Lizenziert für Stefan Neuhaus.
Die Inhalte sind urheberrechtlich geschützt.

E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch

Band 34 · 2026

Sonderdruck

ERICH SCHMIDT VERLAG

© Copyright Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin

Lizenziert für Stefan Neuhaus.
Die Inhalte sind urheberrechtlich geschützt.

Stefan Neuhaus

Reflexiver Spott: Amandus von Nebelstern als prototypische Autorfigur bei E.T.A. Hoffmann

Konzeptionelles

E.T.A. Hoffmann war ein erfolgreicher Jurist, ein begabter Komponist, ein versierter Maler und Zeichner und ein erfolgreicher Schriftsteller. Er war vielseitig interessiert und sehr belesen. Die eigenen Seinszustände hat er immer wieder in Tagebüchern und (entsprechend weniger direkt und adressatenbezogen) in Briefen reflektiert. Die selten erreichte Meisterschaft in verschiedenen Disziplinen sowie die genaue Beobachtungsgabe, die ihn selbst mit einschloss, passen sehr gut zu dem hohen Reflexionsgrad seines literarischen Werks.

Eine seiner berühmten Tagebuchaufzeichnungen lautet: „Ich denke mir mein Ich durch ein VervielfältigungsGlas – alle Gestalten die sich um mich herum bewegen sind Ichs und ich ärgere mich über ihr tun und lassen."[1] Auf das Werk übertragen könnte dies bedeuten, dass er in vielen seiner Figuren Eigenschaften und Verhaltensweisen gestaltete, die er von sich selbst kannte.[2] Das Prinzip der Vervielfältigung findet sich auch im Werk selbst. Bekannt ist es unter anderem für Doppelgängerfiguren, die in der Literatur der Zeit als „test case for the subjective condition"[3] fungieren. Ein solches Testverfahren der Möglichkeiten von Subjektivität und Individualität setzt ein reflexives Verhältnis zu sich selbst und zur Welt voraus.

Der reflexiven Haltung zu sich selbst entspricht in Hoffmanns Werk eine reflexive Haltung des Erzählers zu den Texten[4] und Figuren, die sich vor allem in einer humorvollen Einstellung[5] und in Komisierungen äußert. Ein wichtiger Impuls für den Beginn

1 E.T.A. Hoffmann: Tagebucheintrag vom 06.11.1809, in: ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 1: *Frühe Prosa. Briefe. Tagebücher. Libretti. Juristische Schrift. Werke 1794–1813*, hg. von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 2003, S. 375.

2 Ein reflexives Verhältnis zum eigenen Werk ist für viele Autor*innen konstitutiv und wird hin zur Gegenwart immer wichtiger. Die Notwendigkeit des Rückgriffs auf eigene Erfahrungen und zugleich der Differenzierung zwischen Realität und Fiktion hat beispielsweise Thomas Mann als Antwort auf jene ausgeführt, die die *Buddenbrooks* lediglich als Schlüsselroman lasen. Vgl. etwa Martin Hielscher: Bilse, Biller und das Ich. Der radikale Roman und das Persönlichkeitsrecht, in: *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, hg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner, Göttingen ²2009, S. 686–694.

3 Andrew J. Webber: *The Doppelgänger. Double Visions in German Literature*, Oxford 1996, S. 5.

4 Hoffmanns „Texte, die als Kunst und mit Mitteln von Kunst verfaßt sind, reden gleichzeitig über Kunst, reflektieren selbstreferentiell ihr formales und mediales Voraussetzungsgefüge." Claudia Liebrand: *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns*, Freiburg i.Br. 1996 (Rombach Litterae, Bd. 42), S. 12.

5 „Humor ist eine Eigenschaft von Personen, die in der Aufgeschlossenheit gegenüber dem Komischen besteht. Darüber hinaus fallen unter den Begriff verschiedene Dinge, die mit dieser Eigenschaft mehr oder weniger eng zusammenhängen, insbesondere eine gelassene

© Copyright Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin

Lizenziert für Stefan Neuhaus.
Die Inhalte sind urheberrechtlich geschützt.

des Schreibens fiktionaler Texte war für Hoffmann die Erfahrung einer unglücklichen, allerdings auch unmöglichen Liebe. Bekanntlich verliebte sich der verheiratete Mittdreißiger in die blutjunge Gesangsschülerin Julia Mark, die dann mit einem Hamburger Kaufmann verehelicht wurde. Julia ‚geistert' in unterschiedlichen Gestalten durch Hoffmanns Werke; Eckart Kleßmann nennt sie daher auch „[d]ie unsterbliche Geliebte".[6] Der Diskrepanz von Wunsch und Wirklichkeit entspricht die Distanz von Figurenhandlung und beobachtbarer Realität, die in der Fiktion nur in einem Modus überwunden werden kann, der als fiktional ‚wahr' und dennoch ‚unrealistisch' ausgewiesen wird, etwa wenn Anselmus im *Goldenen Topf* mit Serpentina eine Frauenfigur in Schlangengestalt heiratet und mit ihr in eine der fiktionalen Realität nicht direkt zugängliche Wunderwelt zieht.

