

seine Dichtkunst. Man sieht in Anselmus also beide Wesensmerkmale angelegt. Und als er kein Geld mehr für die bürgerliche Gesellschaft hat, setzt sich Anselmus nicht unter irgendeinen Baum, sondern unter einen **Holunder**, einen Strauch also, dem in der Märchentradition immer schon eine ganz eigene Funktion als Verbindungsglied zur Märchenwelt zugekommen ist.

Dresden und Atlantis

Sehr schnell wird nun klar, dass Anselmus im Beisein anderer Personen Dinge erlebt, d. h. wirklich mit seinen Sinnen wahrnimmt, die den Menschen in seiner Begleitung verborgen bleiben. Unklar bleibt dabei allerdings immer, ob diese Dinge nur in seiner Fantasie vorkommen – wenn auch so intensiv, als wären sie objektiv da – oder ob die anderen, die braven Bewohner Dresdens, nur nicht in der Lage sind, ihre Umwelt umfassend wahrzunehmen. Es bleibt also in der Schwebe, was nun Wirklichkeit und was märchenhaftes subjektives Erleben ist. Auch dies ist ein konstitutives Element Hoffmannscher Prosadichtung, das in ähnlicher Form beispielsweise auch in den *Elixieren des Teufels* vorkommt. Sicher ist, dass sich in Anselmus' „Innerstem“ etwas „regt [...] und ihm jenen wonnenvollen Schmerz [verursacht], der eben die Sehnsucht ist“ (S. 36). Und durch diese innere Disposition für das Wunderbare erhält Anselmus die Gelegenheit, tiefer in das Märchen einzusteigen. Er „schaut“ alles, was in seinem Innersten vorgeht, wirklich und erfüllt damit die Bedingungen des „serapiontischen Prinzips“.

Die Magie des Spießertums (S. 39)

Zunächst scheint es, als würde Anselmus dem serapiontischen Prinzip untreu und sich auf die Seite des zukunftsreichen Bürgertums schlagen und eine Ehe mit Veronika eingehen. Sein „Fall ins Kristall“, von der Hexe von Anfang an prophezeit, ist die natürliche Folge. Er ist – oder besser: er fühlt sich – wie von Glas umgeben. Dies gilt indessen nur für ihn und die Passage mit den Kreuzschülern ist insofern eine Kernstelle des Märchens, als sie zeigt, wie Realität und Fantasie zusammenhängen. In der „objektiven“ Realität stehen Anselmus und die anderen Schüler auf einer Elbbrücke in Dresden und schauen ins Wasser. Alle gehen sie brav ihren bürgerlichen Tätigkeiten nach, die es ihnen finanziell erlauben, ein „Doppelbier“ zu trinken und „seelenvergnügt“ spazieren zu gehen. Sie bemerken also nicht ihr gläsernes Eingesperrtsein in die bürgerliche Enge ihrer Welt. Anselmus jedoch ist von anderer Natur. Der Blick ins Wasser – eine Metapher des Unbewussten – löst bei ihm wie schon ein paar Mal zuvor die Fantasie aus ihrer Erstarrung; zunächst allerdings nur so weit, dass er seine eigene intellektuelle Lage erkennt. Seine Innenwelt wird für ihn zur Außenwelt, sein inneres, unsichtbares Eingesperrtsein wird auch körperlich als Gefangenschaft in einer Kristallflasche erlebt. Er erkennt die Differenz zwischen seinem oberflächlichen jetzigen Sein und dem Leben in einer Welt der Poesie, denn er hat „die holde Serpentina“ wirklich „geschaut“ (vgl. Z. 9) und weiß demnach, „was Freiheit und Leben in Glaube und Liebe ist“ (Z. 10). Und gerade in diesem Augenblick, in dem er diese Differenz erkennt, hört er Serpentina auch wirklich, sein inneres Erlebnis wird wiederum zu einem äußeren. Dadurch verringert „sich die Qual seines Zustandes“ (Z. 17) immer mehr, und als er schließlich

„Sinn und Gedanken nur auf die holde Serpentina“ richtet (Z. 20), treten die Personifikationen beider verfeindeter Prinzipien zum Kampf an und die Fantasie siegt in Gestalt des Archivarius Lindhorst über die Verbürgerlichung, die böse Hexe: Anselmus zieht mit seiner Geliebten ein ins Land der ewigen Poesie, nach Atlantis. Zurück bleibt neben den Vertretern des Bürgertums nur noch einer: der Erzähler.

Leser, Dichter, Geisterfürst (S. 41)

Auch der Erzähler hat sich während seines Erzählens so in die Welt seiner Figuren und seiner Handlung hineinfantasiert, dass er deren Abschied am Ende des Texts als Verlust empfindet. Zum Ausgleich und um dem Leser gleichsam die Realität der Erzählfiguren nochmals vor Augen zu führen, nimmt nun eine seiner eigenen Fantasiegestalten Kontakt zu ihm auf und reicht ihm ein Mittel, das es ihm ermöglicht, sich eine Welt vorzustellen, die eben gerade nicht mehr mit der Realität zu tun hat: einen Punsch, in dem die Fantasiegestalt selbst auf- und absteigt. Hier beschreibt Hoffmann wiederum seinen eigenen Prozess des Dichtens, wenn er beim Genuss von Alkohol die eigene Realität zeitweilig verlassen kann zu Gunsten eines kurzen Lebens in der Welt der Fantasie. Und diese Möglichkeit auszusteigen, die der Dichter hat, verleiht ihm zumindest ein „poetisches Besitztum“ (Z. 7) im Land der Fantasie, in das er sich immer wieder zurückziehen kann. Im Prozess des Dichtens tröstet sich der Dichter mit ebendieser seiner Fähigkeit, der wirklichen Welt kurzzeitig zu entfliehen. Und E. T. A. Hoffmann führt die Funktionsweise dieses Zusammenhangs ganz anschaulich vor, indem er dem Leser die erdachten Personen leibhaftig vor Augen führt und sie mit ihm selbst, dem Dichter, reden lässt. Die Himmelsleiter ist auch für ihn auf der Erde befestigt, und wer ihm nachzusteigen vermag, kann ins Land der Poesie, nach Atlantis, ihm folgen – und sei es auch nur, indem er sich vorstellt, Hoffmann würde eine Unterrichtsstunde zum *Goldnen Topf* gestalten ...

Es war, als hätt' der Himmel

(S. 42)

Auch Caspar David Friedrich postuliert, wie beispielsweise E. T. A. Hoffmann, dass der Künstler sein Werk erst im Inneren sehen, oder besser: „schauen“, müsse. Das Werk ist also nicht das Abbild äußerer Wirklichkeit, sondern einer inneren Vorstellung davon. Äußere und innere Realität (die Fantasie) gehen eine Synthese ein. Ein zentraler, in der Romantik immer wiederkehrender Begriff ist die „Ahndung“ – also etwas nicht Fassbares, Gegenstandsloses, jenseits des Sagbaren Liegendes. Sie möglichst annähernd in Musik, Bild oder Wort zu fassen ist das stete Bemühen der Romantiker.

Ein Bild muss empfunden sein ...

(S. 43)

Es ist in der Malerei überaus ungewöhnlich, dass Personen von hinten dargestellt werden. Gerade diese Rückenbilder sind aber charakteristisch für die Kunst Caspar David Friedrichs. Sowohl der *Wanderer über dem Nebelmeer* als auch die *Frau vor der untergehenden Sonne* bilden die zentralen vertikalen Bildelemente, die, die Horizontlinie überragend, aus dem dunklen bzw. nebelverhangenen irdischen Bereich in den hellen, kla-

ren jenseitigen hineinragen. Beide Bilder sind sehr symmetrisch aufgebaut. Dem nach oben sich verjüngenden Diesseits korrespondiert beim *Wanderer* eine gegenläufige Struktur des himmlischen Bereiches. In beiden Bildern ist die eigentliche Lichtquelle unsichtbar, nur zu ahnen, und bei der *Frau* scheint sie gerade vor ihrem Herzen zu liegen – auf diesen Punkt konzentrieren sich nämlich die Strahlen, die außerdem durch ihre ungewöhnliche Haartracht in ihr selbst ihre Fortsetzung erfahren. Sie nimmt sie gewissermaßen in sich auf – dem entspricht auch die Stellung ihrer geöffneten Arme.

Die Frau steht am Ende ihres Weges inmitten eines dunkel gehaltenen irdischen Bereichs, dessen Farbgebung völlig unrealistisch ist. Es sind keine „irdischen“ Farben, sondern vielmehr setzt sich die Farbe des Himmels in der Farbgebung der Erde fort. Das Himmlische färbt aufs Irdische ab – die Frage, ob dies lediglich im Inneren der Frau geschieht, die ins Licht blickt, oder in der Realität, wird zweitrangig angesichts der Tatsache, dass der Betrachter des Bildes ganz automatisch die Perspektive der Frau einnimmt. Sie steht stellvertretend für ihn, sieht, was er nur schauen kann und soll, sie ist sein Imaginationsmedium. Der Betrachter wird aufgefordert, sich selbst in das Bild hineinzuzusetzen und das Licht mit dem innern Auge zu „schauen“, das er mit dem äußern Auge nie zu sehen in der Lage wäre. Ob dieses Licht nun für einen religiösen Gehalt steht oder etwa für eine Erkenntnis, ist letztendlich sekundär.

Eine ähnliche kompositorische Anlage hat das Gemälde *Mondaufgang am Meer*. Die Horizontlinie trennt in der Mitte des Gemäldes Erde und Himmel. Elemente des Übergangs finden sich lediglich in den Segelschiffen (sie könnten sinnbildlich für das Leben stehen) und den drei Personen, die wiederum aus der Rückenansicht gezeigt werden. Komplementär zu dem dunklen Fels, auf dem sie sitzen, wölbt sich der durch den Mond erleuchtete Himmel in einem hellen, aus Wolken geformten Bogen der Erde entgegen und spiegelt sich im Meer – wiederum zeigt sich also in der irdischen Natur ein Widerschein des jenseitigen Bereichs; sie ist Zeuge für das Vorhandensein einer höheren Welt: Parallelen zu Eichendorffs Gedicht *Mondnacht* liegen klar auf der Hand. Die Stimmung des Gemäldes ist ruhig, kontemplativ. Ganz im Unterschied dazu das *Eismeer*, in dem das vergleichsweise kleine Schiff „Hoffnung“ zum Spielball der zerstörerischen Naturgewalten geworden ist – wobei man sich vergegenwärtigen sollte, dass es Caspar David Friedrich nicht darum ging, die Natur als zerstörerisch darzustellen. Sie dient lediglich als Metapher für die Zerstörung der Hoffnung in Kälte und Eis, ein Zustand, den Caspar David Friedrich in den Zwanzigerjahren immer häufiger in seinem Leben selbst zu erfahren glaubte.

Der Mönch am Meer (S. 47)

Zahlreiche bisher schon genannte Merkmale von Gemälden Caspar David Friedrichs finden sich auch in seinem *Mönch am Meer*. Interessant ist hier nicht nur die Tatsache, dass Caspar David Friedrich das Bild gewissermaßen radikal „ausgeräumt“ und auf wenige Elemente reduziert hat, sondern auch die Anteile der einzelnen Bildelemente sind bemerkenswert. So gehören z. B. fast $\frac{1}{3}$ dem Himmel und nur $\frac{1}{3}$ der Erde, die wiederum farblich mit dem helleren Teil des Himmels korrespondiert. Der Mensch ist – in seiner