

GÜNTER OESTERLE

E. T. A. Hoffmann: *Der goldne Topf*

Genese eines wunderbegabten, ehemals unappetitlichen Requisites: Der goldne Topf

Immer wieder und nachhaltig hat E.T.A. Hoffmann sein erstes Märchen, den *Goldnen Topf*, eines seiner Meisterwerke genannt.¹ Noch fünf Jahre nach der Niederschrift bemerkt der inzwischen außerordentlich produktive Schriftsteller in einem Brief, er habe »bis jetzt, das Märchen vom goldnen Topf vielleicht ausgenommen, nichts von eigentlicher Bedeutung geliefert«.²

Vieles spricht dafür, daß E.T.A. Hoffmann – trotz Krankheit und finanzieller Sorgen – glaubt, er könne sich während der Arbeit an diesem Märchen ganz und gar der Kunst widmen: Es ist ihm gelungen, im Frühjahr 1813 Bamberg den Rücken zu kehren, und damit eine kleinstädtische Lebensweise zu verlassen, die ihm, zumindest im Rückblick, als seinem Kunstschaffen abträglich, ja feindlich erschien.³ Zudem hat er einen »Kontrakt wegen Literatur«⁴, also einen Verlagsvertrag, in seinem Reisegepäck. Hinzu kommt, daß er sich 1813 gleichsam als Rettung vor den Unerträglichkeiten dieser »düstern verhängnisvollen Zeit, wo man seine Existenz von Tage zu Tage fristet« vom »Schreiben so angesprochen«⁵

Der Text wird zitiert nach: E.T.A. Hoffmann, *Der goldne Topf*, Stuttgart 1953 [u. ö.] (Reclams Universal-Bibliothek, 101 [2]).

1 E.T.A. Hoffmann, *Briefwechsel*, hrsg. von Friedrich Schnapp, 2 Bde., München 1967–68, Bd. 2, S. 106.

2 Ebd., Bd. 2, S. 178.

3 Ebd., Bd. 1, S. 396 f.

4 E.T.A. Hoffmann, *Tagebücher*, hrsg. von Friedrich Schnapp, München 1971, S. 199 (18. März 1813).

5 Briefwechsel (Anm. 1) Bd. 1, S. 408.

fühlt. Als er dann nach der Völkerschlacht zu Leipzig, der Niederlage Napoleons, in sein Tagebuch notiert: »So habe ich gegründete Hoffnung zum bessern fröhlichen Leben in der Kunst und alle Noth wird geendet seyn«⁶, scheint der Wunsch auf ein von mancherlei Zwängen befreites Künstlerleben der Erfüllung nahe. Wenige Wochen später, am 26. November kann er dann festhalten: »Krank zu Hause – jedoch das Märchen ›Der goldne Topf‹ mit Glück angefangen.«⁷ Ein Vierteljahr später, am 15. Februar 1814 findet sich schließlich im Tagebuch die Notiz: »Vollendung des Märchens mit Glück beim Punsch.«⁸

Die zündende, »neue« Idee zu einem »Märchen aus der neuen Zeit«, wie der Untertitel später lauten wird, nämlich die Verlegung des Phantastischen mitten in die Stadt Dresden, ist allerdings älter. Schon im August 1813 weiß Hoffmann seinem Verleger nach Bamberg zu berichten, daß das geplante Märchen wenig mit der zeitabgehobenen Scheherezade in der Art von *Tausendundeine Nacht* zu tun haben wird. Das Ganze soll »feenhaft und wunderbar aber keck ins gewöhnliche alltägliche Leben« treten.⁹ Der Briefschreiber deutet an, wie er sich den »in kühnster Manier«¹⁰ ausgeführten Eintritt des Feenhaften in den Alltag vorstellt. Er setzt nämlich die in der Aufklärung vorgenommene säuberliche Einteilung des Grotesken in phantastische Tiere und bizarre oder außergewöhnliche Menschen außer Kraft.¹¹ Lindhorst, der Spiritus rector der Fabel, ein Geheimer Hofrat und Archivarius in

6 Tagebücher (Anm. 4) S. 231.

7 Ebd., S. 237.

8 Ebd., S. 247. Meine Deutung widerspricht Klaus Günzel, der die Produktion des Märchens schon überschattet sieht von der sich abzeichnenden Kündigung der Kapellmeisterstelle durch Seconda (vgl. K. G., *E. T. A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*, Berlin³ 1984, S. 276).

9 Briefwechsel (Anm. 1) Bd. 1, S. 408.

10 Ebd., S. 455.

11 So in der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert, Bd. 1 (1751), Paris 1788, S. 399 ff.; vgl. Paul Knaak, *Über den Gebrauch des Wortes »grotesque«*, Greifswald 1913, S. 18.

Dresden, ist eine wunderliche, stadtbekannte Figur; insgeheim ist er aber zugleich ein Salamander, aus uraltem mythischem Geschlechte. »So z. B. ist«, heißt es im Brief, »der Geheime Archivarius Lindhorst ein ungemeiner arger Zauberer, dessen drey Töchter in grünem Gold glänzende Schlänglein in Krystallen aufbewahrt werden, aber am H. DreyfaltigkeitsTage dürfen sie sich drey Stunden lang im HollunderBusch an Ampels Garten sonnen, wo alle Kaffee und Biergäste vorübergehn – aber der Jüngling, der im Fest-[t]agsRock sei[ne] Buttersemmel im Schatten des Busches verzehren wollte ans morgende Collegium denkend, wird in unendliche wahnsinnige Liebe verstrickt für eine der grünen – er wird aufgeboten – getraut – bekommt zur MitGift einen goldnen Nachtopf mit Juwelen besetzt – als er das erstemahl hineinpißt verwandelt er sich in einen MeerKater u. s. w. – Sie bemerken Freund! daß Gozzi und Faffner spuken!«¹² Unschwer ist hier schon ein Erzählstrang des *Goldnen Topfes*, genauso deutlich allerdings auch die Abweichung vom endgültigen Plot zu erkennen. Die signifikanteste Veränderung ist die Verwandlung des burlesken Nachtopfes in einen erhabenen, spirituellen Blumentopf, den späteren Behälter für die Lilie der Reinheit und Keuschheit. Was im geselligen Freundschaftsbrief noch ein ordinärer Gegenstand ist, wird im romantischen Märchen zu einem sublimes Kunstgebilde geläutert. An dieser Transformation des Topfes aus dem niedrig Komischen, ja Obszönen ins hohe Traum- und Spiegelreich ästhetischer Harmonie von Mensch und Natur läßt sich der gewonnene Abstand des romantischen Märchens vom Kunstmärchen der Aufklärung ermessen. Denn im französischen Feenmärchen, insbesondere in der Parodieform der »Contes licencieux«, fungiert das obligat unappetitliche Nachtgeschirr als gewichtiges Requisit der Entzauberung – so beispielsweise in Charles Duclos *Acajou et Zerphile* (1744),¹³ so auch in Christoph Martin Wielands Biribinker-

¹² Briefwechsel (Anm. 1) Bd. 1, S. 408.

¹³ Vgl. *Französische Feenmärchen des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Klaus Hammer, Stuttgart 1980, S. 458 und 473.

märchen.¹⁴ Nun wird es umgekehrt Gegenstand romantischer Verzauberung. Der Goldtopf in seiner Eigenschaft als Hochzeitsmitgift für die Tochter des Hauses bietet seit Plautus' *Aulularia* Anlaß zur Komödie (in der vom Verleger Kunz in Zusammenarbeit mit Hoffmann eingerichteten Leihbibliothek in Bamberg war diese Komödie verdeutscht unter dem Titel *Goldtopf* zu finden¹⁵); jetzt wird er zum Spiegelbild eines Mythos erhoben. Seinen Standort erhält er in der Bibliothek des Archivarius Lindhorst, wo sich das Geheimnis von der Herkunft der goldenen Schlange offenbaren wird.

Man weiß, daß Hoffmann es liebt, für seine phantastischen Höhenflüge und mythischen Expektorationen von konkreten vorfindbaren Gegenständen auszugehen. So auch hier. In den Bibliotheken der Renaissance, den »Studiolos«, befanden sich seltene Krüge und Vasen aus wertvollem Material, sogenannte Preziosen. Sie galten als Symbole für bestimmte Tugenden und als Zeichen für eine »dynastische Verketzung«. ¹⁶ In Hoffmanns erstem Märchen übernimmt der goldne Topf vergleichbare Funktionen. Er steht symbolisch für die Einheit von Mensch und Natur und ist zugleich Zeichen für ein naturphilosophisch begründetes utopisch-ästhetisches Reich, das den durch Plato überlieferten Namen »Atlantis« trägt.

14 Christoph Martin Wieland, *Der Sieg der Natur über die Schwärmerie oder Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*, hrsg. von Fritz Martini, München 1964, S. 281.

15 Vgl. *Verzeichniß der in dem Königlich Privilegirten neuen Leseinstitute Distr. III. Nro. 1469 sich befindenden Bücher und Musicalien*, Bamberg 1813, Nr. 1338 und 1339; vgl. Peter Vodosek, »Eine Leihbibliothek der Goethe-Zeit. Das »Königlich Privilegirte neue Leseinstitut« des Carl Friedrich Kunz zu Bamberg«, in: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 77 (1973) S. 110–113; Wulf Segebrecht, »Neues zum »Neuen Lese-Institut« des Carl Friedrich Kunz«, in: *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft* 23 (1977) S. 50–56.

16 Heike Frosien-Leinz, »Das Studiolo und seine Ausstattung«, in: *Natur und Antike in der Renaissance*, Ausstellungskatalog Liebighaus – Museum alter Plastik, Frankfurt 1985, S. 275.

Verschiedene französische Feenmärchen weisen vergleichbare Titel auf, wie *Der goldene Spiegel* oder – durch Wieland ins Deutsche übersetzt – *Der goldene Zweig*.¹⁷ Der goldne Topf, romantisch uminterpretiert, überhöht also das wunderbegabte Requisite aus der Aufklärung mythisch-naturphilosophisch, zugleich bricht er aber diesen Mythos ironisch durch die Erinnerung an dessen burleske Herkunft.¹⁸ Mythisch überhöhen und ironisch unterlaufen – diese romantische Doppelstrategie setzt zweierlei voraus: auf der einen Seite präzise ausmachbare konkrete Gegenstände in der empirischen Welt und auf der anderen Seite literarisch vorgeprägte Fiktionsfelder (in diesem Fall etwa die französischen Feenmärchen). Weiß man erst einmal, daß sich seit der Renaissance in den Bibliotheken neben Büchern und Manuskripten nicht nur Preziosen, sondern auch sakrale Gegenstände wie z. B. »ein Kristallreliquiar« oder eine »Pax-Tafel aus Kristall« sowie »Naturalien«, insbesondere ausgetrocknete Schlangen, Kröten etc. befanden,¹⁹ so ist die Vorstellung von drei »in grünem Gold glänzenden Schlänglein«, aufbewahrt in Kristall, nicht mehr so fremd wie zuvor. Seit der Renaissance gilt die Bibliothek als Kosmos, als »Mundus intelligibilis«. Die blaue Bibliothek des Archivarius und Alchemisten Lindhorst mit ihren Preziosen, Naturalien und seltenen Manuskripten

17 Christoph Martin Wieland, *Der goldene Zweig* [freie Übersetzung von Marie-Catherine Aulnoy, *Le Rameau d'or*], in: C. M. W., *Gesammelte Schriften*, Abt. 1: *Werke*, Bd. 18: *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen*, hrsg. von Siegfried Mauermann, Berlin 1938, S. 171–190.

18 Vgl. die wichtigen Hinweise zur Darstellung des Komischen und Burlesken durch E.T.A. Hoffmann bei Wulf Segebrecht, »Heterogenität und Integration bei E.T.A. Hoffmann«, in: *Romantik heute*, Bonn 1972, S. 50 f.

19 Frosien-Leinz (Anm. 16) S. 272 und 544. In diesem Zusammenhang scheint es mir berücksichtigenswert zu sein, daß Dresden im sogenannten »Zwinger« eine »Kunstkammer« besaß, die »ursprünglich [...] Raritätenkammer genannt« wurde. Dort, so heißt es in einem Führer durch Dresden, findet man »alte seltsame Spiegel, in Bergkrystall und venetianisches Glas geschnittene Kunststücke, [...] kostbare Vasen, Trinkgeschirre und dergleichen«. Adolph von Schaden, *Unentbehrliches Taschenbuch für Fremde oder Neueste Beschreibung der Stadt Dresden und ihrer Merkwürdigkeiten*, Dresden 1821, S. 20.

ist eine hermetische Gelehrten- und Kunstwelt, der Fokus eines phantastischen Reiches, für das jeder von uns, so hofft der Erzähler, seinen »innern Sinn« (130) noch nicht ganz verschlossen hat.

Die Struktur: Weiße und Schwarze Magie oder böse und gute Phantasietätigkeit

Will man Inhalt und Handlungsverlauf des *Goldnen Topfs* skizzieren, so kommt der Erzähler dem Interpreten selbst zu Hilfe. In der 5. Vigilie sucht ein »junges, beherztes, sechzehnjähriges Fräulein« mit dem Namen Veronika Paulmann, Tochter eines wohlbestallten Konrektors, wohnhaft in der Pirnaer Vorstadt von Dresden, in der entlegenen Seestraße eine alte Wahrsagerin auf, um über ihre Zukunftserwartungen Gewißheit zu erhalten. Veronika liebt den Studenten Anselmus und hofft, durch ihn Hofrätin zu werden, ist aber wegen seines rätselhaften Verhaltens unsicher, ob auch er ihr »gut« sei (46). Die Alte eröffnet ihr, in welcher geheimnisvollen Beziehungen ihr Geliebter verstrickt ist: »Der Anselmus hat mir viel zuleide getan, doch wider seinen Willen; er ist dem Archivarius Lindhorst in die Hände gefallen, und der will ihn mit seiner Tochter verheiraten. Der Archivarius ist mein größter Feind [. . .]. Er ist der weise Mann, aber ich bin die weise Frau [. . .] – Ich merke nun wohl, daß du den Anselmus recht lieb hast, und ich will dir mit allen Kräften beistehen, daß du recht glücklich werden und fein ins Ehebett kommen sollst, wie du es wünschest« (56). Die Handlungsvorgabe ist also denkbar einfach: zwei sich befehdende Mächte kämpfen um einen Jüngling. Beide benutzen für ihre Zwecke jeweils ein Mädchen als Lockvogel: Der Archivarius Lindhorst bedient sich seiner Tochter Serpentina, die Alte dagegen verbündet sich mit Veronika, der uns schon bekannten Tochter des Konrektors Paulmann. Ganz offenbar sind zwei junge Menschen, Veronika und Anselmus, in die Hände zweier sich

bekämpfender Magier, einer alten Wahrsagerin, zuweilen auch als Äpfelweib auftretend, und eines Archivars, Alchemisten und Geheimrats mit Namen Lindhorst, geraten. Achtet man bei der Einschätzung der beiden Gegenspieler auf das soziale Milieu, in dem sie sich jeweils bewegen, auf ihre Wohnung, ihr jeweiliges Auftreten und Gebaren, so spricht viel dafür, daß in der Alten, der in einer plebejischen Kemenate wohnenden »Rauerin«, mit ihren Hexen- und Zauberkünsten eine Vertreterin der Schwarzen Magie zu sehen ist, dagegen in Lindhorst, der in einer stattlichen großbürgerlichen Villa residiert und gute Beziehungen zum Hof hat, ein Vertreter der Weißen Magie, eines »ehrwürdigen, spätantiken meist auf der Gnosis beruhenden religiös-philosophischen Systems« zu erblicken sein dürfte.²⁰ Da es sich im Tauziehen um den Studenten Anselmus nicht nur um einen zukünftigen Bräutigam handelt, sondern auch um einen werdenden Dichter, liegt es nicht fern, sich in den beiden Gegenspielern zugleich Verfechter eines alternativen Gebrauchs von Phantasietätigkeit zu denken.

Die undurchsichtigen Intrigen und Kämpfe der beiden magischen Welten prägen die komplizierte Struktur der Erzählung. In den ersten beiden Vigilien verschränken sich die beiden magischen Reiche kreuzweise. Medias in res beginnend, läßt Hoffmann den Studenten Anselmus durch das Schwarze Tor von Dresden rennen und in den Apfelkorb einer Marktfrau stürzen. Dieser unangenehme Vorfall kostet ihn nicht nur sein mühselig erspartes Geld, sondern nimmt auch noch plötzlich, durch einen gellenden Ausruf der Alten ausgelöst, eine Wendung ins Unheimliche. Der Anfang der 1. Vigilie in der Stadt wird von den Machenschaften der Alten geprägt, dagegen endet die Vigilie mit einer Vision in der Einsamkeit

²⁰ Vgl. Richard Cavendish, *Die Schwarze Magie*, Frankfurt 1967, sowie die Rezension von Marianne Kesting, in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 1970, Nr. 14, S. 32. Vgl. Hans Schumacher, *Narziß an der Quelle: das romantische Kunstmärchen. Geschichte und Interpretationen*, Wiesbaden 1977, S. 120.

freier Natur unter einem Holunderbusch. Anselmus sieht zum ersten Mal die drei Töchter Lindhorsts als Schlangen und verliebt sich in eine von ihnen. Umgekehrt sind die Machtverhältnisse in der 2. *Vigilie* verteilt. Zunächst setzt sich dort die Macht Lindhorsts und seiner Töchter fort – sinnfällig zunächst in der Kahnpartie auf der Elbe, unterschwellig dann in Konrektor Paulmanns Wohnung –, dann aber wird Anselmus, am Ende der *Vigilie*, unmittelbar vor seinem Eintritt in die Villa Lindhorsts, von einer gräßlichen Angstvision überfallen, die die Alte inszeniert hat. Am Ende der 1. *Vigilie* erschien ihm das liebeliche Schlänglein *Serpentina*, am Schluß der 2. *Vigilie* wird er von einer »weißen [...] durchsichtigen Riesenschlange« (25) stranguliert. Von der 5. bis zur 8. *Vigilie* beherrschen abwechselnd Macht und Gegenmacht das Thema je einer *Nachtwache*. In der 5. *Vigilie* besucht *Veronika* – wir wissen es schon – die Alte abends in der Vorstadt; in der 6. *Vigilie* gelingt Anselmus mittags um 12 Uhr endlich der Eintritt in die Villa des Archivarius. Alles ist somit vorbereitet für den Höhepunkt des Märchens in der 7. bis 10. *Vigilie*: um 12 Uhr in der Äquinoktialnacht, auf einem Kreuzweg weit draußen vor der Stadt, versucht die Alte unter Beihilfe von *Veronika*, Anselmus durch eine magische Beschwörung in einen Metallspiegel zu bannen (7. *Vigilie*), in der 8. *Vigilie* offenbart *Serpentina* Anselmus im mysteriösen Interieur der Villa Lindhorst, der blauen Bibliothek, das Geheimnis der mythischen Herkunft ihrer Familie. In den beiden folgenden *Vigilien* (9 und 10), in denen sich die Katastrophe, der Fall ins Kristall sowie die tätliche Auseinandersetzung der beiden Magier abspielt, verschränken sich die gegnerischen Mächte vielfach und dennoch genau symmetrisch angeordnet. Nach dem Sieg Lindhorsts und damit dem Sieg der weißen Magie, bleiben schließlich nur noch die Prosa der Alltagswelt (11. *Vigilie*) und das ferne Reich der *Serpentina*, Atlantis. Von der dort vollzogenen liebenden Vereinigung *Serpentinas* mit Anselmus weiß der Erzähler in einer Schlußvision zu berichten (12. *Vigilie*).

Sooft nun auch im Verlauf dieser Ereignisse von »Feerei« (36), »den Wundern des Feenreichs« (92), »feeischem Unwesen« (104) oder »Feengarten« (60) die Rede ist, so wenig sind die handelnden Figuren, neben den vier uns schon bekannten Hauptpersonen auch der Konrektor Paulmann und der Registrator Heerbrand, in ein »feenhaftes Reich« (35) entrückt – im Gegenteil, sie sind plastisch eingefügt in die Topographie der Stadt Dresden. Beugt man sich über einen zeitgenössischen Stadtplan,²¹ lassen sich mit zwei Ausnahmen (die Villa Lindhorsts und die Wohnung des Anselmus) die Orte, ja die Bewegungen der Protagonisten zwischen den Schauplätzen innerhalb und außerhalb der Stadt präzis ausmachen. Vorstädte, Tore, Parks, Gärten, Kaffees, Hotels und Ausflugslokale werden einzeln benannt.

Aus Mangel an einer Hauptstadt fehle der komischen Literatur in Deutschland die Möglichkeit zu individualisieren, klagte Jean Paul im Anschluß an Justus Möser noch in seiner *Vorschule der Ästhetik*: Es sei zu hoffen, daß in Zukunft, den englischen Humoristen vergleichbar, die komischen Begebenheiten topographisch individualisiert werden könnten.²² E.T.A. Hoffmann realisiert diese poetologische Forderung mit dem *Goldnen Topf*. Dresden, jene Stadt, in der sich auf einzigartige Weise großstädtischer Weltton und philisterhafte Kleinstadtmentalität treffen und verschmelzen, wie ein zeitgenössischer Kenner europäischer Städte schreibt,²³ bietet den geeigneten Boden für die Präsentation romantischer

21 *Plan der Stadt Dresden im Jahre 1813, mit den Napoleonischen Feldbefestigungen*, nach der Kopie einer Handzeichnung von C. H. Aster im Stadtmuseum, in: *Atlas zur Geschichte Dresdens*, Pläne und Ansichten der Stadt aus den Jahren 1521 bis 1898 auf 40 Lichtdrucktafeln, mit einem Abriss der geschichtlichen Ortskunde von Dresden hrsg. von Otto Richter, veröffentlicht vom Verein für Geschichte Dresdens, Dresden 1898, Nr. 28.

22 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* (§ 35), in: J. P., *Werke*, hrsg. von Norbert Miller, Bd. 5, Darmstadt 1967, S. 141 f. Vgl. Möser's Brief an Abbt, in: Justus Möser, *Harlekin*, hrsg. von Henning Boetius, Bad Homburg 1968, S. 64.

23 Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines reisenden Nordländers*, geschrieben in den Jahren 1807 bis 1809, Leipzig 21816, S. 122.

Mythologie. Bezeichnenderweise gibt der Archivarius Lindhorst die Geschichte seiner mythischen Herkunft nicht in einem geheimnisvollen Ambiente, sondern in einem Kaffeehaus zum besten (26 f.). Den topographischen Relationen des Handlungsablaufs entsprechen binäre Oppositionen, denen sich Requisiten und Attribute bis ins kleinste Detail zuordnen lassen. Das reicht von den typischen Zeiten für die entscheidenden Handlungen über die Begleittiere der beiden Magier bis hin zu den Aufputzmitteln Kaffee auf der einen, Punsch auf der anderen Seite. Das sich in den Augen des Anselmus bei jedem Besuch verwandelnde Gewächshaus des Archivarius mit seinen herrlichen Düften, Tönen und Erscheinungen hat sein groteskkomisches Gegenbild in der von Veronika besuchten Hexenstube der Alten (54 f.). Selbst den Tönen ist in der Erzählung dieser Kontrast eingeschrieben. Der Physiker und Naturphilosoph Johann Wilhelm Ritter schreibt in seinem E.T.A. Hoffmann gut bekannten Buch *Fragmente aus dem Nachlaß eines jungen Physikers*: »Jeder tönende Körper oder vielmehr sein Ton ist gleichsam der gefärbte Schatten seiner inneren Qualität« und »der Geist des Tons kann gut und böse sein«. ²⁴ In der Tat hat »die rauhe, aber sonderbar metallartig tönende Stimme des Archivarius Lindhorst« für Anselmus »etwas geheimnisvoll Eindringendes« (30), während die »gellende, krächzende Stimme« des Äpfelweibs für ihn »Entsetzliches« bedeutet (5). Geht man diesen kontrastiven Korrespondenzen sorgfältig nach, sei es den verhexten »Äpfelchen der Alten« (55), die die Welt des Handels repräsentieren, sei es den geheimnisvollen Manuskripten des Archivarius, die die Welt mythischer Weisheit vertreten, oder, noch deutlicher, dem »kleinen runden Metallspiegel«, den die Alte mit Hilfe Veronikas herstellt und der das »deutliche Bewußtsein« (94) verkörpert, wogegen der Smaragd am Finger des Archivarius das »Selbstbewußtsein« des in

24 Johann Wilhelm Ritter, *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, Bd. 2, Heidelberg 1810, S. 234.

ihn schauenden Studenten Anselmus spiegelt, so stößt man immer auf eine versteckte allegorische Spur.

Begreiflicherweise haben bislang die Interpreten des *Goldnen Topfs* ihr Augenmerk auf die explizit und programmatisch am Beginn der 4. Vigilie (34–36) formulierte Poetik der »doppelten Wirklichkeit«, die Versetzung des Wunderbaren ins Alltägliche gerichtet. Vielleicht wurde gerade deshalb die »Geheimpoetik« des *Goldnen Topfs* vernachlässigt. Der Konflikt zwischen Weißer und Schwarzer Magie ist vor allem und zugleich eine Auseinandersetzung zweier ästhetischer Lebensentwürfe und Kunstprinzipien, nämlich von niederländischer Realistik und manieristischer Phantastik, wie wir es vorläufig nennen wollen. – Ein Beispiel für jenen verkürzenden Ansatz bietet Franz Fühmann.²⁵ Er deckte das Unheimliche dieses Erzählstrangs an der »Wiederkehr des Alten« im modernen Alltag auf. Er endet aber mit seiner Deutung genau vor der Textstelle, die wir als poetologischen Schlüssel der ganzen Erzählsequenz begreifen. Die Pointe dürfte darin liegen, daß die Wiederkehr des Alten im Modernen sich nicht nur in den gespenstisch erscheinenden gesellschaftlichen Widersprüchen der politischen Restauration spiegelt, sondern auch im Bereich des Ästhetischen selbst.

Das nächtliche Abenteuer am Kreuzweg, wo Veronika mit Hilfe der Alten Macht über Anselmus zu gewinnen trachtet, wird in der 7. Vigilie zweimal erzählt. Einmal auf der Ebene des Erzählvorgangs, wobei der Erzähler das Geschehen und die Handlungen der beiden Protagonisten genau beschreibt; das zweite Mal suggeriert der Erzähler dem Leser selbst die fiktive Teilnahme am nächtlichen Ereignis: »auf der Reise nach Dresden begriffen«, »siehst du deutlich das schlanke holde Mädchen, die im weißen dünnen Nachtgewande bei dem Kessel kniet. Der Sturm hat die Flechten aufgelöst, und das lange kastanienbraune Haar flattert frei in den Lüften.

25 Franz Fühmann, *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E. T. A. Hoffmann*, Hamburg 1980, S. 55 ff.

Ganz im blendenden Feuer der unter dem Dreifuß emporflackernden Flammen steht das engelschöne Gesicht, aber in dem Entsetzen, das seinen Eisstrom darüber goß, ist es erstarrt zur Totenbleiche [. . .]! So kniet sie da, unbeweglich wie ein Marmorbild. Ihr gegenüber sitzt auf dem Boden niedergekauert ein langes, hageres, kupfergelbes Weib mit spitzer Habichtsnase und funkelnden Katzenaugen« (72 f.). Durch Leseransprache ausdrücklich abgehoben, wird die schaurige Szene das zweite Mal als »tableau vivant«²⁶, als »ins Leben getretenes« »Nachtstück«, als »Rembrandtsches oder Höllenbreughelsches Gemälde« (74) vorgestellt.

Der Verweis auf Höllenbreughel und Rembrandt ist nicht bloß als Bildungsreminiszenz zu lesen, sondern gibt – wie Jean Paul in § 72 seiner *Vorschule der Ästhetik* lehrte – Aufschluß über den künstlerischen Stil dieser Darstellung, den niederländischen, der im Unterschied zum italienischen und deutschen das traditionell Niedrige vertritt.²⁷ Die 7. *Vigilie* bezweckt allerdings mehr noch als die metaphorische Anspielung auf das herkömmliche Genus *humile*. Die ironische, parodistische Metareflexion eines spannenden Schauergeschehens macht zugleich dessen ästhetische Funktion transparent. Die gruselige Inszenierung der Alten besteht aus einem Amalgam von materiellen Interessen und antiquiert Ästhetischem, das heißt jederzeit abrufbarer »niederländischer« Schauerrealistik nach den Rezepten der Gespensterbücher von Apel und Laun (beide lernte E.T.A. Hoffmann damals in einem Kaffeehaus Dresdens persönlich kennen).²⁸ Die traditionelle Aufführung des Schrecklichen wirkt konsequenterweise auf die »beherzte«, sich ihrer Ziele und Wünsche bewußte Veronika nur anfänglich erschreckend, zuneh-

26 Vgl. Norbert Miller, »Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitude und »tableau vivant« als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts«, in: Helga de La Motte-Haber (Hrsg.), *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*, Frankfurt 1972, S. 106 ff.

27 Jean Paul (Anm. 22) S. 253 f.

28 Vgl. beispielsweise die *Zauberliebe* in: Johann August Apel / Friedrich Laun (Hrsg.), *Gespensterbuch*, Bd. 1, Leipzig 1813, S. 133 f.

mend jedoch attraktiv: »Ihr Vertrauen auf die alte Liese wuchs mit jedem Tage, und selbst der Eindruck des Unheimlichen, Grausigen stumpfte sich ab, so daß alles Wunderliche, Seltsame ihres Verhältnisses mit der Alten ihr nur im Schimmer des Ungewöhnlichen, Romanhaften erschien, wovon sie eben recht angezogen wurde« (70). Anders Anselmus. Er, im Begriff, sich eine neue Lebensform als Elegant zu wählen, gibt der Alten Macht über sich. So lange ihm nur der »liebliche Klang« blanker »Speziestaler« (23), die er von seinen Kopierdiensten beim Archivarius erhofft, in den Ohren liegt, wird er seine materiell fehlgeleitete Phantasie mit bis an Wahnsinn grenzendem Entsetzen und Grausen bezahlen müssen. Der Eintritt in das Haus des Archivarius gelingt ihm bezeichnenderweise erst, als er ausschließlich »Serpentinas Liebe« als »Preis einer mühevollen gefährlichen Arbeit« (59) anstrebt.

In der Forschung wird die These vertreten, der Läuterungs-, Prüfungs- und Lernprozeß des Anselmus erfolge mit Hilfe des tierischen Magnetismus.²⁹ Hoffmann rekurriert im *Goldnen Topf* allerdings nicht nur auf die zeitgenössischen psychologischen Arbeiten über Magnetismus und Mesmerismus,

29 Die Bedeutung des Magnetismus und Mesmerismus im Werk E. T. A. Hoffmanns ist in jüngster Zeit häufig und detailliert untersucht worden. In unserem Zusammenhang interessiert die Übertragung der medizinischen und psychologischen Problematik, der guten und bösen Verwendung des Magnetismus auf den ästhetischen Bereich der Einbildungskraft. Dazu gibt es in der Forschung nur wenige Hinweise. Vgl. Maria M. Tatar, »Mesmerism, Madness and Death in E. T. A. Hoffmanns ›Der goldne Topf‹«, in: *Studies in Romanticism* 14 (1975) S. 365–390; Josefine Nettesheim, »E. T. A. Hoffmanns Phantasiestück ›Der Magnetiseur‹. Ein Beitrag zum Problem ›Wissenschaft und Dichtung«, in: J. N., *Poeta doctus oder die Poetisierung der Wissenschaft von Musäus bis Benn*, Berlin 1975, S. 39–56; Wulf Segebrecht, »Krankheit und Gesellschaft. Zu E. T. A. Hoffmanns Rezeption der Bamberger Medizin«, in: Richard Brinkmann (Hrsg.), *Romantik in Deutschland*, Stuttgart 1978, S. 267–290; Werner Obermeit, »Das unsichtbare Ding, das Seele heißt«. *Die Entdeckung der Psyche im bürgerlichen Zeitalter*, Frankfurt 1980; Franz Loquai, *Künstler und Melancholie in der Romantik*, Frankfurt 1984; Friedhelm Auhuber, *In einem fernen dunklen Spiegel. E. T. A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin*, Opladen 1986.

sondern vor allem auf deren romantische, theologische und hermeneutisch überhöhte Interpretation durch den Naturphilosophen Johann Wilhelm Ritter. Diesem dient der Magnetismus als Beispiel für die »Kraft« der Liebe. In religiöser Aura, in der der Magnetiseur zum Priester wird, gestaltet sich die Beziehung zum Geliebten frei von allen eigennützigen Zwecken, in reinem Willen, bis der Magnetismus »gegenseitig« wird. In der Liebe sind »beide Teile« gleichzeitig »Magnetiseur und Somnambule«. ³⁰ Dieses »heilige« Wechselverhältnis bestätigt »die Macht der Phantasie«. ³¹ Ritter läßt auf der anderen Seite keinen Zweifel daran, daß der »Mißbrauch der Allmacht [des Magnetismus] zur sündlichen Magie, zum Teuflischen« führe. ³² Diese Gedankengänge aufgreifend, stellt E.T.A. Hoffmann im *Goldnen Topf* nicht bloß eine Liebesgeschichte dar, in der der Magnetiseur Lindhorst nach der zeitgenössischen Kurmethode des Psychologen Reil den Patienten Anselmus zur Besonnenheit führt; ³³ erzählt wird vielmehr eine Geschichte vom guten und bösen, vom richtigen und falschen Gebrauch von Phantasie und Liebe. Der Frage nach dem guten oder bösen Einsatz des Magnetismus korrespondiert bei Hoffmann das ästhetische und gesellschaftliche Problem einer guten oder bösen Verwendung der Phantasie im Leben. Unter der Hand verwandelt sich das medizinische Problem zu einem von Poesie und Leben. Dabei kommt der Interferenz von Theologie und Ästhetik eine bislang kaum berücksichtigte Bedeutung zu. Wir kommen darauf später zurück.

Die »Hauptidee« des *Goldnen Topfes* besteht in der Alternative einer bösen, weil instrumentell verwendeten, und einer guten, weil autonomen ästhetischen Phantasietätigkeit. Eine Lebensanschauung, die ihre Potenz an Phantasie in Form

30 Ritter (Anm. 24) S. 85.

31 Ebd., S. 88.

32 Ebd., S. 91.

33 Johann Christian Reil, *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Kurmethode auf Geisteszerrüttungen*, Halle 1803, S. 73.

ästhetischer Stereotypen in den »gemeinen« Dienst der Welt – von der Karriere bis zur Mode – stellt, ist verwerflich, weil sie das Leben funktionalisiert und die Poesiefähigkeit des Menschen erstickt. Ein Lebensverständnis hingegen, das die Phantasie von den Zwängen materieller Interessen, gesellschaftlicher Konventionen und Standardisierungen befreit, eröffnet die Möglichkeit zu einem »Leben in der Kunst«. Es liegt nahe, diese Ambivalenz auch auf die ästhetische Einbildungskraft selbst zu übertragen. Ein genialer Einfall ist es aber, die naturphilosophischen Einsichten des Magnetismus mit kunsttheoretischen Stilprinzipien zu verbinden.

Eine der Projektionen haben wir kennengelernt: Veronika imaginiert sich als zukünftige Hofrätin, die ein »schönes Logis« in einer der schönsten Straßen Dresdens bewohnt, »im eleganten Negligé im Erker« sitzt und »der Köchin die nötigen Befehle für den Tag« erteilt (46). Sie hat – und das wird uns im Detail vorgeführt – eine Begabung für angepaßte Phantasie. Da sie diese ausschließlich instrumentell, gezielt, zweckgerichtet einsetzt, muß sie notwendig zum Werkzeug der Alten werden, sich in der Schauerrealistik niederländischer Provenienz verlieren. Und die Alternative? Sie verbirgt sich in der Liebe Anselmus' zu Serpentina. Man hat längst erkannt, daß Serpentina die Allegorie für das dichterische Vermögen sein muß, für, sagen wir, die autonome Phantasietätigkeit. Bei der Plastizität und Konkretionsliebe E.T.A. Hoffmanns wäre das als Kontrapost zu dem Höllenbreughel-Rembrandtschen Stilprinzip noch etwas blaß. Es dürfte sich lohnen, hier genauer zu lesen und zu recherchieren. Beginnen wir aber vorerst nicht mit Serpentina, sondern mit ihrem Geliebten, dem Studenten Anselmus und seiner sozialpsychologischen Disposition fürs Phantastische. Welche Eigenschaften bringt er mit, um auserwählt zu sein für eine derart ehrenvolle Aufgabe, oder anders gefragt, was unterscheidet ihn von Veronika? Zunächst einmal, so müssen wir enttäuscht konstatieren, gar nichts. Er hat vergleichbare Karriere Wünsche; er will nämlich Hofrat werden. Im Unterschied

zu Veronika, die »beherzt« ihr Ziel im Auge hat, es auch erreicht, scheinen ihm allerdings alle seine Pläne zu mißlingen. Sehen wir uns dies einmal in der ersten Vigilie genauer an. Der Leitgedanke dieses Interpretationsabschnitts greift auf eine Formulierung im Text zurück, auf den Wunsch des Anselmus nämlich »ein ganz anderer Mensch« zu werden.

Die Sozialpsychologie: Die Verwandlung des zerstreuten Studenten Anselmus

Wie wir in der 1. Vigilie erfahren, war es die feste Absicht des Studenten Anselmus, am Himmelfahrtstag etwas über seine Verhältnisse zu leben. Im »Linkischen Bade«, einem »Gartenlokal mit hohen Linden und Lauben«, vor den Toren der Neustadt Dresdens gelegen, wollte er einige Bierchen trinken wie andere »eleganten jungen Leute der Hauptstadt an Sonn- und Feiertagen«,³⁴ das Konzert anhören, die jungen Mädchen anschauen oder vielleicht sogar ein bißchen mehr. Kurz: »er hatte es bis zu einer halben Portion Kaffee mit Rum und einer Bouteille Doppelbier treiben wollen und, um so recht schlampampen zu können, mehr Geld eingesteckt, als eigentlich erlaubt und tunlich war« (7). Anselmus wollte wenigstens einmal im Jahr ein Elegant sein. Am Himmelfahrtstag hatte er sich vorgenommen, »ein ganz anderer Mensch« zu werden; freilich in wenig christlichem Sinne: »Ich wollte den lieben Himmelfahrtstag recht in der Gemütlichkeit feiern, ich wollte ordentlich was daraufgehen lassen« (9). Nun, die Erfüllung dieses profanen Wunsches ist ihm nicht vergönnt; rennt er doch kurz nach dem Schwarzen Tor (welch schlechte

34 Schaden (Anm. 19) S. 9 f.: Linkes Bad »auf dem rechten Ufer der Elbe« gelegen, »ist – an Sonntagen vorzüglich – seiner reizenden Situation halber der besuchteste Vergnügungsort der Dresdner. Sonntags, Mittwochs und Freitags werden hier wohlbesetzte Konzerte im Freien gegeben, und am bequemsten kann man dann die versammelte *beau monde* der Residenz schauen. [...] Ein Fußsteig dicht am Strome hinführend, ist der nächste Weg nach dem Bade.«

Vorbedeutung!) in einen Apfelkorb, den eine Marktfrau dort zum Verkauf aufgestellt hat. Was er, der Student, umgangssprachlich dem Satan zuschreibt, (»aber da führt mich der Satan in den verwünschten Äpfelkorb«; 10), dürfte das Apfelweib mit ihrem mysteriösen boshaften Ruf (»Ja, renne – renne nur zu, Satanskind – ins Kristall bald dein Fall«; 5) ernst gemeint haben. Es ist jedenfalls offensichtlich, daß Anselmus sich eben nicht »auf den leichten Weltton«, den er so sehlich erwünscht, versteht.

Warum muß er auch rennen, wo doch jedermann am Sonntag spazierengeht? Volker Klotz hat sich in einem brillanten Essay 1976 die Frage gestellt: »Warum die in Hoffmanns Märchen wohl immer so herumzappeln?«, und die Antwort unter Heranziehung des vom Namensvetter unseres Dichters, Dr. Heinrich Hoffmann, 1847 publizierten *Struwwelpeters* gegeben. Geahndet wird hier das »den bürgerlich frühkapitalistischen« Umgangsformen nicht mehr entsprechende »Übermaß an Motorik«. Diese zivilisationsgeschichtliche Beobachtung »vom Verbot der ungegängelten, verschwenderischen Bewegung« und vom Gebot »zweckgerichteter, sinnvoll eingesetzter Investitionen der Kräfte und der Gelder«³⁵ läßt sich historisch genauer eingrenzen und zugleich auf die Sprache und den Wandel des Sprechverhaltens selbst ausweiten.

In Adolph von Knigges gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstandenem Buch *Über den Umgang mit Menschen* gilt als eine der obersten Verhaltensregeln für die notwendige Selbstbeherrschung, in »seinem Gang Anstand zu beobachten«. Bei der Beurteilung anderer Menschen schlägt Knigge vor: »richte deine Achtsamkeit auf die kleinen Züge, nicht auf die Haupthandlungen«, und dazu gehört unter anderem: »Gib acht [. . .] auf seinen Gang und Anstand [. . .], ob er in einer graden Linie fortschreiten kann oder seines Nebengängers

³⁵ Volker Klotz, »Warum die in Hoffmanns Märchen wohl immer so herumzappeln? Ein paar Hinweise zum 200. Geburtstag von E.T.A. Hoffmann«, in: *Frankfurter Rundschau*, 24. Januar 1976, Nr. 20, S. III.

Weg durchkreuzt, oft an andre stößt und ihnen auf die Füße tritt«. ³⁶ Knigges Raisonement läßt keinen Zweifel über die standesinterne Disziplinierung des Bürgertums: »Der Anstand und die Gebärdensprache sollen edel sein; man soll nicht bei unbedeutenden, affektlosen Unterredungen wie Personen aus der niedrigsten Volksklasse, mit Kopf, Armen und andern Gliedern herumfahren und um sich schlagen«. ³⁷ Warum rennt aber dann Anselmus, wo er doch ein flanierender Elegant zu sein wünscht? Erst nachträglich, nach dem »fatalen Tritt in den Apfelkorb« (7) und unmittelbar nach der Irritation einer ehrbaren bürgerlichen Familie durch Anselmus' Verhalten am Anfang der 2. Vigilie, kann der Leser die Ursache dieser Hast erschließen: »Mehrere Bürgermädchen waren dazugeschritten, die sprachen heimlich mit der Frau und klickerten miteinander, indem sie den Anselmus ansahen. Dem war es, als stände er auf lauter spitzen Dornen und glühenden Nadeln. Sowie er nur Pfeife und Tabaksbeutel erhalten, rannte er spornstreichs davon.« (16.) Anselmus ist nicht nur äußerlich, wie es sein »ganz aus dem Gebiet aller Mode liegender Anzug« (6) genugsam kenntlich macht, eine komische Gestalt, er ist es auch und vor allem in seiner »inneren Gemütsstimmung«. ³⁸ Er lebt in dem Widerspruch von forcierten Anpassungswünschen und mißglücktem Benehmen. Die Sensibilität für die Normen bürgerlichen Verhaltens ist bei ihm derart extrem ausgebildet, daß seine Fehlritte ihm seine Stellung als stigmatisiertem Außenseiter schmerzlich bewußt machen.

E.T.A. Hoffmann entwirft mit der Figur des Anselmus das Soziogramm eines »Zerstreuten«. Die Selbstcharakteristik des Studenten unter dem Holunderbusch am Elbstrand

36 Adolph Freiherr von Knigge, *Über den Umgang mit Menschen*, eingel. von Max Rychner, Bremen 1964, S. 82. [Text der 3., verb. und verm. Aufl. 1790.]

37 Ebd., S. 65.

38 Vgl. E.T.A. Hoffmanns Rechtfertigungsschrift des Märchens »Meister Floh«, in: E.T.A. H., *Späte Werke*, hrsg. von Wulf Segebrecht, München 1965, S. 909.

macht dies zur Genüge deutlich. Nach seinem »fatalen Tritt in den Apfelkorb« mittellos geworden, muß Anselmus sich die Vergnügungen einer Lustpartie versagen. Sich auf ein Rasenbänkchen unter einem Holunderbusch trollend, verfällt er melancholisch in ein Selbstgespräch, in dem er alle seine Mißgeschicke der letzten Zeit aufzuzählen beginnt:

Ziehe ich wohl je einen neuen Rock an, ohne gleich das erstemal einen Talgfleck hineinzubringen oder mir an einem übel eingeschlagenen Nagel ein verwünschtes Loch hineinzureißen? Grüße ich wohl je einen Herrn Hofrat oder eine Dame, ohne den Hut weit von mir zu schleudern oder gar auf dem glatten Boden auszugleiten und schändlich umzustülpen? [. . .] Bin ich denn ein einziges Mal ins Kollegium, oder wo man mich sonst hinbeschieden, zu rechter Zeit gekommen? (8)

Jean la Bruyère, einer der bekannten Moralisten Frankreichs, hat in seiner Schrift *Die Charaktere oder die Sitten im Zeitalter Ludwigs XIV.* (1688) im Kapitel »De l'homme« den Typus des Zerstreuten karikiert. Eines der am schärfsten attackierten Symptome ist dessen mangelnde Geistesgegenwart. Der Zerstreute sei »in einer Gesellschaft weder mit dem Geiste gegenwärtig, noch aufmerksam auf das, was den Gegenstand der Unterhaltung ausmacht« – er spricht oft »für sich«. ³⁹ Ein solcher »Selbstredner« ist Anselmus. Anders als bei La Bruyère, wo der zerstreute Monsieur Menalque der Lächerlichkeit preisgegeben wird, ohne daß jener selbst davon nennenswert berührt zu sein scheint, zeigt sich Anselmus zutiefst von seiner Ungeschicklichkeit betroffen. Da er die bürgerlichen Verhaltensnormen aufs schärfste internalisiert hat, empfindet er Abweichungen als Auswirkungen eines inneren Satans. Anselmus produziert Metabilder, ⁴⁰ das

³⁹ Jean de La Bruyère, *Die Charaktere*, übers. von Karl Eitner, Leipzig [o. J.], S. 245.

⁴⁰ Ich verdanke den Hinweis auf diesen Begriff und Hilfe bei der Redaktion des Aufsatzes Harald Schmid.

heißt, er glaubt in den Augen der anderen eine lächerliche Figur zu sein.

Fataler noch als der Fehltritt in den Apfelkorb, also die körperliche Disziplinlosigkeit, ist für Anselmus das Schamgefühl nach der – er weiß nicht wie – über ihn gekommenen Vision von der grünen Schlange. Nachher besann er sich nämlich »nur, daß er unter dem Holunderbusch allerlei tolles Zeug ganz laut geschwätzt, was ihm denn um so entsetzlicher war, als er von jeher einen innerlichen Abscheu gegen alle Selbstredner gehegt« (16). Gleichermäßen wie die Disziplinierung der körperlichen Motorik wurde die sprachliche im Prozeß der Aufklärung vorangetrieben. Das Sprechen wurde auf zweckhafte Kommunikation ausgerichtet. La Bruyère zählte zu den Merkmalen des »Zerstreuten« das Selbstgespräche-Führen und Gottsched empfahl in seiner auf Wahrscheinlichkeit bedachten Lehre von der Dichtkunst dringend, daß eine Person nicht mit sich selbst zu reden habe: »kluge Leute [...] pflegen nicht laut zu reden, wenn sie allein sind [...]. Man hüte sich also davor, so viel man kann.«⁴¹ In seiner *Philosophischen Anthropologie oder Menschenkunde* steigert Kant diese Abwehr des Selbstredens bis hin zum Verdacht eines pathologischen Symptoms. »Ein Mensch der mit sich selbst spricht, kommt in den Verdacht, nicht recht gescheit zu sein, wie es viele heftige Menschen thun. Wenn man mit sich selbst spricht«, weiß man »sich nicht in den Standpunkt eines Dritten zu versetzen, wie man da erscheinen würde [...] wer dieß aber nicht kann, der ist gestört.«⁴² Mit der Diffamierung des Selbstredens, mithin in

41 Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, in: J. Ch. G., *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Joachim und Brigitte Birke, Bd. 6, Tl. 2, Berlin 1973, S. 353.

42 Immanuel Kant, *Menschenkunde oder philosophische Anthropologie*, hrsg. von Fr. Ch. Starke, Leipzig 1831, S. 185. Mit der Unterscheidung in entspannendes Sich-Zerstreuen und pathologische Zerstreuung hat Kant die problematische Ausgangskonstellation des Studenten Anselmus präfigurativ umschrieben: »Es ist also eine nicht gemeine Kunst sich zu zerstreuen, ohne doch jemals zerstreut zu sein; welches letztere, wenn es habituell wird, dem

der Fixierung des Sprechens auf gesellschaftliche Kommunikation, die Hand in Hand mit der Logisierung der Sprache geht, sehen die Romantiker die Vertreibung der nur wenig sichtbaren Seite des Imaginären. Novalis formuliert das in geradezu programmatischer Weise in dem posthum berühmt gewordenen *Monolog*:

Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache; das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel. Der lächerliche Irrtum ist nur zu bewundern, daß die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigentümliche der Sprache, daß sie sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner. Darum ist sie ein so wunderbares und fruchtbares Geheimnis, – daß wenn einer bloß spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht. Will er aber von etwas Bestimmtem sprechen, so läßt ihn die launige Sprache das lächerlichste und verkehrteste Zeug sagen. Daraus entsteht auch der Haß, den so manche ernsthafte Leute gegen die Sprache haben. Sie merken ihren Mutwillen, merken aber nicht, daß das verächtliche Schwatzen die unendlich ernsthafte Seite der Sprache ist.⁴³

E. T. A. Hoffmann hat im Märchen vom *Goldnen Topf* den Mutwillen der sich selbst sprechenden Sprache in verschiedenen Varianten dargestellt. Im Bereich des Komischen läßt er sich in der Gestaltung der Punschgesellschaft nachweisen (9. *Vigilie*). Unter dem Einfluß des herrlich zubereiteten Punsch sprudelt aus den normalsten Bürgern Dresdens – sie wissen selbst nicht wie – »tolles Zeug« heraus (98 f.). Eine

Menschen, der diesem Übel unterworfen ist, das Ansehen eines Träumers gibt und ihn für die Gesellschaft unnütze macht, indem er seiner durch keine Vernunft geordneten Einbildungskraft in ihrem freien Spiel blindlings folgt.« (Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in: I. K., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 7, Berlin 1917, S. 208.)

⁴³ Novalis, *Werke*, hrsg. und komm. von Gerhard Schulz, München ²1981, S. 426.

Situationsburleske verwandelt sich auf diese Weise in groteske Komik.⁴⁴ Für den allmählichen, unmerklichen Übergang vom Komischen zum Grotesken lassen sich viele Beispiele anführen; wir geben eine Probe aus der 2. Vigilie. Bei einer abendlichen musikalischen Geselligkeit in Konrektor Paulmanns Wohnung macht ein Bekannter des Anselmus, der Registrator Heerbrand, der Sängerin des Abends – es ist Veronika – ein Kompliment: »Werte Mademoiselle [. . .], Sie haben eine Stimme, wie eine Kristallglocke!« Dem am Klavier sitzenden Studenten Anselmus fährt bei diesem Stichwort (das ihn unbewußt an die vorausgehende Vision erinnert) »heraus, er wußte selbst nicht wie«: »Das nun wohl nicht!« – »und alle sahen ihn verwundert und betroffen an. ›Kristallglocken tönen in Holunderbäumen wunderbar! wunderbar!‹ fuhr der Student Anselmus halbleise murmelnd fort. Da legte Veronika ihre Hand auf seine Schulter und sagte: ›Was sprechen Sie denn da, Herr Anselmus?‹« (21.) Dieses Intermezzo umreißt die gesamte Konstellation. Das Wunderbare tritt im Medium des Unterdrückten, der Fehlleistung, dem Versprechen, dem Selbstreden auf. Es erscheint in dem von der Norm Abweichenden, dem Skurrilen, dem Wunderlichen, dem Seltsamen, in diesem Fall im Zustand des Zerstreutseins. Der Bürger, der das Skurrile lächerlich macht, wird die Verbindung des Wunderlichen mit dem Wunderbaren pathologisieren und als Symptom des Wahnsinns aus der Gesellschaft ausschließen, wie die Reaktionen auf das immer wundersamere Verhalten des Anselmus belegen.

Aber fassen wir zunächst erst einmal die nun erkannten

44 In Auseinandersetzung mit Wolfgang Kayzers Definition des Grotesken hat Wolfgang Preisendanz auf das Sprach- und Mitteilungsproblem beim Grotesken hingewiesen: »M. E. sieht Kayser im Grotesken zu entschieden die Darstellung einer objektiven Wirklichkeit, während sich das Groteske wenigstens für die Romantik viel eher, ähnlich wie die Ironie, aus der Notwendigkeit und Unmöglichkeit der Mitteilung ergibt« (W. P., [Diskussionsbeitrag zu der Verhandlung: Die Wilhelm-Meister-Kritik der Romantiker und die romantische Romantheorie,] in: Hans Robert Jauß [Hrsg.], *Nachahmung und Illusion*, München²1969, S. 217).

sozialpsychologischen Dispositionen für die zwei kontrastiven Phantasiewelten zusammen. Beide jungen Leute, Veronika und Anselmus, haben, geschlechtsspezifisch differenziert, die gleichen »süßen Träume von einer heiteren Zukunft«. Anselmus, aus ärmlischeren Verhältnissen als Veronika stammend, wird aus dem extremeren Widerspruch zwischen Träumen und der ihn blamierenden Realität ein zerstreuter Jüngling, ein Pechvogel, während Veronika, die älteste Tochter des Konrektors, »standhaft« und bestimmt ist. Sozialpsychologisch plausibel ist, daß die auf ihre materiellen und sinnlichen Wünsche zielbewußt ausgerichtete Veronika in die Hände der Schwarzen Magie fallen wird. Diese kann qua Prinzip nichts als materiellen Gewinn versprechen und setzt die Phantasie nur ein, um die Realität zu bezwingen. Dagegen ist der unsichere, zerstreute, zu seinen Wünschen und ihrer Realisierung in einem gebrochenen Verhältnis stehende Anselmus disponiert zu spirituellen Erscheinungen, d. h. zur Aufhebung der Realität. Weil ihm die karrieristischen und damit angepaßten Phantasien faktisch mißlingen, kann seine überschießende Einbildungskraft eine poetisch autonome Phantasierichtung einschlagen. Anselmus ist nämlich nicht nur durch überschüssige Motorik und ungezügelter Sprechverhalten gekennzeichnet, sondern ebenso durch überschießende, nicht realitätskonforme Einbildungskraft.

Verhaltensdisziplinierung und Phantasiekritik, Restriktion der Motorik und materiell motivierte Depravation der Imagination gehen im Prozeß der Zivilisation Hand in Hand. Eine derartige gesellschaftliche Verhaltensmodellierung fordert eine Antwort der Kunst heraus, da sie zutiefst davon betroffen ist. E.T.A. Hoffmann gibt sie im *Goldnen Topf*. In dem Menschen, dem die neue Verhaltenslehre noch nicht zur zweiten Natur geworden ist, schlummert die Möglichkeit zu freier autonomer Phantasie. Der Zerstreute als der gesellschaftlich Diffamierte ist der versteckte, wahre Poet.

Wir können in der Interpretation aber noch einen Schritt weitergehen. Zu Beginn des Märchens werden nicht nur

gesellschaftlich bedingte phantasieeinschränkende oder phantasiebefreiende Verhaltensnormen durchgespielt, sondern zugleich ihre theologischen Implikationen mitpräsentiert. Im Anschluß an die von Anselmus geäußerte, uns schon bekannte »innerliche Abscheu gegen alle Selbstredner« zitiert er seinen ehemaligen Rektor: »Der Satan schwatzt aus ihnen« (16). Diese und ähnliche Redensarten – insgesamt neun – können als Schlüssel- und Leitworte am Anfang des *Goldnen Topfs* gelten. Hoffmann liebt es, derlei Redensarten buchstäblich zu nehmen. Rechnet man noch weitere Anspielungen hinzu, etwa daß ein Bürger den Anselmus für einen Theologen, einen »Mann Gottes« (15) ansieht, oder den ironischen Einfall, vom Ausflugslokal vor den Toren Dresdens als dem »Linkischen Paradies« (7) zu sprechen (in das der linkische Anselmus nicht hineinkommt), so liegt es nahe, den sozialpsychologischen Typus des Zerstreuten bestimmten theologischen Vorstellungen zuzuordnen. Sie sind auch das Ferment, das die sozialpsychologische Ausgangskonstellation in eine ästhetisch deutbare umwandelt. Der Schlüssel dazu findet sich in der Poetikgeschichte der Aufklärung, in der Rezeption von La Bruyères Typus des Zerstreuten durch den Schweizer Breitinger. Interessierte den Franzosen La Bruyère im 17. Jahrhundert das soziale Moment der gesellschaftlichen Unangemessenheit des Zerstreuten, die er mit der Waffe der Lächerlichkeit zu besiegen hoffte, so deckte der protestantische Theologe und Poetiker Breitinger im 18. Jahrhundert die Innenansicht des Zerstreuten auf und führte sie einer theologisch motivierten Phantasiekritik zu: »Der gesellschaftlich ironisierte Zerstreute wird zusammengeschaут mit dem dogmatisch verdammenswerten Schwarmgeist.«⁴⁵ Nach orthodoxer protestantischer Lehre durfte der Mensch sich nicht durch eigenen Willen und Imagination Gott herbeisehnen: »Der Mensch ist ein Wesen, das in die

45 Hans Peter Herrmann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740*, Bad Homburg 1970, S. 206.

Irre geht, wenn es selbst produzieren und etwas setzen will; seine ›Fantasie‹ ist ›Hochmuth‹ und sein Vertrauen auf die eigene ›Empfindung‹ Selbstüberschätzung; nur demütig empfangend ist er in der Wahrheit.«⁴⁶ In christlicher, insbesondere in hermetisch-mystischer Tradition ist die Entscheidung für eine böse oder gute Imagination zentral. Jakob Böhm's Schriften, eine der Lieblingslektüren der Romantiker, sind geprägt von dieser Ambivalenz. Nach ihm hat »Lucifers Eigen-Wille [...] das Reich der Phantasie gestiftet«. Böhme kennt aber auch die positiv gewertete »Imagination« oder »Einbildung« im mystischen Sinne.⁴⁷ E.T.A. Hoffmann macht sich diese Dichotomie auf höchst ironische Weise zunutze. Aus christlicher Perspektive gesehen, sind Anselmus' Wünsche und Phantasien – ausgerechnet am Himmelfahrtstag – nach »Doppelbier«, Musik und dem Anblick »herrlich geputzter schöner Mädchen« (9) unchristlich: eingegeben vom Satan. Der Sturz in die Äpfel, die, wie später die Alte zugibt, verhext sind (55), ist, obgleich vom Bösen initiiert, in christlichem Sinne: er bringt Anselmus notgedrungen ab von seinen irdischen Gelüsten. Die Serpentina-Vision kann als säkularisierte göttliche Inspiration gelten; sie wird nicht aus eigener Machtvollkommenheit entwickelt, sondern vollzieht sich an Anselmus unfreiwillig. Der Student, der am Himmelfahrtstag eine christliche Botschaft profaniert, indem er im Blick auf sein imaginiertes Benehmen als Elegant meint prophezeien zu können: »Ich weiß es schon, der Mut wäre mir gekommen, ich wäre ein ganz anderer Mensch geworden« (9), wird nun tatsächlich unwissend und ohne sein Zutun zu einem anderen Menschen.

Aus der Sicht des aufgeklärten Bürgers, Rektor Paulmanns beispielsweise, grenzt dieser andere Zustand, dieses geistige Leben in einer anderen Welt, an Wahnsinn. Die zeitgenössischen Pathologien bestätigen diese Auffassung. Die von

46 Ebd., S. 209.

47 Ebd., S. 191 ff.

Hoffmann oft herangezogenen *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* (1803) von Johann Christian Reil behaupten, daß »Zerstreuung« und »Vertiefung« sowie deren Steigerung, die »Entzückung« – hier haben wir genau den Prozeß, den Anselmus in der ersten Nachtwache durchläuft – Anomalien seien: sie widersprüchen den Normen aufgeklärten Selbstbewußtseins, nämlich Aufmerksamkeit und Besonnenheit. Der Prozeß der Aufklärung ist damit perfekt. Er reicht von der sozialen Kritik La Bruyères am Typ des Zerstreuten im 17. Jahrhundert über die theologisch und ästhetisch motivierte Kritik an der Zerstreuung und Geistesabwesenheit als Folge einer vagierenden »Imagination« bis zur Pathologisierung dieses Verhaltens an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert. E.T.A. Hoffmann nutzt diese gesellschaftlichen und theologischen Vorgaben in ästhetischer Absicht. Der Archivarius Lindhorst fordert im entscheidenden Moment der Lehrzeit von dem Typ des gesellschaftlich Zerstreuten, dem jungen Adepten und angehenden Dichter Anselmus ausgerechnet »die größte Vorsicht und Aufmerksamkeit« beim Kopieren der ihm aufgetragenen Schriften: »ein falscher Strich, oder, was der Himmel verhüten möge, ein Tintenleck auf das Original gespritzt, stürzt Sie ins Unglück« (81). Anselmus' Geistesabwesenheit in der nützlichen Welt entspricht seiner Besonnenheit in der phantastischen Kunstwelt, umgekehrt zerstören Nüchternheit und Aufmerksamkeit in der gewöhnlichen Welt seine poetische innere Energie. »Hohe Besonnenheit, welche vom wahren Genie unzertrennlich ist«, fordert E.T.A. Hoffmann in allen seinen poetologischen Äußerungen ganz im Sinne von Herders berühmter Sprachschrift.⁴⁸ Sie ist jedoch gänzlich zu unterscheiden von einer Art der Aufmerksamkeit, die in der »sogenannten Weltbildung« (89) gilt; letztere ist nur äußerliche Form, Etikette, hermeneutisch

48 E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana Nro. 4: Beethovens Instrumental-Musik*, in: E.T.A. H., *Fantasiestücke in Callots Manier*, hrsg. von Walter Müller-Seidel, München 1979, S. 44.

gesprochen: Buchstaben fixierend und Geist tötend. Es ist abzusehen, daß diese extreme Polarisierung von Aufmerksamkeit in der Welt der Zwecke und Besonnenheit in der Welt der Kunst Anselmus mit sich selbst entzweien wird. Immer wenn sich der Verstand durchzusetzen anfängt, erscheinen ihm die Erlebnisse mit der Schlange als »phantastische Einbildungen« (96), als »Blendwerk der befangenen Sinne« (101), als Erzeugnis seiner erhitzten, überspannten Einbildungskraft (39), die nur »innere Zerrüttung hervorrufe« (93); dagegen »keimt jedesmal mit der Liebe zur Schlange in ihm der Glaube an die Wunder der Natur, ja an seine eigne Existenz in diesen Wundern glutvoll und lebendig auf« (88). Ein schockhaftes Wechselreiten zwischen der Welt Veronikas, dem Bereich des deutlichen Wirklichkeitsbewußtseins, und der Welt der Serpentina, dem phantastischen Reich des Selbstbewußtseins, ist die unvermeidbare Folge.

In diesen »tollen Zwiespalt« (18) wird der Leser mit hineingezogen. Indem Hoffmann die Rezeptionshaltung der aufgeklärten Leser bis in die feinsten Nuancen kalkuliert, bildet er eine Erzählstrategie aus, die erneut dem Phantastischen zu seinem Recht verhelfen soll. Die Aufklärung hatte das Wunderbare aufs Wahrscheinliche eingegrenzt; sie hatte damit das Einmalige, Besondere durch psychologische Erklärungsversuche aufs Allgemeine reduziert.⁴⁹ Hoffmanns Erzählen schlägt den umgekehrten Weg ein. Nachdem die Vernunft sich durchgesetzt hatte, blieb der Einbildungskraft nur noch die Verführung der Vernunft übrig. Die Erklärung des Wunderbaren jedoch hatte die Lust am Wunderbaren nicht stillen können. Das war, wie Wieland schon in seinem Essay *Über den Hang der Menschen, an Magie und Geistererscheinungen zu glauben*, behauptet hatte, der Hebel für die phantastische Dichtung:

49 Vgl. Wolfgang Preisendanz, »Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands (Don Sylvio, Agathon)«, in: Jauß (Anm. 44) S. 75 f. und 88.

Die Dichter, welchen mit dem Wunderbaren die reichste Quelle von Erfindung und Interesse genommen wurde, nähren diese Anlage auf eine so verführerische Art, daß wenn wir gleich Verstand genug haben, zu sehen, daß sie uns täuschen, wir doch mit Vergnügen einwilligen, so angenehm getäuscht zu werden.⁵⁰

Während aber in der Aufklärung die Sekurität des Verstandes – trotz aller ins Werk gesetzten Verführung – nie in Zweifel geraten war, wird sie in der Romantik, allen voran in E. T. A. Hoffmanns Werk, bis hin zum Wahnsinn erschüttert. Das aufgeklärte, normierte Leben wird durch eine Radikalkur, durch Schockästhetik aufgebrochen. Die Inszenierung eines psychischen Ungleichgewichts soll zur Verunsicherung des Lesers führen.⁵¹ Sie wird aber nicht nur rezeptionspsychologisch beim Leser während der Lektüre ausgelöst, sie wird zugleich Thema des Märchens selbst. An der Reaktion zweier Figuren, des Rektors Paulmann und des Registrators Heerbrand, wird die Herausforderung des Bürgers durch das Phantastische und dessen brutale Abwehr – man ist fast versucht zu sagen – demonstriert. Was anfangs als fürsorgliche Kritik am »Romanhaften« (im zeitgenössischen Sinne von illusionären Vorstellungen über das Leben⁵²) oder an melancholischen Zuständen erscheint, verschärft sich zum unbarmherzigen Ausschluß aus der Gesellschaft. Nach einem Zechgelage, das die Bürger zu den phantastischsten Kapriolen treibt, geben die Betroffenen am nächsten Tag dem »verdammten Studenten [. . .] an all dem Unwesen schuld« (115). Im Geist der Aufklärung hatte Knigge behauptet, Schwärme-

50 Christoph Martin Wieland, *Über den Hang der Menschen, an Magie und Geistererscheinungen zu glauben*, in: C. M. W., *Werke*, Tl. 32, Berlin [o. J.], S. 351.

51 Vgl. Wolfgang Trautwein, *Erlesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert*, München 1980.

52 Werner Krauss, »Zur Bedeutungsgeschichte von »romanesque« im 17. Jahrhundert«, in: W. K., *Gesammelte Aufsätze zur Literatur- und Sprachwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1949, S. 400 f.

rei stecke »zum Unglück [. . .] an wie der Schnupfen«;⁵³ der Registrator Heerbrand, der zukünftige Hofrat und Ehemann Veronikas läßt in diesem Sinne vernehmen: »Merken Sie denn nicht, daß er schon längst mente captus ist? Aber wissen Sie denn nicht auch, daß der Wahnsinn ansteckt? – Ein Narr macht viele; verzeihen Sie, das ist ein altes Sprichwort; vorzüglich, wenn man ein Gläschen getrunken, da gerät man leicht in die Tollheit und manövriert unwillkürlich nach und bricht aus in die Exerzitia, die der verrückte Flügelmann vor-macht.« (115.) Aus Angst vor der Verführbarkeit und im Interesse der Selbsterhaltung der Vernunft schlägt der Philister eine »schmerzhaft Heilung durch Amputation« vor.⁵⁴ »Der Anselmus soll mir nicht mehr über die Schwelle«, sprach der Konrektor Paulmann zu sich selbst, »denn ich sehe nun wohl, daß er mit seinem verstockten innern Wahnsinn die besten Leute um ihr bißchen Vernunft bringt; [. . .] ich habe mich bisher noch gehalten, aber der Teufel, der gestern im Rausch stark anklopfte, könnte doch wohl am Ende einbrechen und sein Spiel treiben. – Also apage Satanas! – fort mit dem Anselmus!« (115 f.)

Pathologie und Ästhetik: Der »Fall ins Kristall«

Wir erinnern uns noch an den Beginn des Märchens: Gerade wähnt Anselmus der peinlichen Situation entkommen zu sein, die sich aus dem Sturz in den Apfelkorb ergeben hat, da gellt ihm der Ruf der Alten nach: »Ja renne – renne nur zu, Satanskind – ins Kristall bald dein Fall – ins Kristall!« (5). Die Verwünschung erfüllt sich am Ende der 9. Vigilie, als Anselmus »ungeduldig« und ungläubig geworden, einen Tinten-

⁵³ Knigge (Anm. 36) S. 132. Vgl. das Motiv der Ansteckungsangst der Philister in Ludwig Tiecks *Gestieftem Kater*, in: Ludwig Tieck, *Phantasmus*, hrsg. von Manfred Frank, Frankfurt 1985, S. 562.

⁵⁴ Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt 1966, S. 469 Anm. 366.

fleck auf eines der wertvollen Manuskripte in der Bibliothek des Archivarius spritzt. Diese Fehlleistung beschwört die Katastrophe endgültig herauf. Anselmus wird in ein inferno-gleiches Flammenmeer getaucht; »Basilisken« und »Feuer-Katarakte« schießen auf ihn los, Schlangen schnüren seinen Leib ein. Eine Strafe wird ihm angekündigt. Die schwindenden Sinne vermögen Hitze- und Kälteempfindung nicht mehr zu unterscheiden. Als er aus seiner Ohnmacht erwacht, »konnte er sich nicht regen und bewegen, er war wie von einem glänzenden Schein umgeben, an dem er sich, wollte er nur die Hand erheben oder sonst sich rühren, stieß. – Ach! er saß in einer wohlverstopften Kristallflasche auf einem Repositorium im Bibliothekszimmer des Archivarius Lindhorst« (103). Vergleichbar den beliebten Segelschiffen in der Flasche kommt ein Student en miniature als Rarität in einem Glasbehälter auf das Bücherbrett einer Bibliothek zu stehen. Sie reiht sich ins übliche Inventar von Bibliotheken seit der Renaissance, hier freilich eher als eine biedermeierlich anmutende Kuriosität. Kristall ist auch das Medium der drei goldgrünen Schlanglein, in einem Brief Hoffmanns noch der Situation des Anselmus in der Kristallflasche vergleichbar. Im *Goldnen Topf* ist es das zum Kristallspiegel vergegenständlichte Strahlen-, Funken- und Lichtspiel eines blitzenden Steins in einem Ring (40). Kristall, so viel ist hier deutlich, ist verfestigter, erstarrter Schein, innegehaltene Lichtbewegung und zugleich synästhetisch Klangkörper der goldgrünen Schlangen. Der Fall ins Kristall ist ein Fall aus der Wirklichkeit heraus in »glänzenden Schein«,⁵⁵ jedoch nicht ganz. Auch die Welt des Scheins hat, wie sich herausstellt, in der Wirklichkeit Ort und Funktion. Sie ist Schmuck, der Ring am

55 Pikulik macht auf eine zeitgenössische Rezension in den *Heidelberger Jahrbüchern der Litteratur* (November 1815, S. 1041–56) aufmerksam, in der der »Fall ins Kristall« als Eingesperrtsein »in die Welt des Scheins« interpretiert wird. Die anonyme Rezension stammt von dem Hoffmann gut bekannten Bamberger Redakteur Friedrich Gottlob Wetzel (Lothar Pikulik, »Anselmus in der Flasche. Kontrast und Illusion in E.T.A. Hoffmanns »Der goldne Topf«, in: *Euphorion* 63 (1969) S. 358 f.

Finger des Archivarius Lindhorst, bzw. Dekor einer Bibliothek. Sie ist Sphäre der Einbildung und Einbildungskraft. Anselmus gerät mit dem Fall ins Kristall in die Überschneidungszone von Einbildung und Einbildungskraft, von Pathologie und Ästhetik. Er fällt aus der Wirklichkeit heraus in den starren, unfreien Zustand der Einbildungskraft, die pathologische Einbildung, aus der er sich schließlich zugunsten der poetischen Einbildungskraft befreit. Mit dem Fall ins Kristall beginnt ein Läuterungs- und Reinigungsvorgang. Das beschränkte, bürgerlichen Zwecken geltende Leben weist Schein und Einbildungskraft einerseits die Funktion des Dekors zu, sie haben die Existenz des künstlichen Kuriosums, sofern sie Wirklichkeit einfangen, bannen und verkleinern und insgesamt verharmlosen. Andererseits aber kann die bürgerliche Zweckrationalität, das belegt die Indienstnahme der Hexenkünste durch Veronika, gewissermaßen als sich selbst unterbietende List der Vernunft dazu verleiten, die Widerspiegelungs- und Abbildpotenz des Ästhetischen zu rituellen Bemächtigungs- und Überwältigungsversuchen des Wirklichen zu mißbrauchen. Der Verharmlosung zum Schmuck, der Erniedrigung zum Absonderlichen und dem falschen Schein dort, steht hier die Vergewaltigung der Wirklichkeit, die Entfesselung des Bösen und die Täuschung entgegen. Beides, die Verharmlosung und die Verteufelung, die Erstarrung des Wirklichen im bloßen Schein und die realistische Wiedergabe des Wirklichen zu Beherrschungszwecken, gilt es für Hoffmann abzuwehren. Die Substantialisierung des Scheins und die Funktionalisierung der Wirklichkeit löst Hoffmann durch die Verbindung von Ästhetik und Pathologie auf. Sie gewährleistet eine Entfesselung der Einbildungskraft, in der die Wahrnehmungserweiterung des Wirklichen im Schreck, in der Verstörung und Verfehlung ebenso legitim ist wie ihre bis zum Amimetischen gehende Freisetzung ins Phantastische und Arabeske. Tangiert davon ist das in der Hoffmannforschung vielbesprochene Verhältnis von Realismus und Phantastik. Die Aufnahme des Pathologischen in die Kunst bedeutet Wirklichkeitszuwachs und

Wahrnehmungsverschärfung; demgegenüber setzt das autonome Formspiel der Arabeske frei von Realität, um einen Raum zu eröffnen für artistische Metamorphosen und Assoziationen. Beide ergänzen und begrenzen sich im *Goldnen Topf* gegenseitig.

Was sich von außen besehen als glänzender Schein darstellt, wie er in der bildenden Kunst wohl Heilige umgibt, ergreift den Betroffenen im Innern des Glases mit »schneidendem Schmerz« (105). Drei Sinnesorgane werden aufs peinvollste bis zur Grenze des Wahnsinns gereizt: das Gehör (durch »mißtönenden Klang«), das Auge (durch »blendenden verwirrenden Schein«) und das Tastgefühl (durch die »zentnerschwere Last« auf der Brust). Anselmus faßt seine Qualen in Worte christlich-religiöser Herkunft; er spricht von »Höllental«⁵⁶, beschuldigt das »Hexenweib« der »höllischen Künste« (108), durch die er »zum Bösen verlockt« (109) worden sei, ja er bezeichnet sie direkt als »Satans-Geburt«.

Der »Fall ins Kristall« ist mehrdeutig: er ist ein Straf- und Purifikationsakt zugleich. Verschiedene Vorstellungswelten werden synchronisiert: die mystisch-religiöse, die naturphilosophische, die psychologische und die antike Überlieferung.⁵⁶ Aus ihrer Mischung mit empirischen Substraten speist sich die Polyphonie der Perspektiven und ergibt sich eine subkutane Vernetzung divergierender Motive im ganzen Textgefüge. Im naturphilosophischen Bildfeldspender schließen sich Reinigungsmotiv, geschlossener Glasinnenraum, Element des Feuers und Salamanderreich, zu dem in der Welt des *Goldnen Topfs* der Archivarius Lindhorst zählt, zusammen. So lautet eine naturphilosophische Anweisung in den *Gesprächen über die verborgenen Wissenschaften*: »Wer die Herrschaft über die Salamander wieder erlangen will, der reinige und erhöhe das Element des Feuers, das in ihm

56 Vgl. Günter Oesterle, »Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske«, in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, hrsg. von Herbert Beck [u. a.], Berlin 1984, S. 120 f.

liegt [. . .]. Er darf nur das Feuer der Welt durch Hohlspiegel in eine Glaskugel concentriren [. . .]. In dieser Kugel bildet sich ein Sonnen-Pulver, das sich durch sich selbst von der Vermischung der andern Elemente reinigt, und nach der Kunst zubereitet, in kurzer Zeit außerordentlich geschickt wird, das Feuer in uns zu erhöhen, und uns gleichsam eine feurige Natur zu geben.«⁵⁷

Der angestammte problemgeschichtliche Ort des »Falls ins Kristall« aber ist die Melancholie. Seit der Antike werden Glas und Melancholie einander zugeordnet;⁵⁸ Hoffmann versetzt diese Überlieferung in den Kontext neuester Beobachtungen der Psychopathologie. Er verschränkt im Zustand der Melancholie empirisch Unverwechselbares. Was in Wirklichkeit disparat erscheint, der Sitz im gläsernen Gefängnis und der Blick von der Elbbrücke, ist nurmehr Variante der Melancholie, die sich im Gewebe des Textes den Bildfeldern und Motivkomplexen der gegensätzlichen Elemente Feuer und Wasser assoziiert. Die Elemente Feuer und Wasser steuern metakinetisch die Bildfelder der Wiedergeburt und des Todes.⁵⁹ Am Anfang des Märchens präsentieren sich die drei Schlangen in himmelwärts gerichteter Pose im Medium des Elektrischen, danach als Erscheinungen »unter den Fluten« (17) der Elbe, in die sich der entzückte Anselmus auch prompt selbstmörderisch zu stürzen versucht. Am Märchenende dominiert das Element des Feuers, denn die Schlußvision des Erzählers steigt gleichsam aus der »blauen« hoch empor knisternden Flamme des »angezündeten Arraks« (126); gleichwohl erinnert der Name des in der Ferne geschauten Ritterguts »Atlantis« (129) an die seit Plato überlieferte, ins Meer versunkene utopische Inselwelt. Während der Katastrophe nun scheinen die aus den Elementen Feuer

57 [Montfaucon de Villars,] *Graf von Gabalis oder Gespräche über die verborgenen Wissenschaften*, Berlin 1782, S. 35.

58 Vgl. Hans-Jürgen Schings, *Melancholie und Aufklärung*, Stuttgart 1977, S. 59 f., 163, 321, 377, und Franz Loquai, *Künstler und Melancholie in der Romantik*, Frankfurt 1984, S. 6.

59 Vgl. Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn 1960, S. 11.

und Wasser sich konkretisierenden Bilder unvereinbar zu werden, sich als Phantasma und Realitätsprinzip gegenseitig auszuschließen. Denn während Anselmus wähnt, als Strafe für seinen Unglauben an Serpentina in eine »wohlverstopfte Kristallflasche« (103) verbannt zu sein und zu seiner nicht geringen Überraschung »drei Kreuzschüler und zwei Praktikanten« (106) auf dem Bücherbrett entdeckt, die sein Schicksal teilen, sehen diese selbst ihre und des Anselmus Lebenssituation gänzlich anders: »Der Studiosus ist toll, er bildet sich ein, in einer gläsernen Flasche zu sitzen und steht auf der Elbbrücke und sieht gerade hinein ins Wasser« (107). Diese beiden sich ausschließenden Lokalisierungen sind in der Erzählung vorbereitet durch die magisch schaurige Vorhersage des Falls ins Kristall auf der einen, Registrar Heerbrands nüchtern empirische Ankündigung des bevorstehenden Unheils als Sturz aus dem Fenster der Villa des Archivarius (23) auf der anderen Seite. Die divergierenden Optiken, die nüchtern empirisch und die phantastisch erscheinende, konvergieren jedoch als Varianten melancholischer Zustände, die gleichermaßen theologisch wie pathologisch auslegbar sind. Der Blick in den Strom existiert bei den Pietisten als Bild der Läuterung⁶⁰ ebenso wie bei den Mystikern die Vorstellung der Starrheit.⁶¹ Der Blick über das Brückenge-

60 Vgl. Mme. Guyon [Jeanne-Marie Bouvier de la Motte], *Les Torrents Spirituels* (1683), deutsch: *Der Mme Guyon geistliche Ströme, darinne unter dem Sinnbild eines Stromes vorgestellt wird, wie Gott die Seelen, welche allhier zu einem neuen und gantz göttlichen Leben gelangen sollen, läutere und auf das nächste zubereite [...]*, Leipzig 1728; vgl. Richard M. Müller, *Das Strommotiv und die deutsche Klassik*, Bonn 1957, S. 28.

61 Für dieses alchemistische und mystische Ritual einer Läuterung durch Erstarrung gibt es eine Bildsprache. Wolfgang Kayser verweist in seinem Buch über die Grotoske auf die gläsernen Kugeln und Kolben beispielsweise bei den Malern Hieronymus Bosch und Pieter Breughel – vgl. z. B. dessen Bild *Die tolle Grete* in Antwerpen (W. K., *Das Grotoske in Malerei und Dichtung*, Reinbek bei Hamburg 1960, S. 25). Solche Vorstellungen finden ihre eher spielerische Fortsetzung in Raritäten, etwa in einem objet d'art von Fabergé: »eine Kristallhülle umschließt die Auferstehungsszene« (Lona du Bois-Reymond, »Des Zaren kostbare Ostereier. Fabergés luxuriöse Klein-kunst«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29. März 1986).

länder in die Fluten steht bei Karl Philipp Moritz für einen melancholischen Zustand der Identitätskrise⁶² genauso wie der Vorgang des Zuglaswerdens in zeitgenössischen medizinischen Handbüchern als Symptom für psychische Krankheit gilt. E.T.A. Hoffmann reaktiviert gegen die Aufklärung die verdrängte Ambivalenz der Melancholie. Sie war seit Aristoteles' *Problemata physica* Ausdruck einer psychischen Krise und Möglichkeit künstlerischer Kreativität zugleich; Wahnsinn und Genie wohnten dicht beieinander.⁶³

Der untergründige Zusammenhang der Sinnbilder »gläsernes Gefängnis« und starrer Blick in den Elbstrom kann jedoch nicht über die eindeutige Dominanz der einen Motivkonstellation hinwegtäuschen. Die Optik der Praktikanten zu übernehmen⁶⁴ und den befreienden Sturz aus dem Glas als tödlichen Sprung in die Fluten der Elbe zu deuten, vereinseitigt nicht nur unzulässig die Polyphonie der Perspektiven, sondern wird zudem der Gattung des Märchens nicht gerecht. Statt dessen ist nach dem Grund zu fragen, warum im *Goldnen Topf* das Strommotiv nicht führend wird (und vielleicht nicht werden darf), obgleich es von der Tradition her alle

62 Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser*, Stuttgart 1972, S. 265. Vgl. Ruth Ghisler, »Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente von Karl Philipp Moritz«, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1970) S. 44. Die beiden Mediziner Mauchart und Reil geben ein eindrückliches Beispiel für eine pathologische Situation, bedingt durch den Blick ins Wasser. Sie berichten von einem gerade aus der Irrenanstalt Entlassenen, der an einem Fluß steht und sein Spiegelbild in melancholischer Stellung (»seinen Kopf auf den rechten Arm gestützt«) betrachtet: »Es schien als beobachtete er seinen Schatten, den der glatte Spiegel des Stroms im Widerschein der Sonne zurückwarf. Sie scheinen in tiefes Nachdenken versenkt! so redete ein Vorübergehender ihn an. Ich weiß nicht, sagte er, mit langsam abgemessenem Tone [...] bin ich das in dem Strome dort, oder das, indem er auf sich deutete, was hier in den Strom sieht? Was Sie dort sehn, antwortete ihm der Vorübergehende, scheinen Sie zu seyn: was hier sitzt, sind Sie. Nicht so? Scheinen Sie zu seyn, fiel er ein: Ja wohl, scheinen: Scheinen das ists! Ich scheine nur zu seyn! Wer doch wüßte, ob, und was er wäre!« (Reil [Anm. 33] S. 73).

63 Schings (Anm. 58) S. 38 f.; Loquai (Anm. 58) S. 21.

64 James McGlathery, »The Suicide Motif in E.T.A. Hoffmanns »Der goldne Topf«, in: *Monatshefte* 58 (1966) S. 115–123; Auhuber (Anm. 29) S. 40.

Dispositionen mitbringt, den melancholischen Zustand auch als Anlage zum Schöpferischen, als Verfassung des Genies darzustellen. Die Antwort richtet den Blick auf poetische Gesetzmäßigkeiten der literarischen Gattungen Märchen und Nachtstück. Die Tendenz des Motivkomplexes Wasser ist zu realitätsnah und schauerbelastet, um für das auf abschließende Harmonie bedachte Märchen⁶⁵ mehr als eine nur beiherspielende Rolle übernehmen zu können. Die Ausgestaltung des Schauers zum Grauen bleibt einer anderen Gattung, dem Nachtstück, vorbehalten. In Hoffmanns Nachtstück *Der Sandmann* wird der Dichter Nathanael vom Turm springen und Selbstmord begehen. Dieser Sprung ließe sich als das Verlassen der Kunst, als Sprung aus der Kunst heraus denken. Hier dagegen gelingt eine Wendung in die Kunst zurück. Im Märchen vom *Goldnen Topf* wird der Student Anselmus aus dem Kuriosum, dem Sitz in einer gläsernen Flasche, befreit durch eine weitere Kuriosität: das Gläserzersingen. Diese seit der Renaissance bekannte Merkwürdigkeit, die von zeitgenössischen Akustikern (z. B. Chladni) und Naturphilosophen (etwa Ritter)⁶⁶ erneut beachtet wurde, dient E.T.A. Hoffmann dazu, das disharmonische Tönen des Glases durch Zerspringen in einen harmonischen, der *Zauberflöte*⁶⁷ huldigenden Dreiklang umzuwandeln: ein ästhetisch kühner und innovatorischer Versuch dem Schrecklichen, Mißtönenden das Schöne abzugewinnen, gleichsam als Eröffnung einer aus dem Chaos sich formenden Synästhesie aller Sinne wie sie der Erzähler in der Schlußvision dann auszumalen und, mit Aussicht auf eine utopische Welt, glücklich zum Ende zu fügen weiß.

65 Vgl. Volker Klotz, »Weltordnung im Märchen«, in: *Neue Rundschau* 81 (1970) S. 73–91.

66 Ernst Florenz Friedrich Chladni, »Akustisch literarische Bemerkungen«, in: Johann Friedrich Rochlitz (Hrsg.), *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 43, Juli 1804, S. 720; vgl. Ritter (Anm. 24) S. 256.

67 Vgl. Heide Eilert, *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*, Tübingen 1977, S. 5.

Das ästhetische Geheimnis: Die figura serpentinata

Aber wer ist denn nun Serpentina, dieses Gegenbild zum Rembrandtschen-Höllenbreughelschen Gemälde der alten Kartenlegerin? Sie ist, wie abschließend der inzwischen zum Hofrat avancierte »Heerbrand« vermutet, wohl eine »poetische Allegorie« oder, wie Veronika meint, ein »Traum« (121) oder noch wahrscheinlicher beides; sie ist aber auch noch mehr, sie ist ein Kunstprinzip, das sich nicht nur allegorisch zum Bild oder Begriff verfestigt, sondern das ganze Märchen durchwebt. Es ist die *figura serpentinata*, die Inkarnation der Metamorphose, der Bewegung, des unendlich Wandelbaren, der somatischen Prozesse, der »je ne sais quoi«. Anders als Serpentina herrscht die »figura serpentinata« im mythischen Gesamtkomplex des *Goldnen Topfs*, also sowohl im Reich Lindhorsts als auch in der Gegenwelt der Alten (es bedarf gar nicht einzelner Motivverweise, wie etwa auf den »Schweif« des Katers, den er »in Wellenringeln hin und her dreht«; 52). Man hat den »Kunstgriff« Hoffmanns bemerkt, »alle Beobachtungen, soweit es irgend möglich ist, in Bewegungsvorgänge zu übertragen und durch möglichst ausdrucksstarke Verben zu charakterisieren«⁶⁸ – das ist eine Äußerungsform der »figura serpentinata«. Sie ist es, die mit ihrer Fähigkeit zur Linienabwandlung in den zeichnenden Künsten die Hand von Rubens geführt hat und die auf diese Weise »vermittelt eines einzigen Zuges ein lachendes Gesicht in ein weinendes«⁶⁹ oder, wie bei Hogarth, ein schönes in ein häßliches verwandelt. In der Renaissance wurde sie entdeckt von Leonardo da Vinci und dann vor allem von dem Kunsttheoretiker Lomazzo als eine immer bewegte, schlangengleiche, den Kosmos durchwaltende Schönheitslinie. Ihre Gestalt wurde beschrieben in der Buchstabenform des »S«, ihr Sinnbild fand

68 Paul Wolfgang Wühl, *Die poetische Wirklichkeit in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen. Untersuchungen zu den Gestaltungsprinzipien*, Diss. München 1963, S. 139.

69 Bonaventura, *Nachtwachen*, Stuttgart 1968, S. 62.

sich in der Natur der Feuerflamme, dem Element der Salamander, und den Wellen des Wassers. Die geistesgeschichtlichen Filiationen und Zusammenhänge der ›figura serpentina‹ von Leonardo da Vinci, Lomazzo zu dem »je ne sais quoi« Descartes' und der Schönheitslinie von Hogarth bis hin zu E.T.A. Hoffmann kann hier nicht mehr verfolgt werden.⁷⁰ So viel läßt sich wahrscheinlich machen: Hoffmann hat zunächst die Schönheitslinie durch den in der Aufklärung allenthalben diskutierten Hogarth und seine Theorie (*Analysis of beauty*) kennengelernt,⁷¹ dann hat er als Kenner italienischer Kunst⁷² die mythisch-kosmische und formale Bedeutung der ›figura serpentina‹ in der Hochrenaissance rekonstruiert. Diese Wiederentdeckung des Manierismus in der Romantik durch Hoffmann hat Schule gemacht u. a. bei Poe, bei Baudelaire und Gogol.

Sollte etwa dereinst ein Jüngling unter einem Holunderbusch sitzend (denn – so steht es im Märchen vom *Goldnen Topf* – zu den übriggebliebenen zwei Schlanglein müssen noch zwei weitere hoffnungsvolle Anwärter »erfunden« werden) erneut überrascht und hypnotisiert werden von dem »Gelispel und Geflüster und Geklingel« (10 f.), so raten wir ihm zur Lektüre von Paul Valéry's *Ebauche d'un Serpent*: »Je vais, je viens, je glisse, plonge, / Je disparais dans un cœur pur!«⁷³ Auch im 20. Jahrhundert scheint die ›figura serpentina‹ in der Poesie fortzuleben.

70 Demnächst wird von mir ein Aufsatz erscheinen unter dem Titel: »Hieroglyphe, Arabeske und Figura serpentina. ›Ur- und Natursprache‹ im *Goldnen Topf* E.T.A. Hoffmanns.«

71 Vgl. *William Hogarth*, [Katalog der] Ausstellung [...] Berlin 1980, Giessen 1980, S. 171–183.

72 E.T.A. Hoffmann sprach und schrieb italienisch. Für das Leseinstitut seines Verlegers Kunz (vgl. Anm. 15) richtete er (neben der musikalischen) die italienische Abteilung ein.

73 Paul Valéry, *Poésies*, Paris 1956, S. 134. (›Ich gehe, komme, gleite, tauche ein, verschwinde in einem reinen Herzen.‹)

Literaturhinweise

- Apel, Friedmar: Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens. Heidelberg 1978. S. 200–209.
- Auhuber, Friedhelm: In einem fernen dunklen Spiegel. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin. Opladen 1986. S. 36–54.
- Eilert, Heide: Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns. Tübingen 1977. S. 1–39.
- Feldges, Brigitte / Stadler, Ulrich: E. T. A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung. München 1986. S. 64–85.
- Fühmann, Franz: Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann. Hamburg 1980. S. 55–91.
- Klotz, Volker: Warum die in Hoffmanns Märchen wohl immer so herumzappeln? In: Frankfurter Rundschau. 24. 1. 1976. S. III.
- Martini, Fritz: Die Märchendichtungen E.T.A. Hoffmanns. In: Der Deutschunterricht 7 (1955) H. 2. S. 56–78.
- Miller, Norbert: E.T.A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit. Zum Motiv der Schwellenüberschreitung in seinen Märchen. In: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich. Berlin / New York 1975. S. 357–372.
- Das Phantastische – Innensicht, Außensicht. Nachtstücke und Märchen bei E.T.A. Hoffmann. In: Phaicon 3. Almanach der phantastischen Literatur. Hrsg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt a. M. 1978. S. 32–56.
- Pikulik, Lothar: Anselmus in der Flasche. Kontrast und Illusion in E.T.A. Hoffmanns »Der goldne Topf«. In: Euphorion 63 (1969) S. 341–370.
- Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs. Frankfurt 1979.
- Preisendanz, Wolfgang: Humor als dichterische Einbildungskraft. München 1963. S. 47–117 und 290–307.
- Segebrecht, Wulf: Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns. Stuttgart 1967.
- Schilling, Silke: Die Schlangenfrau. Über matriachale Symbolik weiblicher Identität und ihre Aufhebung in Mythologie, Märchen, Sage und Literatur. Frankfurt 1984. S. 207–231.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen 1960. S. 337–424.
- Schumacher, Hans: Narziß an der Quelle: das romantische Kunst-

- märchen. Geschichte und Interpretationen. Wiesbaden 1977. S. 115–123.
- Tatar, Maria Magdalene: Mesmerism, Madness and Death in E. T. A. Hoffmann's »Der goldne Topf«. In: *Studies in Romanticism* 14 (1975) S. 365–389.
- Thalmann, Marianne: *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik.* Berlin 1923. S. 260 f.
- *Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik.* Stuttgart 1961. S. 78–103.
- Wühl, Paul Wolfgang (Hrsg.): *Erläuterungen und Dokumente: E. T. A. Hoffmann. »Der goldne Topf«.* Stuttgart 1982. (Reclams Universal-Bibliothek. 8157[2].)