Auch wenn der Student mit seiner Serpentina in Atlantis eingeht, so ist dies doch dem erst spät selbst zur Figur gewordenen Erzähler, der sich also vom hetero- zum homo- und schließlich zum autodiegetischen Erzähler wandelt, selbst nicht möglich. Wie im gesamten Märchen sind auch, und noch einmal verstärkt, in der abschließenden Passage Ironiesignale wahrzunehmen,[7] etwa wenn das innere Schauen der Seligkeit des Anselmus nur durch den Genuss größerer Mengen hochprozentigen Alkohols möglich wird[8] oder wenn Anselmus in Atlantis ein Rittergut bewohnt, das eher zu Adeligen im Mittelalter passt als zu einem glücklich verheirateten Wunderlandbewohner. Der Archivarius Lindhorst, selbst aus Atlantis stammend und von dort bis zur Heirat aller drei Töchter verbannt (Serpentina war die erste, die er verheiraten konnte – weshalb für ihn das Ende offen ist), tröstet den namenlosen Erzähler mit den Worten:

> Waren Sie nicht so eben selbst in Atlantis und haben Sie denn nicht auch dort wenigstens einen artigen Meierhof als poetisches Besitztum Ihres innern Sinns? – Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbaret?[9]

Der Erzähler wird von einer Figur aus seiner Identifikation mit einer anderen Figur zurückgeholt, die vorherige Erzählung wird zudem als Allegorie ausgewiesen. In den Worten des Archivarius lässt sich auch feiner Spott[10] vermuten: Er spottet über den Erzähler,

Haltung gegenüber den Unzulänglichkeiten des Lebens, die als Voraussetzung jener Aufgeschlossenheit gilt, und eine wohlwollende Spielart der Komik, die als Ausdruck dieser Gelassenheit verstanden wird." Tom Kindt: Humor, in: *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Uwe Wirth unter Mitarbeit von Julia Paganini, Stuttgart 2017, S. 7–11, hier S. 7.

6 Vgl. Eckart Kleßmann: *E.T.A. Hoffmann oder Die Tiefe zwischen Stern und Erde. Eine Biographie. Mit zeitgenössischen Abbildungen*, Frankfurt a.M. 1995, S. 178.

7 Claudia Liebrand hat das Märchen treffend als „ironisches und selbstreflexives Textspiel" charakterisiert. Liebrand: Aporien des Kunstmythos, S. 110.

8 Vgl. E.T.A. Hoffmann: *Der goldene Topf*, in: ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 2/1: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*, hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M. 1993, S. 229–321, hier S. 318.

9 Ebd., S. 321.

10 Zum Begriff vgl. https://www.dwds.de/wb/Spott (letzter Abruf 28.11.2025). Das Spekt-

© Copyright Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin

Lizenziert für Stefan Neuhaus.
Die Inhalte sind urheberrechtlich geschützt.

der nicht dazu in der Lage ist, zwischen zweiter und erster Handlungs-(Fiktions-)Ebene zu unterscheiden. Diese Unterscheidung ist in die Fiktion, in den Text hineinkopiert worden – der äußere Dualismus von Fiktion und Realität spiegelt den Dualismus der beiden Handlungsebenen, zumal es ja auch für den Erzähler wie für die Leser*innen eine Zugangsmöglichkeit zur Fiktion der Handlung gibt. Ohne solche äußere Unterscheidung müsste angenommen werden, dass die geschilderte Handlung nicht nur fiktional, sondern real und somit ‚wahr' ist – und damit würde jede Unterscheidung von Fiktion und Realität hinfällig. Nur in der Imagination kann die Grenze – vorsichtig – aufgelöst werden. Gerade dieses Problem wird, wie wir noch sehen werden, später an der Hoffmanns Novellenzyklus den Titel gebenden Figur des Einsiedlers Serapion genauer verhandelt. Festzuhalten bleibt, dass alle Figuren der Imagination eines einzigen Autors entspringen. In diesem Sinne sind die Figuren vervielfältigte Ichs des Autors, und ob sie nun mehr oder weniger deutlich Züge von ihm selbst tragen oder nicht, spielt höchstens in der Frage der Bewertung ihrer Handlungen eine Rolle.

Verspottet werden allerdings auch die Leser*innen, und zwar in den Leseranreden – etwa wenn der noch heterodiegetische Erzähler (also bevor er selbst Teil der Handlung wird) seine Leser*innen mit den folgenden, die zehnte Vigilie einleitenden Worten anspricht:

> Mit Recht darf ich zweifeln, daß du, günstiger Leser! Jemals in einer gläsernen Flasche verschlossen gewesen sein solltest, es sei denn, daß ein lebendiger neckhafter Traum dich einmal mit solchem feeischen Unwesen befangen hätte.[11]

Die Analogie Traum – Text ist evident, nicht erst seit Sigmund Freuds Studien; es handelt sich um ein grundlegendes Motiv in der Epoche der Romantik wie bei Hoffmann,[12] auch wenn es üblicherweise zur Vermittlung von Transzendenzerfahrungen und nicht, wie hier, in einer ironischen Anrede von außerhalb des Texts befindlichen Personen verwendet wird. Es ist davon auszugehen, dass selbstverständlich noch keine*r der Leser*innen „in einer gläsernen Flasche verschlossen" war, wobei dies als textuelle Realität von Anselmus behauptet wird – während die innerfiktional nicht mit dem entsprechenden Sensorium begabten (aus der Perspektive außerhalb der Fiktion: fantasielosen) Figuren dies nicht wahrnehmen können.

Aus solchen Gegensätzen entsteht Ironie[13] – allerdings keine romantische, denn ansonsten würde sie auf etwas Unendliches, auf eine hinter Realität und Fiktion liegende Ebene der Transzendenz verweisen. Wie der Schluss des Märchens zeigt, wird hier religiöse Transzendenz durch eine ideale Rezeptionshaltung (mit dem dazu passenden Text)

rum der Bedeutungen ist groß. Hier wird von Spott in der Bedeutung als „(feiner) Spott" oder als „treffender Scherz" ausgegangen.

11 Hoffmann: Der goldene Topf, S. 302.

12 Vgl. Stefan Neuhaus: The Dream as a Motif in E.T.A. Hoffmann's Works, in: *Romantic Dreams. Proceedings of the Glasgow Conference, April 1997*, hg. von Sheila Dickson und Mark G. Ward, Glasgow 1998, S. 99–125.

13 Zum Begriff vgl. einführend Uwe Wirth: Ironie, in: *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von dems. unter Mitarbeit von Julia Paganini, Stuttgart 2017, S. 16–21.

© Copyright Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin

Lizenziert für Stefan Neuhaus.
Die Inhalte sind urheberrechtlich geschützt.

substituiert: Wer nicht weiß, dass das Rittergut in Atlantis nur (um den Titel der Textsammlung ernst zu nehmen) in der Fantasie eines Textes existiert, der überschätzt die eigenen Möglichkeiten. Bei ‚richtiger' Lektüre indes ist der artige Meierhof ein symbolischer Ort, an dem es sich bequem ‚leben' lässt.

Aus der Ironie entsteht eine Haltung, die mit dem Begriff des reflexiven[14] Spotts bezeichnet werden soll – wenn, wie beispielhaft gezeigt, die Figur des Archivarius über den Erzähler oder der Erzähler über seine Leser*innen spottet; nicht auf verletzende, sondern auf unterstützende Weise, um sie nicht zu sehr in die Fiktion abgleiten zu lassen, in der sie sich einbilden könnten, selbst das sein und tun zu können, was bestimmten Figuren vorbehalten ist. Es ist also kein verletzender Spott, und reflexiv ist der Spott, weil er Distanz schafft zum Erzählten.

Bevor der Blick auf andere exemplarische Figuren aus dem Werk geweitet wird, soll zunächst eine Figur in den Mittelpunkt gerückt werden, die auf die aus meiner Sicht radikalste Weise das Konzept des reflexiven Spotts verkörpert, gerade auch, weil sie eine Autorfigur ist – sie ist selbst Schriftsteller, und zwar pseudoromantischer Texte. Dass die Produkte dieser Figur im größtmöglichen Kontrast zu den Texten des Autors Hoffmann stehen und doch zugleich ein Teil von dessen Werk sind, gehört zu dem skizzierten Verfahren, das als dialektisch bezeichnet werden kann und das im Ergebnis (nicht in den einzelnen Figuren oder Passagen) ein Gleichgewicht von Identifikation und Distanz zu schaffen sucht.

Amandus von Nebelstern als prototypische Autorfigur

Was ist eine Autorfigur? Um diese Frage beantworten zu können, sei kurz in die Diskussion über Fragen der Autorschaft eingeführt. Noch bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts galt der Autor als maßgebliche Deutungsinstanz, allerdings wahrgenommen durch den Filter des fachkundigen Interpreten, einer Autorität, die institutionell abgesichert war. Mit dem Ende des Nationalsozialismus, der jede Reflexion als potenzielle Gefährdung der Autorität des Führerstaats unter Generalverdacht stellte, wurde das Projekt der Moderne verstärkt fortgesetzt, alle Autoritäten zu hinterfragen und ihre Legitimation zu prüfen, auch in der Literaturwissenschaft. Ein Schlüsseltext hierfür ist Roland Barthes' *Critique et vérité* aus dem Jahr 1966, der bereits ein Jahr später in der Übersetzung bei Suhrkamp erschien.[15] Barthes plädiert dafür, nicht primär von den Autor*innen, sondern vor allem „von der Sprache zu sprechen, statt sich ihrer einfach zu bedienen."[16] Das Reflexivwerden der Sprache gehört in den Kontext der Entwicklung des Reflexivwerdens, das die Postmoderne allgemein kennzeichnet. Von der Kritischen Theorie Theodor W. Adornos und Max Horkheimers über die Diskursanalyse Michel Foucaults und die Dekonstruktion Jacques Derridas wird mit unterschiedlichen Konzep-

[14] Zum Begriff vgl. etwa Lothar Zahn: Reflexion, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Basel 2017, https://doi.org/10.24894/HWPh.3500.

[15] Roland Barthes: *Kritik und Wahrheit. Aus dem Französischen übersetzt von Helmut Scheffel*, Frankfurt a.M. 1967 (edition suhrkamp 218).

[16] Ebd., S. 24.

© Copyright Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin

Lizenziert für Stefan Neuhaus.
Die Inhalte sind urheberrechtlich geschützt.

ten ein Prozess betrieben und beschrieben, den Wolfgang Welsch „postmoderne Moderne", Ulrich Beck und andere „reflexive Modernisierung" genannt haben.[17] Die Wendung des Blicks der Autor*innen auf ihre Texte und deren sprachliches (Deutungs-)Potenzial hat Roland Barthes in der These vom „Tod des Autors" gipfeln lassen, die Deutung dieser These wiederum hat zahlreiche Fachkolleg*innen beschäftigt.[18]

Nicht mehr die Autor*innen als Schöpfer*innen und die Interpret*innen als Exeget*innen – ein postreligiöses Modell –, sondern die Leser*innen und der aus Sprache bestehende Text sind nun die Instanzen, die über die Textbedeutungen entscheiden; wobei es eine Anzahl der möglichen Bedeutungen gibt, die im Werk angelegt sind und doch nicht genau benannt oder beziffert werden können, da sie von zeitlichen, kulturellen, sozialen und politischen kontextuellen Faktoren abhängen.

Wenn also nun ein Autor wie E.T.A. Hoffmann Figuren gestaltet, die selbst schreiben oder analoge, kreative Tätigkeiten ausführen, und er selbst darauf hinweist, dass er sich in seiner Umwelt, daher vermutlich auch in seinen Figuren, gespiegelt sieht, dann ist dies weniger für die Frage wichtig, was sich Hoffmann bei der Erzähler- oder Figurengestaltung gedacht hat, sondern vielmehr von Interesse auf der Ebene der Textgestaltung und der möglichen Rezeption solcher Figuren, die auch bei anderen Autor*innen ein spielerisches Verhältnis zwischen Erzählern, Figuren und Leser*innen begründen.[19]

Bereits die Erzählerfigur aus dem *Goldenen Topf* ist nicht nur eine Herausgeberfigur, sondern auch eine Autorfigur, weil sie die Geschichte von Anselmus aufschreibt und mitteilt. Auch Anselmus ist eine (vergleichsweise freilich schwache) Autorfigur, wenn wir seine kalligraphische Tätigkeit für den Archivarius Lindhorst, die ihn durch eine Mischung aus ‚magischer' Rezeption und Produktion mit anderen Welten bekanntmacht, als ironische Allegorie (denken wir etwa an die Schnörkel) auf das romantische Schreiben verstehen. Amandus von Nebelstern in der *Königsbraut* nun ist selbst Dichter. Seine Gedichte zeichnen sich allerdings dadurch aus, dass sie qualitativ schlecht und klischeehaft ausfallen, obwohl er sie für Geniestreiche eines aufsteigenden Sterns am Dichterhimmel hält. Wir können bereits sagen, dass der Erzähler seine Figur allein aufgrund der Fehlerhaftigkeit ihrer Dichtung verspottet. Aber nicht nur der Erzähler – auch die

[17] Vgl. Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin ⁶2002; Ulrich Beck, Anthony Giddens und Scott Lash: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt a.M. 1996 (edition suhrkamp 1705).

[18] Vgl. v.a. *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, hg. von Fotis Jannidis u.a., Tübingen 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 71); *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. von dems. u.a., Stuttgart 2000 (RUB, Bd. 18058) (Roland Barthes' *Tod des Autors* ist abgedruckt auf S. 181–193); *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, hg. von Heinrich Detering, Stuttgart, Weimar 2001 (Germanistische Symposien-Berichtsbände, Bd. 24).

[19] Für eine nähere Auseinandersetzung mit dem Begriffsfeld, etwa auch mit dem bekannteren Begriff der Autofiktion, und weiteren Merkmalen von Autor*innenfiguren vgl. Stefan Neuhaus: Das bin doch ich – nicht. Autorfiguren in der Gegenwartsliteratur (Bret Easton Ellis, Thomas Glavinic, Wolf Haas, Walter Moers und Felicitas Hoppe), in: *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, hg. von Sabine Kyora, Bielefeld 2014, S. 307–326.

© Copyright Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin

Lizenziert für Stefan Neuhaus.
Die Inhalte sind urheberrechtlich geschützt.

Konstruktion der Erzählung selbst, wenn zum Schluss der Vortrag des vom Gemüsekönig zum Hofpoeten ernannten Amandus für das Schrumpfen und das Verschwinden dieses bösen Dämons sorgt. Selbst der missgestaltete Daucus Carota hat mehr Geschmack als der verblendete Dichter, der sich durch den Posten bestechen und von der (bestenfalls halbherzig) beabsichtigten Rettung seiner Verlobten vor dem Dämon von diesem ablenken lässt:

> Endlich sang Herr Amandus von Nebelstern (das einzige Lied steht wirklich in der Chronik) folgende sublime Verse:
>
> Ha! wie singt der Sänger froh!
> Blütendüfte, blanke Träume,
> Ziehn durch ros'ge Himmelsräume,
> Selig, himmlisch Irgendwo!
> Ja du goldnes Irgendwo,
> Schwebst im holden Regenbogen,
> Hausest dort auf Blumenwogen,
> Bist ein kindliches so so!
> Hell Gemüt, ein Herz so so,
> Mag nur lieben, mag nur glauben,
> Tändeln, girren mit den Tauben,
> Und das singt der Sänger froh.
> Sel'gem fernem Irgendwo
> Zieht er nach durch goldne Räume,
> Ihn umschweben süße Träume
> Und er wird ein ew'ges So!
> Geht ihm auf der Sehnsucht wo
> Lodern bald die Liebesflammen,
> Gruß und Kuß, ein traut Zusammen
> Und die Blüten, Düfte, Träume
> Lebens, Liebens, Hoffens Keime
> Und –
>
> Laut kreischte Daucus Carota auf, schlüpfte zum kleinen, kleinen Mohrrübchen geworden, herab von Ännchens Schoß und in die Erde hinein, so daß er in einem Moment spurlos verschwunden.[20]

Das ist freilich noch nicht der Gipfel der Ironisierung der Figur. Seine Verlobte trifft ihn unglücklich mit dem Spaten am Kopf – und erst dieser harte Schlag auf die Stelle, „wo das Sensorium cummune sitzen soll",[21] wie der Erzähler ironisch bemerkt, heilt den jungen Mann von seinem Irrtum, ein großer Dichter zu sein.

---

[20] E.T.A. Hoffmann: *Die Serapions-Brüder*, in: ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 4: *Die Serapions-Brüder*, hg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht, Frankfurt a.M. 2001, S. 9–1199, hier S. 1194.

[21] Ebd., S. 1196.

© Copyright Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin

Lizenziert für Stefan Neuhaus.
Die Inhalte sind urheberrechtlich geschützt.

Es wäre daher falsch, dem lustspielhaften[22] Märchen, das es auch in anderer Hinsicht in sich hat, Harmlosigkeit zu unterstellen. So fleischlos etwa, wie es scheint, ist es nicht – zumindest nicht im übertragenen Sinn. Lutz Hagestedt hat nachgewiesen, dass sich die Metaphorik sehr leicht als sexuelle erschließen lässt. Bereits die zitierte Stelle lässt vermuten, dass es sich bei der Karottenform des Dämons auf symbolischer Ebene um einen Phallus handeln, dass die Karotte etwa „als künstlicher Penis, als Dildo"[23] gelesen werden könnte. Auch der Beitrag von Günter Oesterle im *E.T.A. Hoffmann-Handbuch* sieht eine „besonders ausgeprägte raffinierte Synchronisierung poetischer Ergüsse und erotisch-sexueller Parallelhandlungen",[24] freilich ohne dies näher auszuführen.

Bereits der Anfang des Märchens deutet auf erotische Hinter- und Abgründe. Dapsul von Zabelthau erbt neben dem „Schlosse seiner Eltern" auch „ansehnliche Güter".[25] Nur ist er von einem Hofmeister, der „ein alter wunderlicher Mann" war, mit einem „Hang zur Mystik, oder vielmehr besser gesagt, zur Geheimniskrämerei" infiziert worden, und dieser hat ihm „eine ganze Bibliothek der geheimen Wissenschaften" hinterlassen.[26] Nach dessen Rat bereist Dapsul ferne Länder, namentlich Ägypten und Indien; währenddessen ist ein mit der Verwaltung des Vermögens beauftragter Vetter seiner Aufgabe „mit so großem Eifer" – wie der Erzähler ironisch kommentiert – nachgekommen, dass davon nur noch das Schloss und „Dörfchen" übrig sind. Dapsul ist indes nur an seinen astrologischen Studien interessiert und lässt sich oben im „Wartturm" ein entsprechendes „Studierzimmer einrichten".[27] Über die unmittelbare Zeit danach wird Folgendes berichtet:

> Der sorgsame Vetter bewies nun auch, daß Herr Dapsul von Zabelthau heiraten müsse. Dapsul sah die Notwendigkeit ein und heiratete sofort das Fräulein, das der Vetter für ihn erwählt. Die Frau kam ebenso schnell ins Haus als sie es wieder verließ. Sie starb, nachdem sie ihm eine Tochter geboren. Der Vetter besorgte Hochzeit, Taufe und Begräbnis, so daß Dapsul auf seinem Turm von allen dem nicht sonderlich viel merkte, zumal die Zeit über gerade ein sehr merkwürdiger Schwanzstern am Himmel stand, in dessen Konstellation sich der melancholische, immer Unheil ahnende Dapsul verflochten glaubte. Das Töchterlein entwickelte unter der Zucht einer alten Großtante, zu deren großer Freude einen entschiedenen Hang zur Landwirtschaft.[28]

---

22 Es handele sich um ein „Lustspiel in Märchengestalt", meint Kleßmann: E.T.A. Hoffmann oder Die Tiefe zwischen Stern und Erde, S. 436.

23 Lutz Hagestedt: Königsbraut und Gartenfreuden. Erotisches Erzählen bei Keto von Waberer und E.T.A. Hoffmann, in: *Lustfallen. Erotisches Schreiben von Frauen*, hg. von Christina Kalkuhl und Wilhelm Solms, Bielefeld 2003, S. 89–102, hier S. 97.

24 Günter Oesterle: Die Königsbraut. Ein nach der Natur entworfenes Märchen (1821), in: *E.T.A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer, Stuttgart 2015, S. 147–151, hier S. 150.

25 Hagestedt: Königsbraut und Gartenfreuden, S. 1141.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 1142.

28 Ebd.

© Copyright Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin

Lizenziert für Stefan Neuhaus.
Die Inhalte sind urheberrechtlich geschützt.

Der eifrige, in Untreue gegenüber Dapsul erfahrene Vetter könnte also, da er die Braut ausgewählt hat, auch die Zeugung der Tochter gleich mit übernommen haben, die mit ihrem Vater äußerlich und auch charakterlich keinerlei Ähnlichkeit aufzuweisen scheint. Bereits der Untertitel *Ein nach der Natur entworfenes Märchen*[29] wäre demnach doppeldeutig und ironisch.

Der weltfremde Dapsul ist eine frühe und vergleichbar harmlose Version des *Mad Scientist*.[30] Er verfällt ebenso dem Spott des Erzählers wie Amandus, dessen relative Nähe zum Autor durch den Vornamen angedeutet wird. Dass Amandus eine ironische Spiegelfigur von Hoffmann ist, der seinen dritten Vornamen aus Verehrung von Mozart in ‚Amadeus' änderte, lässt sich zumindest vermuten, und die Reihe anderer Autorfiguren, auf die noch beispielhaft hinzuweisen sein wird, könnte diese Vermutung weiter stützen. Während Amadeus der Gott Liebende ist, ist Amandus der Liebenswerte – die ursprüngliche Bedeutung des Namens ist also nicht weit entfernt, nur leicht abgestuft. Der Nachname ‚von Nebelstern' spiegelt die Ambivalenz der Figur. Ihre Dichtung ist so nebulös wie ihr Denken, doch der Stern weist letztlich den richtigen Weg. Und wir dürfen nicht vergessen, dass sich Dapsul der Sternenkunde verschrieben hat. Am Ende werden seine Tochter und er ihre Rumpffamilie durch einen ganz prosaischen Stern ergänzen, den zu entdecken er nicht fast sein ganzes Leben auf dem Turm hätte verbringen müssen.

Dapsul hat viel mit dem Archivarius gemein, trotz aller Unterschiede: Beide sind Mentorfiguren, der Archivarius ist ein kluger, Dapsul ein zumindest bemühter Mentor der Jüngeren. Der eine stammt aus einer Welt außerhalb der realitätsbezogenen Fiktionsebene, der andere sucht nach Welten, die außerhalb liegen – auch wenn auf diese mit deutlich mehr Ironie verwiesen wird. Überhaupt nimmt die ironische Zeichnung der zweiten, wunderbaren Fiktionsebene mit der Zeit zu, wenn wir an das Reich der Puppen und Süßigkeiten in *Nußknacker und Mausekönig* und an die ironische Zeichnung der Feen und des Zauberers oder der magischen Hochzeitsgaben in *Klein Zaches genannt Zinnober* denken, die in der fantastisch belebten Gemüsewelt der *Königsbraut* noch einmal eine Steigerung erfahren und auf desillusionierendste Weise entzaubert werden:

> Hilf Himmel! was erblickte sie statt des schönen Gemüsegartens, statt der Karottengarde, der Plümagedamen, der Lavendelpagen, der Salatprinzen und alles dessen was ihr so wunderbar herrlich erschienen war? – In einen tiefen Pfuhl sah sie hinab, der mit einem farblosen ekelhaften Schlamm gefüllt schien. Und in diesem Schlamm regte und bewegte sich allerlei häßliches Volk aus dem Schoß der Erde. Dicke Regenwürmer ringelten sich langsam durcheinander, während käferartige Tiere ihre kurzen Beine ausstreckend schwerfällig fortkrochen.[31]

Es sollte nicht vergessen werden, dass Hoffmann den Märchen in den *Serapions-Brüdern* eine besondere Rolle zuwies, denn ursprünglich wollte er alle vier Bände mit einem Mär-

[29] Ebd., S. 1138.

[30] Zu dieser Figur „des Wissenschaftlers als Grenzgänger", die häufig mit dem Wahnsinn in Verbindung gebracht wird, vgl. einführend Torsten Junge, Dörthe Ohlhoff: In den Steinbrüchen von Dr. Moreau. Eine Einleitung, in: *Wahnsinnig genial. Der Mad Scientist Reader*, hg. von dens., Aschaffenburg 2004, S. 7–22, hier S. 19.

[31] Ebd., S. 1185.

© Copyright Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin

Lizenziert für Stefan Neuhaus.
Die Inhalte sind urheberrechtlich geschützt.

chen beschließen, Johann Wolfgang von Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* dürften das Modell hierfür gewesen sein.[32] Schon bei Goethe hat das *Märchen* etwas Programmatisches, bereits der bestimmte Artikel weist darauf hin. Die *Königsbraut* war für den Abschluss des dritten Bandes gedacht und wurde nicht rechtzeitig fertig,[33] allerdings sollte man es auch nicht für eine Verlegenheitslösung halten, dass nun sie den vierten Band und damit den gesamten Zyklus abschließt. Lange Zeit wurde das Märchen im deutschsprachigen Raum „eher gering geschätzt",[34] statt schon durch seine besondere Stellung nach seiner möglichen Bedeutung für den gesamten Zyklus und dessen poetologisches Programm zu fragen. Schon Gisela Vitt-Maucher hat festgestellt, wenn auch auf die „Erzähltechnik" begrenzt: „Das Märchen selbst demonstriert praktische Fragen des dichterischen Sehens [...]."[35] Darin schließt es an die zentrale Frage des Zyklus an, die bereits mit der Erzählung vom Einsiedler Serapion eingeleitet wurde.

Vom richtigen und falschen Fantasieren: *Der Einsiedler Serapion*

Der gesamte Zyklus verhandelt die Frage nach der ‚richtigen' Produktion und Rezeption literarischer Texte und somit zentrale Fragen von Autorschaft; dies soll an der Titelerzählung kurz gezeigt werden. Auf die „serapiontische Grenzerfahrung als Zentrum des H[offmann].schen Erzählens"[36] ist immer wieder hingewiesen worden. Auch Serapion lässt sich als – kritisch zu bewertende – Autorfigur lesen,[37] denn er verliert sich in seiner eigenen, von ihm geschaffenen fiktiven Welt. Theodor und seine Freunde sind Autorfiguren, weil sie Geschichten erzählen und teilweise auch erfinden oder von anderen

---

[32] Vgl. Oesterle: Die Königsbraut, S. 148.

[33] Vgl. Wulf Segebrecht: Kommentar, in: E.T.A. Hoffmann: *Die Serapions-Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen*, hg. von Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M. 2008 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, Bd. 28), S. 1201–1655, hier S. 1640.

[34] Volker Kohlheim: *Dissonante Namen. Die Namen in E.T.A. Hoffmanns Märchen* Die Königsbraut, in: *Namenkundliche Informationen* 112 (Mai 2020), DOI:10.58938/ni626, S. 293–309, hier S. 293. Anders verlief die Rezeption in Frankreich, etwa durch Charles Baudelaire. Vgl. etwa Gisela Vitt-Maucher: *E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen. Kaleidoskop der Verfremdung in seinen sieben Märchen*, Chapel Hill 1989 (UNC Studies in The Germanic Languages and Literatures, Bd. 108), S. 123. Dem entsprechenden Kapitel aus der Dissertation entspricht der Aufsatz: Gisela Vitt-Maucher: *E.T.A. Hoffmanns* Die Königsbraut: *„ein nach der Natur entworfenes Märchen"*, in: *MHG* 30 (1984), S. 42–58.

[35] Sie sieht allerdings „die Hauptidee" in der „Verlebendigung des Pflanzenreiches und seine[r] Interaktion mit dem menschlichen". Vitt-Maucher: E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen, S. 135f.

[36] Gerhard R. Kaiser: *E.T.A. Hoffmann*, Stuttgart 1988 (Sammlung Metzler, Bd. 243), S. 142.

[37] Serapion hat nicht „die Fähigkeit, zwischen Phantasie und Realität zu unterscheiden. Die Serapionsbrüder hingegen besitzen diese Erkenntnis", doch sie wollen, wie ihr Vorbild, „innere Bilder [...] schauen und diese mitreißend [...] präsentieren", darin zeigt sich „Serapions poetische Qualität". Vgl. Julia Hunger: *Der Einsiedler Serapion* (1819), in: *E.T.A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer, Stuttgart 2015, S. 78–82, hier S. 81f.

© Copyright Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin

Lizenziert für Stefan Neuhaus.
Die Inhalte sind urheberrechtlich geschützt.

erzählte Geschichten bearbeiten und weitererzählen. Cyprian erzählt zuerst, und zwar von einer merkwürdigen Begegnung. Die Figur, die glaubt, sie sei der Einsiedler Serapion und die in einer Hütte in der Nähe von „B***“[38] lebt (Hoffmann studierte bekanntlich während seiner Bamberger Zeit in der heute noch existierenden Einrichtung St. Getreu psychisch-klinische Fälle),[39] ist ein begabter junger Mann aus einer adeligen Familie und in diplomatischem Dienst gewesen, bevor er plötzlich verschwand und in veränderter Gestalt, als Mönch mit Kutte, wieder auftauchte.[40] Cyprian versucht den Einsiedler von seiner Einbildung zu heilen, doch der weiß sich zu wehren:

> Manchmal steige ich auf die Spitze jenes Berges, von der man bei heitrem Wetter ganz deutlich die Türme von Alexandrien erblickt, und vor meinen Augen begeben sich die wunderbarsten Ereignisse und Taten. Viele haben das auch unglaublich gefunden und gemeint, ich bilde mir nur ein, das vor mir im äußern Leben wirklich sich ereignen zu sehen was sich nur als Geburt meines Geistes, meiner Fantasie gestalte. Ich halte dies nun für eine der spitzfündigsten Albernheiten die es geben kann. Ist es nicht der Geist allein, der das was sich um uns her begibt in Raum und Zeit, zu erfassen vermag?[41]

Der Einsiedler betont, dass er als Serapion glücklich sei und es nicht im Interesse seines Gegenübers sein könne, ihm einzureden, er sei ein anderer, und ihm so seine innere Ruhe zu nehmen. In seinem Zustand scheint der Einsiedler außerdem zu einem begabten Schriftsteller gereift: „Serapion erzählte jetzt eine Novelle, angelegt, durchgeführt, wie sie nur der geistreichste, mit der feurigsten Fantasie begabte Dichter anlegen, durchführen kann.“[42] Bei Cyprian und auch bei den ihm zuhörenden Freunden bleibt das Unbehagen, bis es Lothar ins Produktive wendet und (nach der nächsten Erzählung über den *Rat Krespel*) Serapion als Schutzpatron der geselligen Runde ausruft:

> Es kann nicht fehlen, daß wir, einer dem andern nach alter Weise manches poetische Produktlein, das wir unter dem Herzen getragen mitteilen werden. Laßt uns nun dabei des Einsiedlers Serapion eingedenk sein! – jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben [zu] tragen. So muß unser Verein auf tüchtige Grundpfeiler gestützt dauern und für jeden von uns allen sich gar erquicklich gestalten. Der Einsiedler Serapion sei unser Schutzpatron, er lasse seine Sehergabe über uns walten, seiner Regel wollen wir folgen, als getreue Serapions-Brüder![43]

---

38 Hoffmann: Die Serapions-Brüder, S. 25.

39 Zu den Hintergründen vgl. Wulf Segebrecht: *Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E.T.A. Hoffmanns*, Frankfurt a.M. 1996 (Helicon. Beiträge zur deutschen Literatur, Bd. 20), S. 61–90, v.a. S. 71ff.

40 Vgl. Hoffmann: Die Serapions-Brüder, S. 25.

41 Ebd., S. 33f.

42 Ebd., S. 34.

43 Ebd., S. 69.

© Copyright Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin

Lizenziert für Stefan Neuhaus.
Die Inhalte sind urheberrechtlich geschützt.

Dass anschließend Cyprian Lothar als „der verwunderlichste von allen verwunderlichen Menschen“[44] adressiert, macht deutlich, dass die Taufe des Schutzpatrons nichts weniger als ironisch gemeint ist. Die „Sehergabe“ ist nur halb richtig und gefährlich, wenn sie nicht durch den reflexiven Spott über eine solche übersteigerte Fantasie gerahmt wird – und erst dann kann sie als Richtschnur für das weitere Erzählen dienen. Dieser reflexive Spott wird durch die Ernennung Serapions als Schutzheiligen mit einem ironisch zu lesenden Toast nachgeholt.[45]

Fazit

Eine weitere bekannte Figur, der Alexandra Heimes „die parodistischen Züge eines Selbstporträts“ attestiert und die Anlass zu „metafiktionalen Reflexionen“ bieten soll,[46] ist der Pate Droßelmeier aus dem bekannten Märchen *Nußknacker und Mausekönig*. So ließe sich bei vielen Figuren fragen, inwieweit sie sich als vervielfältigte Ichs verstehen lassen und welche Seiten jeweils aktualisiert werden – und inwiefern sie Autorfiguren sind, die ob ihrer Beschränktheit verspottet werden.

Hoffmanns Werk ist von verschiedenen Arten von Humor durchtränkt. Viele Schilderungen sind voller abgründiger Situationskomik, etwa wenn Anselmus über den Korb mit den Äpfeln stolpert und von dem sie feilbietenden alten Weib, das sich als Antagonistin des Archivarius herausstellen wird, verflucht wird. Dazu kommt die Ironie, die sich insbesondere gegen traditionelle bürgerliche Lebensweisen richtet. Sie wird in der *Königsbraut* etwa auch durch die „intertextuellen Bezüge zu Voltaires *Candide ou l’optimisme* (1759)“ realisiert.[47] Passenderweise ist das Werk hochgradig selbstreflexiv. Dazu gehören die zahlreichen Autorfiguren, die das richtige Erzählen im falschen oder das falsche im richtigen zeigen und verhandeln, so dass sich die Synthese, das Gelingen des Erzählens, nur in der Vorstellung der Lesenden ergeben kann. Die Ironie resultiert aus der Diskrepanz zwischen Fiktion und Realität einerseits und den beiden Polen im Text – der ‚wahnsinnigen‘ und durchaus nicht ungefährlichen Identifikation mit den Figuren und der Gleichgültigkeit ihnen gegenüber – andererseits. Die Autorfiguren skalieren Möglichkeiten, die deshalb auch mit mehr oder weniger reflexivem Spott bedacht werden, um auf die genannten Diskrepanzen und die notwendige, Fantasie voraussetzende Konstruktionsleistung der Lesenden hinzuweisen.

Stefan Neuhaus
neuhaus@uni-koblenz.de

---

[44] Ebd.

[45] Die Ironie ergibt sich auch daraus, dass ‚zufällig‘ der Tag dieser Zusammenkunft im Heiligenkalender „der Serapionstag ist“. Kleßmann: E.T.A. Hoffmann oder Die Tiefe zwischen Stern und Erde, S. 428.

[46] Alexandra Heimes: *Nußknacker und Mausekönig*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Detlef Kremer, Berlin, Boston ^{2}2012, S. 87–97, hier S. 97.

[47] Kohlheim: Dissonante Namen, S. 296.

© Copyright Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin