlich: Schon in „seiner früheren Knabenzeit“ (ebd.: 186) fühlte sich der Held von den Malereien im Artushof angezogen, und vor allem das Bild jenes alten Mannes mit dem „schöne[n] holde[n] Jüngling“ (ebd.) war es, das seltsam auf ihn wirkte. Er wurde „wie von einer unwiderstehlichen Gewalt vom Knabenspiele fort in den Artushof gelockt“ (ebd.), wo er sich schon in seinen „kindischen Versuchen“ (ebd.) bemühte, „das Bild abzuzeichnen“ (ebd.). D. h. das Bild des als Jüngling verkleideten Mädchens reizt Traugott schon seit der Kinderzeit zur Kunst an. Diese Neigung ist aber in Laufe der Zeit und durch seine Tätigkeit als Kaufmann verschwommen, obwohl er sich noch manchmal im Zeichnen übt. So kommen wir

wiederum zum Anfang der Erzählung, bei dem Traugotts Neigung zur Kunst noch einmal durch dasselbe Bild erweckt wird. Der zufällige Anblick des wundersamen Bildes ruft das künstlerische Gemüt des Helden aus seiner Kindheit wach. Dies gibt ihm wiederum einen erneuten Antrieb zur künstlerischen Tätigkeit. Verstärkt wird die Zuwendung durch das Auftauchen eines alten Malers und seiner als Junge verkleideten Tochter. Traugott hält die beiden für ein Wunder, denn sie sind dem Bild in Artushof ähnlich, sodass es ihm scheint, dass es sich um dieselben Personen handelt: „Sie sind es ja selbst!“ (ebd.: 179). Ob dies nur ein Irrtum des Helden ist, bleibt dabei offen⁹. Wichtig ist Traugotts Interesse an diesen Wirklichkeit gewordenen Gestalten, insbesondere dem holden Jüngling, dessen Blick ihm deutlich zu sagen scheint, „was so lange sich nur als leise Ahnung“ (ebd.: 186) in ihm geregt hatte, nämlich „ein tüchtiger Maler zu werden“ (ebd.). Während des Besuches beim alten Maler ist Traugott von seinen Gemälden beeindruckt. Vor allem stößt er auf ein Bild einer Jungfrau, „vor dem er wie festgezaubert stehen“ (ebd.: 192) bleibt. Ihr Gesicht ist „ganz d[em] Gesicht des Jünglings“ (ebd.: 193) ähnlich. Was bei Traugott geschieht, erinnert uns an andere Helden: „Die Schauer namenlosen Entzückens“ (ebd.) durchbeben ihn bei dem Anblick. Angst und Freude verspürt er zugleich. Er verliebt sich auf den ersten Blick in das Bild. „Ach sie ist es ja, die Geliebte meiner Seele, die ich so lange im Herzen trug, die ich nur in Ahnungen erkannte! – wo – wo ist sie!“ (ebd.: 193). Es ist zu vermuten, dass Traugott sich in dieses Bild verliebt, nicht aber zuvor in die gemalte Figur oder in die leibliche Figur im Artushof, die dasselbe Gesicht haben, weil er sie für einen Jungen hält, und nicht für eine Frau. Dass die Jungfrau und der Jüngling eigentlich dieselbe Person sind, bleibt dem Helden verborgen. Ihm wird gesagt, dass diese Frau Felizitas heißt, dass sie die Schwester des Jünglings und schon verstorben ist. Jedoch entscheidet Traugott sich, beim alten Maler Kunst zu studieren. Täglich geht er zu ihm und macht große Fortschritte in der Kunst. Jenes Bild der schönen Felizitas wird vom Haus des Alten fortgeschafft, bleibt aber in den Gedanken des Helden. Mit „glühende[r] Liebe“ (ebd.: 194) sieht er sie „oft in wunderbaren Träumen“ (ebd.) und fühlt beim Jüngling

⁹ Ähnlich benutzt Hoffmann die Möglichkeit des Übersinnlichen schon in seinem frühen Werk *Ritter Gluck* (1809), in dem ein reisender Enthusiast einem seltsamen alten Mann begegnet, der sich für den berühmten, schon vor hundert Jahren verstorbenen Komponisten Ritter Gluck hält. Der Held fühlt sich von ihm angezogen, als der Alte ihm die Musik von Ritter Gluck vortrefflich vorspielt, als ob er sie selbst geschaffen hätte.

undeutlich ihre Anwesenheit: „Ja, oft war es ihm in der Nähe des Jünglings, als stehe lichterhell das geliebte Bild neben ihm, als fühle er den süßen Liebeshauch, und er hätte dann den Jüngling, als sei er die geliebte Felizitas selbst, an sein glühendes Herz drücken mögen“ (ebd.: 195). Mehrere Monate vergehen. Als Traugott entdeckt, dass der Jüngling eigentlich jenes Mädchen – also seine ersehnte Geliebte – ist, sind der alte Maler und der „Jüngling“ schon fortgezogen. Zuerst sind „[a]lle Nachforschungen, wo sie geblieben [sind], vergebens“ (ebd.: 196), aber endlich erfährt er, dass die beiden „schon seit geraumer Zeit ruhig in Sorrent“ (ebd.: 198) wohnen. Traugott denkt an die italienische Stadt Sorrent und fährt deshalb bald nach Italien hin, um sie zu suchen. Bis zu diesem Punkt sieht man, dass das Ideal des Helden zwischen Bild und realer Gestalt pendelt. Aber ihre Funktion ist einig, nämlich den Helden zum Reich der Kunst zu lenken. Endlich verschmelzen die beiden Erscheinungsbilder in eines, nämlich die Gestalt der (entfernten) Geliebten. Alle diese Verwandlungen – genauer gesagt, die Identifizierungen jener Figuren – finden lediglich in der Wahrnehmung des Helden statt. Es handelt sich um seine Vorstellungen von dieser Figuren, während, wie der Held sich sagen lassen muss, „Halb Danzig“ über die wahre Natur des Jünglings Bescheid wusste (s. ebd.: 198). Die Sehnsucht, die Geliebte Felizitas wieder zu finden, leitet zur nächsten Phase der Erzählung.

In Italien geht ihm sein Leben „in neuem herrlichen Glanze“ (ebd.: 200) auf. Die deutschen Maler in Rom nehmen ihn „in den Kreis ihrer Studien“ auf, und er bleibt länger, als es „die Sehnsucht, Felizitas wieder zu finden, von der er bis jetzt rastlos fortgetrieben wurde, zuzulassen“ scheint (ebd.). Währenddessen verwandelt sich jene Sehnsucht:

Aber milder war diese Sehnsucht geworden, sie gestaltete sich im Innern, wie ein wonnevoller Traum, dessen duftiger Schimmer sein ganzes Leben umfloß, so daß er all' sein Tun und Treiben, das Üben seiner Kunst dem höheren überirdischen Reiche seliger Ahnungen zugewandt glaubte. Jede weibliche Gestalt, die er mit wacherer Kunstfertigkeit zu schaffen wußte, hatte die Züge der holden Felizitas. (ebd.: 200)

Traugott wird nach dem Original dieses „wunderliclike[n] Gesicht[s]“ (ebd.) mehrmals gefragt. Zuerst scheut er sich, seine Geschichte aus Danzig zu erzählen, bis ein Freund namens Matuszewski ihn versichert, dass er „das Mädchen, das Traugott in all' seinen Bildern abkonterfeie, in Rom erblickt“ habe (ebd.). Dann offenbart Traugott den Freunden seine Geschichte und alle versprechen „eifrig der verlorenen

Geliebten nachzuforschen“ (ebd.). Matuszewski hat „des Mädchens Wohnung ausgeforscht und noch überdies erfahren, daß sie wirklich die Tochter eines armen alten Malers sei“ (ebd.). Als Traugott mit Matuszewski in die Wohnung des Mädchens tritt, ist er enttäuscht, denn „[s]ie hatte die Züge der Felizitas, sie war es aber nicht“ (ebd.: 201). Das Mädchen heißt Dorina und ist die Tochter eines italienischen Malers. Traugott will sich zuerst schnell wieder entfernen, bleibt aber, „wie von sanften Banden festgehalten“, stehen, „als er nur noch einen schmerzhaften Blick auf das anmutige Kind“ wirft (ebd.). Es geschieht ihm, dass „außer Felizitas kein Mädchen so ihn im Innersten aufgeregt hatte als Dorina. Sie war in der Tat beinahe Felizitas selbst, nur schienen ihm die Züge stärker, bestimmter, so wie das Haar dunkler. Es war dasselbe Bild von Rapahel und von Rubens gemalt“ (ebd.). Es handelt sich also nicht um dieselbe Person. Die beiden Frauengestalten sind jedoch durch ihre Ähnlichkeit miteinander verbunden. Bemerkenswert ist ihre Wirkung auf den Helden. Beide Figuren wirken in unterschiedlicher Weise auf ihn ein. Dorina ist mit dem Attribut „stärker, bestimmter“ (ebd.) als weltlicher anzusehen, insbesondere wenn die Vorstellungen beider Frauengestalten ihm zugleich in den Kopf kommen, wie es nachher geschehen wird.

Traugott beschließt, Bekanntschaft mit dem Vater des Mädchens zu schließen. Das Mädchen selbst lässt ihre Neigung zu dem Helden merken und Traugott reagiert darauf herzlich. Er verbringt den ganzen Tag bei ihr, zieht mit seiner Werkstätte neben ihre Wohnung und macht „endlich sich zu ihrem Hausgenossen“ (ebd.: 202). Der Maler denkt, dass Traugott seine Tochter heiraten will, „welches er ihm denn unverhohlen äußert [...]“ (ebd.). Erst jetzt erinnert sich der Protagonist an den Zweck seiner Reise, also an Felizitas. Interessant ist seine Anschauung zu beiden Frauengestalten:

Auf wunderbare Weise konnte er sich den Besitz der entschwundenen Geliebten als Frau nicht wohl denken. Felizitas stellte sich ihm dar als ein geistiges Bild, das er nie verlieren, nie gewinnen könne. Ewiges geistiges Inwohnen der Geliebten – niemals physisches Haben und Besitzen. Aber Dorina kam ihm oft in Gedanken als sein liebes Weib, süße Schauer durchbebten ihn, eine sanfte Glut durchströmte seine Adern, [...] (ebd.: 202)

So sieht man, dass Traugott selbst Felizitas und Dorina ungleich betrachtet. Aber die Heirat mit Dorina muss er ablehnen, obwohl er sie sehr liebt. Denn es scheint ihm „Verrat an seiner ersten Liebe [zu sein], wenn er sich mit neuen unauflöselichen Banden fesseln“ ließe (ebd.). Deshalb muss er sich von ihr abwenden, obwohl „der

Abschied von Dorina [...] ihm das Herz“ zerreißt (ebd.: 203). Er geht nach Sorrent fort, um Felizitas nachzuforschen. Seine Motivation hat weder mit dem Verrat der Kunst – wie im Dreiecksverhältnis – noch mit der Entweihung des Ideals – wie im Fall des Künstlers Berthold – zu tun. Traugotts Bemühen, die Geliebte zu finden, zeigt, dass er – seiner obigen Auffassung widersprechend – doch an der zweifachen Funktion der Geliebten festhält. D. h. Felizitas ist sein Ideal und zugleich seine leiblich ersehnte Geliebte. Zugewiesen werden ihr beide Funktionen. Diese Einheit kommt aber niemals zustande. Stattdessen bietet sich eine alternative Auflösung in der letzten Phase der Geschichte.

Noch ein Jahr verbringt Traugott mit „den strengsten Nachforschungen nach Berklinger und Felizitas“ (ebd.: 203), aber alles bleibt vergebens. Endlich bleibt er in Neapel, wo er „wieder die Kunst fleißiger“ betreibt (ebd.). Und wiederum geht die Sehnsucht nach Felizitas „linder und milder in seiner Brust“ (ebd.) auf. Dieses Malverstrkt sich die unterschiedliche Bindung Traugotts zu beiden Frauengestalten. Beim Malen denkt er „niemals an Dorina, wohl aber an Felizitas“ (ebd.), die als „sein stetes Ideal“ (ebd.) bezeichnet wird. Aber die Sehnsucht nach der Geliebten scheint sich als Liebe zu Dorina auszudrücken, wenn man das folgende Gefühl Traugotts betrachtet: „Aber kein holdes Mädchen, war sie nur in Gestalt, Gang und Haltung Dorinen im mindesten ähnlich, sah er ohne auf das schmerzlichste den Verlust des süßen lieben Kindes zu fühlen“ (ebd.). Dieser Kontrast wird am Ende der Erzählung noch verstärkt. Als Traugott sich wieder in der Heimatstadt befindet, um das Aufteilen seines restlichen Besitzes bei seinem Geschäftspartner zu erledigen, erfährt er, dass seine ganze Italienreise ein Irrtum war: Mit Sorrent war nicht die Stadt in Italien, sondern das Landhaus eines Danziger Ratsherren gemeint, in dem Felizitas mit ihrem Vater jahrelang gewohnt hatte, bevor sie sich mit einem Hof- und Kriminalrat Mathesius verheiratete und zur „Frau Kriminalrtin Mathesius“ wurde (ebd.: 205). Mit dieser Kenntnis ist die leibliche Seite Felizitas aufgelöst und sie wird endgültig zum Ideal, wie Traugott äußert:

Nein, sie ist es nicht, [...] sie ist es nicht – nicht Felizitas, das Himmelsbild, das in meiner Brust ein unendlich Sehnen entzündet, dem ich nach zog in ferne Lande, es vor mir und immer vor mir erblickend, wie meinen in süßer Hoffnung funkelnden flammenden Glckstern! [...] Nein, nein, Felizitas, nie habe ich dich verloren, du bleibst mein immerdar, denn du selbst bist ja die schaffende Kunst, die in mir lebt. Nun – nun erst habe ich dich erkannt. Was hast du, was habe ich mit der Kriminalrtin Mathesius zu schaffen! – Ich meine gar nichts! (ebd.: 205f.)

Zur gleichen Zeit erhält er einen Brief von einem Freund in Rom. Der Freund erzählt ihm von Dorinas Sehnsucht nach ihm. Traugott beschließt, nach Rom zu reisen, wo „eine geliebte Braut [ihn] sehnlichst erwartet“ (ebd.: 206). Die Felizitas ähnliche Frauengestalt Dorina ersetzt ihm seine verschwundene leibliche Geliebte. Sie wird zum Weib des Helden, während sein Ideal ihm noch als Antrieb bleibt. Es handelt sich um einen harmonisierenden und synthetisierenden Entwurf zwischen Kunst und Leben (vgl. Liebrand, 1996: 139ff., 150)¹⁰.

Einen analogischen Entwurf findet man in der Erzählung *Meister Martin der Kürfner und seine Gesellen*. Bei dieser Erzählung handelt es sich um die Geschichte von drei Männern, Friedrich (einem Handwerker), Reinhold (einem Maler) und dem Adligen Conrad, die zum Meister Martin, einem mittelalterlichen Nürnberger Küfermeister, kommen, um Küfer zu werden und dadurch Rosa, die Tochter des Meisters, zu gewinnen. Denn der Meister hat aufgrund der Weissagung der Großmutter beschlossen, seine schöne Tochter nur einem Küfermeister zu Frau zu geben. Die vorliegende Untersuchung beschränkt sich nur auf die Beziehung zwischen dem Mädchen Rosa und zwei Gesellen: Reinhold und Friedrich.

Die Geschichte des Malers Reinhold ist der Bindung Traugotts zu Felizitas ähnlich. Er ist ein deutscher Maler in Florenz, sieht eines Tages in der Galerie des Herzogs „ein Madonnenbildchen von dem alten Albrecht“ (*Werke Bd. IV*, 1965: 210) an, welches ihn „auf sonderbare Weise“ (ebd.) begeistert, sodass er beschließt, „in dem heimatlichen Deutschland selbst die Meisterwerke zu schauen“ (ebd.). Als er in Nürnberg ankommt, begegnet er dem Mädchen Rosa, und es scheint ihm, „als wandle jene Maria, die so wunderbar in [sein] Inners geleuchtet, leibhaftig auf Erden“ (ebd.). Er verliebt sich in sie und kommt auf den Gedanken, dass „selbst die Kunst [ihm] nur deshalb was wert [sei], weil [er] hundertmal immer wieder und wieder Rosa zeichnen,

¹⁰ Claudia Liebrand (1996) bezeichnet die Handlung in drei Erzählungen, nämlich *Artushof*, *Kampf der Sänger* und *Meister Martin* als Harmonisierungen zwischen Kunst und Leben. Diese Versöhnung ist aber „eine voreilige, eine erpreßte, eine erschwindelte“ (139). „Mit der [...] Heirat Dorinas fingiert Hoffmann auch eine Versöhnung der Bereiche Kunst und Leben, ohne das Axiom der dichotomischen Ausschlußbeziehung aufgeben zu müssen“ (143). Liebrand ist der Meinung, dass „der harmonisierende und synthetisierende Entwurf dieses Textes über Traugotts künstlerische Initiation und über ein mögliches Leben in der Kunst ästhetisch nicht zu überzeugen vermag“ (150) und als „Banalisation und Trivialisierung“ (149) anzusehen, die „mit dem Publikationsort des *Artushof* zu tun haben“ (149). Sie weist darauf hin, dass das „happy ending [...] die Leseerwartungen, die das Publikum an das Unterhaltungsmedium Taschenalmanach stellt“ (151), erfüllt.

malen konnte“ (ebd.). Alles Mühen, ihr zu nahen, bleibt vergeblich. Als er erfährt, dass Meister Martin beschlossen hat, „seine Tochter nur einem tüchtigen Küpermeister zu geben“ (ebd.: 211), kommt er zum Entschluss, „in Straßburg das Küperhandwerk zu erlernen und [sich] dann in Meister Martins Werkstatt zu begeben“ (ebd.). Dann würde er ein tüchtiger Küper werden und sein Schwiegersohn sein. Der Plan funktioniert zunächst: Reinhold arbeitet bei Meister Martin und hat die Möglichkeit, Rosa nahe zu sein. Währenddessen malt er heimlich ein Bildnis Rosas. Als er das Bild vollendet hat, merkt er, dass „es in [seinem] Innern ruhig“ wird (ebd.: 212). Es scheint ihm, „als sei Rosa nun das Bild, das Bild aber die wirkliche Rosa geworden“ (ebd.). Es wird ihm klar, dass „das Ringen nach Rosas Besitz eine Täuschung war, die [sein] irrer Sinn sich bereitet“ (ebd.). Dann verlässt er fröhlich dem Meister Martin und reist mit dem Bild Rosas nach Italien zurück. „Wie kann auch nur das Himmelskind, wie ich es im Herzen trage, mein Weib werden? Nein, in ewiger Jugend, Anmut und Schönheit soll sie in Meisterwerken pragen, die mein reger Geist schaffen wird“ (ebd.), heißt das Fazit seiner Erleuchtung.

Parallel zum Schicksal Reinholds läuft die Beziehung zwischen dem Goldschmied Friedrich und Rosa. Die beiden kennen sich seit der Jugendzeit und Friedrich verliebt sich in sie. Aus Liebe zu Rosa lässt er seine eigentliche Kunst, das Bildergießen, beiseite und erlernt das Küperhandwerk, um beim Meister Martin in Arbeit zu sein und schließlich Rosa zu gewinnen. Aber endlich gibt er sein Mühen auf und kehrt mit zerrissenem Herz zu seiner Kunst zurück. Er hat „ein schönes Stück Arbeit“ in Silber geschaffen und will es „Rosa verehren zum Gedächtnis“ (ebd.: 217). Dieses Andenken, ein Pokal, scheint dem Meister allerdings wortwörtlich die Weissagung der Großmutter zu erfüllen. Deshalb gibt er Friedrich Rosa zur Frau, so dass ein „Happy-End“ (Steinecke, 1997: 124) am Schluß der Geschichte steht.

Friedrichs Abwendung vom Goldschmiedehandwerk aufgrund der Begierde nach Rosa ist mit Reinholds Irrtum, die leibliche Rosa zu gewinnen, zu vergleichen. Und beide erreichen ihr höchstes Glück nur, indem sie auf die leibliche Begier verzichten. Im Fall von Friedrich bedeutet die Rückkehr zu seiner eigentlichen Kunst Ausdruck seiner treuen Liebe zu dieser Kunst. Aus dieser Perspektive lässt sich erkennen, dass Rosa nichts mit seinem künstlerischen Leben zu tun hat. Vielmehr hat es den Anschein, dass die Bindung mit ihr den Protagonisten von seinem Weg ablenkt. Die

Atmosphäre der Handlung spricht aber dagegen. Die Geschichte ist harmonisch dargestellt. Die Liebe zu Rosa lenkt den Helden zwar von der Treue zur Kunst ab, er entscheidet sich endlich aber – schmerzhaft – für die Kunst und dadurch ergibt sich unerwartet auch die glückliche Ehe. Dies ist im Rahmen dieser Arbeit der einzige Fall, bei dem die beiden Welten zu versöhnen sind. Dazu sollte man folgendes beachten: charakterlich ist Friedrich als ein typisch „Hoffmannscher Held“ (Cronin, 1967: 88) anzusehen. Er ist aber ein Handwerker. Die Frage ist, welche Relevanz dieser Umstand hat. Der Spielort der Geschichte ist die mittelalterliche Handwerkerstadt Nürnberg, und zu deren „Kolorit [gehört] die enge Verbindung von Kunst und Handwerk“ (Faesi, 1975: 70). Bei dieser Mittelalterdarstellung handelt es sich um eine „Rückblicksutopie“ (Liebrand, 1996: 162). D. h. es geht mehr um einen programmatischen Entwurf als um historische Darstellung, wie H. Werner anmerkt: „Die Handlung [...] setzt eine weitgehende Harmonie der Klassen und Stände voraus, die den geschichtlichen Tatsachen widerspricht“ (Werner, 1971: 131). Deshalb ist zu erkennen, dass es bei dieser Erzählung nicht mehr um transzendente Kunst – wie in *Der goldene Topf* –, sondern um die Kunst in der irdischen Welt geht. Friedrichs Versöhnung seines Konflikts wäre noch intensiver im Zusammenhang mit den Geschichten der übrigen männlichen Figuren zu untersuchen. Die vorliegende Arbeit kann nur darauf hinweisen, dass Rosa auf Friedrich, Reinhold und Conrad unterschiedlich einzuwirken scheint.

KAPITEL IV

SCHLUSSBETRACHTUNG

Wir haben gesehen, dass Hoffmann Frauengestalten als Repräsentationen künstlerischer und bürgerlicher Lebensentwürfe immer wieder und in verschiedenen Konstellationen einsetzt, wobei Motive wiederkehren und variiert werden.

Von einer Karikatur (Christina) bis zu sanften, gutmütigen, frommen und liebreizenden Frauen (Ulla, Rosa) werden die bürgerliche Frauenfiguren gestaltet. Ihre Darstellungen beziehen sich trotz ihrer variierten Charakteristika auf das Leben in der Familie, wo man großen Wert auf die Rolle von Hausfrau und Ehefrau legt. Im Gegensatz dazu werden die „Frauen außerhalb der bürgerlichen Welt“ durch ihr Verhältnis zur Kunst dargestellt. Obwohl ihre Gestalten unterschiedlich sind – Sängerin (Donna Anna und Antonie), Tiergestalt (Serpentina) und Traumbild (die Bergkönigin, Felizitas) –, werden ihr Wesen und ihre Rolle auf die Frage nach der Existenz der Kunst eingegrenzt. Ihr leibliches Wesen scheint lediglich zur Bezeichnung ihrer Weiblichkeit zu dienen. Eine solche Gegensätzlichkeit der Frauengestalten lässt sich jeweils unterschiedlich in verschiedenen Konstellationen einsetzen, die nach ihrer Komplexität in drei Gruppen eingeteilt werden können. Alle Konstellationen weisen aber auf denselben Gegenstand hin, nämlich die Diskrepanz zwischen künstlerischem und bürgerlichem Lebenentwurf. Dies lässt sich im Verhältnis zwischen den Frauengestalten und dem Protagonisten auf zwei Ebenen zeigen. Auf der ersten Ebene repräsentieren die Frauenfiguren ihre gegensätzlichen Welten durch ihre Erscheinung und Wirkung auf den Helden. Die beiden Gruppen der Frauengestalten stellen ihr Reich – irdisch oder transzendental – dar, z. B. sind sie Sängerinnen, abstrakte Gestalten oder normale Frauen. Mit ihren Taten leiten sie den Helden in ihre Welten. Nur bei mancher von ihnen wird zusätzlich die Problematik der künstlerischen Existenz in der Frauengestalt thematisiert (Donna Anna in *Don Juan* und Antonie in *Rat Krespel*). Auf der zweiten Ebene reflektieren ihre Beziehungen zu dem Helden als einem potenziellen Künstler die Bedingtheit des Existierens im Missverhältnis von Kunst und Welt. Die Auflösung der Diskrepanz wird in den jeweiligen Werken variiert. Die vorliegende Untersuchung zeigt, dass in fünf von sieben Werken die Versöhnungen der beiden Welten unmöglich ist. Die zwei

Ausnahmen sind die zwei zuletzt behandelten Erzählungen, nämlich *Der Artushof* und *Meister Martin, der Kűfner und seine Gesellen*, bei denen die Konstellationen komplexer konstruiert werden und es dem Künstler gelingt, seine Existenz in beiden Welten durchzusetzen.

Diese Tatsache scheint eine Tendenz zu zeigen, dass spätere Erzählungen komplexer sind als frühere. Diese These ist werkbiographisch aber kaum haltbar. Denn zum einen geben die ausgewählten Erzählungen kein Gesamtbild der Werke Hoffmanns von 1809 bis 1822. Zum anderen entsteht der schon ziemlich komplexe *Goldene Topf* relativ früh, und *Die Jesuiterkirche in G.*, *Rat Krespel* und *Die Bergwerke zu Falun* folgen dem *Artushof*. Die untersuchten Werken reihen sich nach der Entstehungszeit folgendermaßen:

Don Juan (1812)
Der goldene Topf (1813)
Der Artushof (1815)
Die Jesuiterkirche in G. (1816)
Rat Krespel (1816)
Die Bergwerke zu Falun (1816)
Meister Martin der Kűfner und seine Gesellen (1818)

Es gibt jedoch eine Tendenz von Strukturwandlung, auf die Steinecke hinweist:

[I]n der frühen Zeit dominiert ein Dualismus der Welten, die „Wirklichkeit“ und das „Leben“ stehen schroff gegen die „andere“ Welt, die „innere“ Welt des Traums, der Kunst; das führt zu deren Verabsolutierung bei gleicherzeitig scharfer Wendung gegen die Bürger als Philister und Kunstbanausen; im Laufe der Jahre wächst die Gelassenheit im Umgang mit den Vertretern des Prinzips des „Phlegmas“, der Erdgebundenheit und der Wirklichkeitsnähe, Kunst wird auch in ihrer gesellschaftlichen Dimension gesehen, die Forderungen des „Lebens“ (wie die Liebe) nicht mehr nur als gegen die Kunst gerichtet betrachtet. Im Spätwerk kommt es dann zu Versuchen, zwischen den beiden Welten, zwischen Wirklichkeit und Alltag eine Art Gleichgewicht zu schaffen. (Steinecke, 1997: 218f.)

Das Ergebnis dieser Arbeit bestätigt diese Überlegung. Noch einige Punkte lassen sich hinzufügen. In *Die Bergwerke zu Falun* und *Meister Martin* lässt sich das Bild der irdischen Welt nicht als philisterhaft bezeichnen, sondern als Gesellschaft des frommen Fachmanns und Handwerkers. Dementsprechend ist die bürgerliche Frau engelhaft gestaltet. Der Held als Künstler versucht –auch im *Artushof* –, statt nach Atlantis zu flüchten, die Diskrepanz zwischen beiden Welten aufzulösen. Im *Artushof* gelingt es dem Helden, an seiner Tätigkeit als Künstler festzuhalten, und zugleich die Aussicht auf ein glückliches eheliches Leben zu haben. Dabei werden zwei Frauengestalten die jeweiligen Funktionen für irdische Welt und Kunst zugewiesen. Dieses Motiv der Auflösung taucht noch einmal in der Erzählung *Meister Martin* auf,

wird aber komplexer verarbeitet. Jetzt sind die beiden Funktionen in einer Frauengestalt vereint, und auch Kunst und Welt scheinen im mittelalterlichen Handwerk versöhnt.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Literaturverzeichnis

A. Primärtexte

- Brentano, Clemens. „Die Philister vor, in und nach der Geschichte: scherzhafte Abhandlung“ in *Werke Band II. 2.*, S. 959-1215. durchgesehene Aufl. München: Carl Hanser, 1973.
- Eichendorff, Joseph. *Ausgewählte Werke*. Berlin; Darmstadt: Der Tempel Verlag, 1961.
- Hoffmann, E. T. A. *Werk Band 1: Autobiographische, Musikalische und vermischte Schriften*. Zürich: Atlantis, 1946.
- Hoffmann, E. T. A. *Werke in fünf Bänden*. Hrsg. v. Gisela Spiekerkötter. Frankfurt: Frankenbuchhandlung, 1965.
- Hoffmann, E. T. A. *Sämtliche Werke in 6 Bänden*. Band 3. Hrsg. v. Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassikerverlag, 1985.
- Hoffmann, E. T. A. *Sämtliche Werke in 6 Bänden*. Band 4. Hrsg. v. Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassikerverlag, 2001.
- Novalis. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs: Das philosophische-theoretische Werk*. Hrsg. v. Hans-Joachim Mähl u. Hans Jürgen Balmes. München u. a.: Hanser, 1978.

B. Sekundärliteratur

- Asche, Susanne. *Die Liebe, der Tod und das Ich im Spiegel der Kunst: die Funktion der Weiblichkeit in Schriften der Frühromantik und im erzählerischen Werk E. T. A. Hoffmanns*. Königstein/Ts.: Hain, 1985.
- Beutin, Wolfgang, u. a. *Deutsche Literatur Geschichte*. Stuttgart: Metzler, 1992.
- Bormann, Alexander von. Philister und Taugenichts: zur Tragweite des romantischen Antikapitalismus. *Aurora: Jahrbuch der Eichendorff Gesellschaft* 30/31 (1970/71): 94-112.
- Chunnasart, Paveena. *Dämonisierung des Weiblichen-Gestaltungen der Frauenfiguren in der romantischen Literatur*. Magisterarbeit. Bangkok: Philosophische Fakultät, Chulalongkorn Universität, 2001.
- Cronin, John D. *Die Gestalt der Geliebten in den poetischen Werken E. T. A. Hoffmann*. Dissertation. Bonn, 1967.

- Daiber, Jürgen. Die Autofaszination des Blicks: Zu einem Motivkomplex im Erzählwerk E. T. A. Hoffmann. *Euphorion Zeitschrift für Literaturgeschichte* 93 (1999): 485-495.
- Daemmrich, Horst S. und Ingrid. *Themen und Motive in der Literatur: Ein Handbuch*. Tübingen: Francke, 1987.
- Dahmen, Hans. Der Stil E. T. A. Hoffmann. in Helmut Prang (Hrsg.), *E. T. A. Hoffmann*, S. 141-154. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.
- Deterding, Klaus. *Magie des poetischen Raums. E. T. A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild*. Heidelberg: Winter, 1999.
- Dierkes, Hans. Philosophie der Romantik. in Helmut Schanze (Hrsg.), *Romantik-Handbuch*, S. 427-476. Stuttgart: Kröner, 1994.
- Faesi, Peter: *Künstler und Gesellschaft bei E. T. A. Hoffmann*. Dissertation. Basel, 1975.
- Feldges, Brigitte; Stadler, Ulrich. *E. T. A. Hoffmann: Epoche – Werk – Wirkung*. München: C. H. Beck, 1986.
- Fritz-Grandjean, Sonia. *Das Frauenbild im Jugendwerke von Ludwig Tieck als Mosaikstein zu seiner Weltanschauung*. Bern; Frankfurt. a. M.; Las Vegas: Peter Lang, 1980.
- Harnischfeger, Johannes. *Die Hieroglyphen der innern Welt: Romantikritik bei E. T. A. Hoffmann*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1988.
- Hausdörfer, Sabrina. *Rebellion im Kunstschein. Die Funktion des fiktiven Künstlers in Roman und Kunsttheorie der deutschen Romantik*. Heidelberg: Winter, 1987.
- Kammerer, Iris. Die Entwicklung einer neuen Auffassung von Geschlechterdifferenz und Liebe in der Romantik. in *Sappho und ihre Dichtung in der Deutung der Forschung des 20. Jhs.* Magisterarbeit. Marburg. verfügbar von: <http://www.iris-kammerer.de/magister-arbeit/Anhang3.htm>. (10.9.04).
- Kremer, Detlef. *Prosa der Romantik*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 1996.
- Kremer, Detlef. *E. T. A. Hoffmann: Zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1998.
- Liebrand, Claudia. *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E. T. A. Hoffmanns*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1996.
- Loecker, Armand de. *Zwischen Atlantis und Frankfurt. Märchendichtung und Goldenes Zeitalter bei E.T.A. Hoffmann*. Frankfurt a. M.; Bern: Lang, 1983.
- Loquai, Franz. *Künstler und Melancholie in der Romantik*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 1984.
- Marcuse, Herbert. *Schriften Bd. I. Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.

- Matt, Peter von. *Die Augen der Automaten. E. T. A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*. Tübingen: Max Niemeyer, 1971.
- Meyer, Herman. *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*. Frankfurt a. M.; Berlin; Wien: Ullstein, 1984.
- Oesterle, Günter. Drei Gesichter der Romantik. *Der Deutschunterricht Heft 3/05* (2005): 6-13.
- Peters, Dietlinde. *Frauenleben und Frauenbild: Zur theoretischen und praktischen Überwindung gedachter und gelebter „Weiblichkeit“*. Dissertation. Berlin, 1982.
- Pikulik, Lothar. *Romantik als Ungenügen an der Normalität: am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979.
- Popp, Georg (Hrsg.). *Große Frauen der Welt*. 5. Aufl. Würzburg: Arena, 1987.
- Schilling, Silke. *Die Schlangenfrau. Über matriachale Symbolik weiblicher Identität und ihre Aufhebung in Mythologie, Märchen, Sage und Literatur*. Frankfurt a. M.: Materialis, 1984.
- Schmitt, Hans-Jürgen (Hrsg.). *Romantik I*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1989.
- Schulz, Gerhard. *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 7: Die deutsche Literatur zwischen Französische Revolution und Restauration. Teil 1: Das Zeitalter der Französischen Revolution: 1789-1806*. München: C. H. Beck, 1983.
- Segeberg, Harro. Phasen der Romantik. in Helmut Schanze (Hrsg.), *Romantik-Handbuch*, S. 31-78. Stuttgart: Kröner, 1994.
- Simon-Kuhlendahl, Claudia. *Das Frauenbild der Frühromantik. Übereinstimmung, Differenzen und Widersprüche in den Schriften von Friedrich Schlegel, Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Novalis und Ludwig Tieck*. Dissertation. Kiel, 1991.
- Siriwanont, Warangkana. „Selbstverwirklichung“ der Frauenfiguren in *Ida Hahn-Hahns Roman Gräfin Faustine und Louise Astons Roman Aus dem Leben einer Frau*. Magisterarbeit. Bangkok: Philosophische Fakultät, Chulalongkorn Universität, 2003.
- Steinecke, Hartmut. *E. T. A. Hoffmann*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1997.
- Stockinger, Ludwig. Die Auseinandersetzung der Romantiker mit der Aufklärung. in Helmut Schanze (Hrsg.), *Romantik-Handbuch*, S. 79-105. Stuttgart: Kröner, 1994.
- Uerlings, Herbert (Hrsg.). *Theorie der Romantik*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2000.
- Weber-Kellermann, Ingeborg. *Frauenleben im 19. Jahrhundert. Empire und Romantik, Biedermeier, Gründerzeit*. 3. Aufl. München: C. H. Beck, 1991.

Wellenberger, Georg. *Der Unernst des Unendlichen. Die Poetologie der Romantik und ihre Umsetzung durch E. T. A. Hoffmann.* Marburg: hitzeroth, 1986.

Werner, Hans-Georg. *E. T. A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk.* Weimar, 1971.

Willenberg, Knud. Die Kollision verschiedener Realitätsebenen als Gattungsproblem in E. T. A. Hoffmanns ‚Der goldne Topf‘. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 95 Sonderheft (1976): 93-113.

Wittkop-Ménardeau, Gabrielle. *E. T. A. Hoffmann.* Hamburg: Rowohlt, 1989.

Wühl, Paul-Wolfgang. *E. T. A. Hoffmann, Der goldne Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz.* Paderborn u. a.: Schöningh, 1988.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Über den Autor

Worapong Charoengongit wurde am 10. Januar 1976 in Bangkok geboren. Im März 1997 absolvierte er das B. A. Studium im Fachgebiet Deutsch an der Thammasat Universität, Faculty of Liberal Arts. Vom Oktober 1998 bis November 2000 arbeitete er als freiberuflicher Reiseleiter und nebenbei als Assistent eines Dozenten für Kunstgeschichte der Abteilung der Geschichtswissenschaft an der Thammasat Universität. Vom Mai bis November 2001 war er als Übersetzer beim Daowan Übersetzungsbüro in Bangkok tätig. Im Juni 2002 begann er das Magisterstudium der Germanistik an der Chulalongkorn Universität, Faculty of Arts. Vom Oktober bis Februar 2004 erhielt er ein Semesterstipendium der Universität Gesamthochschule Siegen, das er zur Materialiensammlung für diese Magisterarbeit nutzte.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย