

Hoffmanns Erzählstrategie im *Goldenen Topf* und ihre lebensweltliche Grundlage

Hans-Michael SCHLARB

E. T. A. Hoffmann hat in seinem schriftstellerischen Werk kontinuierlich über Aufgabe, Stellung und erstrebenswerte Form von Kunst reflektiert. Ein bedeutender Niederschlag dessen findet sich in den *Fantasiestücken*, die zugleich den ersten Höhepunkt seiner literarischen Laufbahn darstellen. Ihre Entstehungszeit fällt in das Ende der Phase von 1807 bis 1814, in der der ehemalige Jurist seine größtenteils ernüchternden Erfahrungen mit dem Versuch machen musste, als Künstler ganz auf eigenen Beinen zu stehen. Die Existenz gefährdende gesellschaftliche Isolation nach dem Eklat mit dem Verlobten seiner Gesangsschülerin dürfte er besonders schmerzlich empfunden haben, zumal er noch kein größeres anerkanntes Kunstwerk vorweisen konnte, an dem er ein Gegengewicht gehabt hätte.

Es ist eine Zeit, in der auch der unkontrollierbar erscheinende Gang der Geschichte nicht nur Hoffmann dazu zwang, bisher für plausibel gehaltene Welt- und Lebensauffassungen auf den Prüfstand zu stellen. Die Bedrohung durch die Napoleonischen Kriege überlagert einen tiefer liegend sich abspielenden Struktur- und Wertewandel der Gesellschaft. Für Kunst und Künstler herrscht ein verschärfter Legitimierungsbedarf - aber Hoffmann sieht hier auch die Chance, ihre Unentbehrlichkeit aufzuweisen.

Sein Werk ist nicht zuletzt deshalb von besonderem Rang, weil er seinem ursprünglichen Widerstreben nicht nachgab und die sich aufdrängenden Zeitfragen nicht aus seinem künstlerischen Werk verbannt hat. Hoffmann reagiert vielmehr mit einer intimen Verbindung dieser Fragen und seiner Poetologie, ohne dass er auch nur im Entferntesten in die Nähe von Tendenzkunst¹⁾ geraten wäre. Es gehört zum Gewinn der Bamberger Jahre, dass er Gelegenheit bekam, sein tief wurzelndes enthusiastisches Kunstverständnis, das sich offenbar aus seinem intuitiven, rational nicht erschöpfend erfassenden Musikerleben, der „magischen Kraft der Musik“ (I, 532), speiste, durch Kenntnisnahme der Naturphilosophie und Psychologie seiner Zeit²⁾ auch begrifflich

1) Mit einer einzigen, unbedeutenden Ausnahme: *Die Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden* (1814), in der sich die Erleichterung, den Kriegsgefahren entgangen zu sein, Luft machte.

2) Siehe dazu auch Wulf Segebrecht: „Der Künstler und die Bürger. E.T.A. Hoffmann in Bamberg“ bzw. „Krankheit und Gesellschaft. Zu E.T.A. Hoffmanns Rezeption der Bamberger Medizin“, beides in: ders., *Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E. T.*

abzustützen und zu vertiefen - allerdings mehr in der Form der Übernahme dessen, was er aus eigener Erfahrung bestätigen konnte oder für plausibel hielt, weniger in der Absicht, diesen vielfach spekulativen Anschauungen auf den Grund zu gehen.

Hoffmann sah die Kunst sozial in die Pflicht genommen. Diesem Anspruch kommt er in den *Fantasiestücken* interessanterweise besonders in einem Märchen nach, im *Goldenen Topf*, einem „Märchen aus der neuen Zeit“ (229³). „Wirklichkeitsmärchen“ wurde es von Richard Benz genannt.⁴

Und im Unterschied zu den herkömmlichen Merkmalen der Gattung situiert Hoffmann seine Handlung in der Tat geografisch (Dresden), historisch (Gegenwart) und sozial (Bürgertum) präzise. Doch nicht nur das. Seine Figurendarstellung ist humorvoll-satirisch und durchaus realitätsnah in der Psychologie. Er zeigt ihren Alltag (allerdings mehr die Vergnügungsseite), vor allem aber den mal lächerlichen, mal sympathischen Kampf des Helden um eine sichere Existenzgrundlage und ehrenvolle gesellschaftliche Stellung. Erwerbstätigkeit und die damit einher gehenden Entfremdungserfahrungen gehören mit zur Dimension des „Wirklichkeitsmärchens“.

Die oft nachgezeichnete Entwicklung des Helden zum Künstler soll in dieser Betrachtung ergänzt werden um diese lebensweltliche Dimension, durch deren Integration in eine märchenhafte Handlung Hoffmann die Wirkung seines Werkes abzusichern und die von Poesie überhaupt aufzuzeigen sucht. Später wird er in ähnlichem Kontext das Bild der „Himmelsleiter“ benutzen, die „befestigt sein müsse im Leben, so dass jeder nachzusteigen vermag“ und schließlich zu der Überzeugung gelangt, das höhere Reich „gehöre auch noch in sein Leben hinein, und sei eigentlich der wunderbar herrlichste Teil desselben.“ (IV, 721)

Dem Zweck, die Rückwirkung des Märchens auf die bürgerliche Alltagswirklichkeit zu ermöglichen, dient auch die Erzählstrategie⁵, die Hoffmann im *Goldenen Topf*

A. Hoffmanns. Frankfurt am Main u. a.: Lang 1996, S.45-60 resp. 61-90.

- 3) E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke. Hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold und Ursula Segebrecht. 6 Bände (in 7). Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985-2004, Bd. II/1. (In der Folge werden Zitate aus dem *Goldenen Topf* mit einfacher Seitenangabe nachgewiesen, alle anderen Hoffmann-Zitate mit vorangestellter Bandnummer; zitierte Satzteile wurden an die grammatischen Erfordernisse des neuen Kontexts angepasst.)
- 4) Richard Benz: „Das romantische Wirklichkeitsmärchen“, in: ders.: Märchen-Dichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte. Gotha 1908, S.142-148.
- 5) Peter Braun geht in seinem Kommentar zu Hoffmanns Märchen bei der Darstellung der Erzählstrategie auf das komplexe Verhältnis der Erzählinstanzen nicht ein. Vgl. E. T. A. Hoffmann: Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, S.124-127.

entwickelt. In dem dynamisch-dialektischen Zusammenspiel des Erzähler-Trios Lindhorst - Anselmus - Erzähler wird einerseits deutlich gemacht, wie die Verarbeitung von Entfremdungserfahrungen aussehen könnte, andererseits wird aber durch die Perspektivierung und Relativierung der Positionen, die der Kontext der *Fantasiestücke* noch verstärkt, ein gewisser Grad von nüchterner Wirklichkeitsverhaftung gewahrt. Zudem gestattete Hoffmann das Kontingenzbewusstsein seiner Zeit, das für ihn aufgrund seines eigenen Geschicks akut geworden war, eine vorbehaltlose Sinnsetzung durch die Kunst nicht mehr. Die Sinnhaftigkeit des Weltganzen hat er deshalb nicht aufgeben wollen. Doch ihre Vermittlung bedurfte neuer Wege.

Das „poetische Gemüt“ rennt

Der Märchenheld tritt auf und stürzt. Die Apfel-Chiffre verleiht seinem Fall menschengeschichtliche Bedeutungstiefe. Das Paradies, das er verliert - ein Gartenlokal -, hat er noch gar nicht betreten. Dafür bringt ihn sein Missgeschick um den halbwegs gefüllten Beutel, der ihm den Eingang ins Paradies hätte verschaffen sollen. Ein neuer Mensch hatte er werden, beim Biergenuss einmal richtig aufleben und den Mädchen imponieren wollen. Warum aber „rennt“ Anselmus⁶⁾ eigentlich, und war es, wie er vermutet, wirklich der Teufel, der ihm ein Bein gestellt hat? Der Fluch der Marktfrau, die dem „Satanskind“ einen baldigen neuerlichen Fall – den „ins Krystall“ (229) – prophezeit, scheint seine Vermutung zu bestätigen.

Der aussichtslose Kampf des adoleszenten Studenten gegen die kleinen Tücken des Alltags mündete in dem Bewusstsein einer geradezu schicksalhaften Ungeschicklichkeit und der Enttäuschung, es wohl niemals bis zum „geheimen Sekretär“ zu bringen (232). Diesem Teufelskreis möchte er endlich entgehen, wenigstens in den Genuss der angenehmen Seiten des bürgerlichen Daseins gelangen und vielleicht durch die Eroberung eines Mädchens gar das erste Etappenziel auf dem Weg zur Etablierung als vollgültiges und ehrenwertes Mitglied der Gesellschaft doch noch erreichen. Solche Hoffnungen mögen seinen Gang beschleunigt haben. Aber vor allen Befriedigungen steht der Erwerb der dazu nötigen pekuniären Mittel⁷⁾, und das setzt die Anerkennung

-
- 6) Rüdiger Safranski: E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten. München/Wien: Hanser 1984, S. 313f., hat auf dieses Detail aufmerksam gemacht. Er erklärt es sich als Ausdruck des in der bürgerlichen Alltagswelt unausbleiblichen Gefühls, seinem Glück immer nur hinterher laufen zu können, also stets zu spät zu kommen. Ob Anselmus schon so viel Lebenserfahrung besitzt? Aber auch wenn Hoffmann nur die übertragene Wortbedeutung im Sinn gehabt haben sollte, lässt sich das Verhalten seines Helden wörtlich verstehen und psychologisch erklären.
- 7) Auf die große Bedeutung dieses Motivs bei Hoffmann generell hat Walter Müller-Seidel im

des rational-ökonomischen Prinzips voraus, nach dem diese Gesellschaft funktioniert. Es ist nicht zufällig eine Marktszene, in der Anselmus ins Stolpern gerät, eine Stätte der Bestimmung des Tauscherts menschlicher Arbeit in Form von Waren. Auch das Äpfelweib als Verkörperung des „bösen Prinzips“ in diesem Märchen ist mit Feilbieten beschäftigt. Doch braucht es Anselmus nicht selbst ein Bein zu stellen, um ihn zu Fall zu bringen. Der tiefere Grund für seine Unachtsamkeit ist sein „besseres Selbst“⁽⁸⁾, in dem sich die „höhere“, geistige Dimension der Welt ankündigt. Es bewirkt, dass ihm die Kontingenz des Daseins in besonderem Maß zu schaffen macht.

Bei einem „kindlichen poetischen Gemüt“ (291) wie Anselmus ist dieses eigentliche Selbst noch nicht verkümmert, ja es mag im Laufe seiner ernüchternden Erfahrungen eher noch an Stärke gewonnen haben. – An Stärke, aber nicht an reflektierter Bewusstheit oder gar „Besonnenheit“⁽⁹⁾. Noch äußert es sich negativ in seinem ungeschickten Umgang in äußerlichen Dingen, auf die es ihm eigentlich gar nicht so sehr ankommen sollte, und richtet sich so gegen seinen beschränkten Wunsch nach Erfolg in der gegebenen Gesellschaft. Es führt zur Grundbefindlichkeit tiefer Sehnsucht, die ohne erkennbare praktikable Alternative orientierungslos machen kann.

Die drei Schlanglein mit ihren Erfüllung verheißenden Augen, die Anselmus erscheinen, spiegeln die Intensität seiner Sehnsucht wider. Er nimmt so zwar die „Sprache der Natur“ (d. h. auch *seiner* Natur) wahr, versteht aber noch nicht ihre Bedeutung. Es verwundert daher nicht, dass er sich beinahe von der Gondel aus in die Elbe gestürzt hätte.

Mit der Erscheinung der Schlangen ist das Wunderbare „keck ins gewöhnliche alltägliche Leben“ (I, 301) getreten.¹⁰⁾ Das ist die „Idee“ (VI, 15) des Ganzen, die Hoffmann schon früh vorgeschwebt hatte¹¹⁾ und die der Erzähler zu Beginn der vierten Vigilie

Nachwort zu seiner Ausgabe der *Serapions-Brüder* hingewiesen, siehe E. T. A. Hoffmann: Die Serapions-Brüder. München: Winkler 1976, S.1012.

- 8) I, 156 (Brief an Hippel v. 6. März 1806).
 9) Zu diesem bei Hoffmann wichtigen poetologischen Kriterium s. u. S. 32.
 10) Man könnte mit gewissem Recht auch sagen, dass das Wunderbar-Märchenhafte schon mit Anselmus selbst in die Wirklichkeit hinein stürzt. Am Ende verschwindet er ebenso plötzlich wieder aus ihr. In den *Serapions-Brüdern* bezeichnet Cyprian ihn als „fabelhaften Anselmus“ (IV/1047), den er ein Erlebnis habe erzählen lassen, das ihm, Cyprian, selbst zugestoßen sei. Im *Goldenen Topf* verkörpert Anselmus offenbar die prekäre Existenz des Erzählers in ihrer Gänze. Mit Recht behauptet Wolfgang Preisendanz, der Erzähler habe sich in dem bürgerlichen Anselmus den „ironischen Doppelgänger“ geschaffen; s. W. P.: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus. 3. Aufl. München: Fink 1985, S. 104. Man könnte hinzusetzen: und in dem atlantischen Anselmus einen „idealischen“.
 11) Siehe die Briefe vom 19. Aug. 1813 (I, 301f.) und vom 16. Jan. 1814 (VI, 18) an den Verleger Kunz.

mit ähnlichen Worten zum Ausdruck bringt (252). Auch wenn das in einem Märchen erst einmal wörtlich verstanden werden muss, lässt sich das phantastische Ereignis doch auch partiell psychologisch-realistisch deuten; die häufigen „es war, als“ (233f.) scheinen es geradezu auf den skeptischen Leser abgesehen zu haben. Aber alles nur als Hirngespinnste oder „Gesichte“ der Figur anzusehen, ist nicht widerspruchsfrei möglich; es etabliert sich hier auch eine eigene Realität, die auf eine ebenso wunderbare wie witzige Weise von den anderen, unpoetischen Figuren der Handlung in gewissen exaltierten Momenten (wie etwa bei dem Punschgelage in der neunten Vigilie) spontan geteilt werden kann. Punktuelle Psychologisierung schließt das aber nicht aus.

Im Falle einer freudianischen Leseweise ginge es Anselmus bei seinem Phantasieren um Kompensation für seine Versagungen (bzw. später auf höherem Niveau um Kultur schaffende Sublimation). Man kann darin aber auch mit Hoffmann ein Sichgeltend-machen spielerisch-schöpferischer, d. h. „poetischer“, geistiger Energien sehen, die in der gegebenen bürgerlichen Welt vorderhand nicht frei zur Geltung kommen können; gelänge das, könnten sie die Gewissheit vermitteln, in der eigenen Gestaltungskraft den bedrückenden Existenzverhältnissen etwas entgegensetzen zu haben.

Auf diese Weise findet in Anselmus von Beginn an ein Kampf statt zwischen der Anziehungskraft, die das bürgerliche Leben auf ihn ausübt, und den noch unbewussten, umgestalteten Energien der Poesie, die ihn an seine höhere geistbegabte Existenz erinnern und ihr zuführen wollen und die als Fliehkräfte wirken, da es ihnen in der Profanwelt an Entfaltungsmöglichkeiten fehlt. Lange Zeit schwankt er hin und her. Immer wieder fühlt er sich anerkannt, wenn er von anderen Verständnis für seine eigenwilligen traumhaften Wahrnehmungen erfährt, und sein innerer „toller Zwiespalt“ (238) ist vorerst geheilt. Das überträgt sich sogar auf seinen Körper: Er bewegt sich plötzlich mit „vieler Geschicklichkeit“ (240). Doch das Bürgerglück, das ihn mit ehrenvoller Stellung, erotischen und kulinarischen Genüssen lockt, bleibt ambivalent. Die Gegenpole heißen Heteronomie und Entfremdung. Vor diesen Vorbedingungen schreckt Anselmus unterschwellig zurück. Die Szene des ersten Versuchs, bei Lindhorst, den er noch nicht näher kennt, vorzusprechen, bringt das deutlich zum Ausdruck. Hier steht Anselmus vor der Annahme einer attraktiv bezahlten, aber unselbständigen Arbeit; noch dazu ist sie von strenger Zeiteinteilung¹²⁾ bestimmt und

12) Das wird auch schon von Jochen Schmidt: „Der goldne Topf. Ein Schlüsseltext romantischer Poetologie“, in: E. T. A. Hoffmann. Romane und Erzählungen. Hrsg. v. Günter Saße. Stuttgart: Reclam 2004, S. 43-59, registriert (S. 46). Eine „Vermittlungsfunktion“ Lindhorsts zwischen Wunderbarem und Wirklichkeit kann ich aber in diesem Detail nicht so ohne Weiteres erkennen.

hat als Kopiertätigkeit auf den ersten Blick einen alles andere als kreativen Charakter. Seine unbewusste Schwellenangst findet ihren hyperbolischen Ausdruck in der entsetzlichen Verwandlung des Türklopfes in eine ihn fast zermalmende weiße Schlange. Dem geht ein „durchbebender Schlag der Turm-Uhr“ (243) voraus, ein Schreckensmoment, der ähnliche in dem direkt im Anschluss an den *Goldenen Topf* begonnenen Roman *Die Elixiere des Teufels* (1815/16) vorweg nimmt und beinahe an Kafka (*Ein Kommentar* u. a.) denken lässt.

Ich möchte dieser Szene also eine andere Funktion zusprechen, als es in der Forschung üblich ist.¹³⁾ Bekanntermaßen ist der Türklopfer eine Reminiszenz aus Hoffmanns Bamberger Zeit. Ganz offensichtlich wurde hier eine bedrückende Erfahrung des Autors verarbeitet, in der sich ganz ähnliche Vorbehalte spiegeln. Der Bamberger Arzt und Freund Friedrich Speyer berichtet davon, wie Hoffmann ihm erzählt habe, dass, „wenn er an die Pforte eines gewissen Hauses trat, um Stunden zu geben, und schon im Begriff sei, die Glocke zu ziehen, es ihn krampfhaft packe und gewaltsam wegziehe, da sich vor seiner Seele alle die Qualen deutlich vorspiegeln, welche ihm der Unterricht der prosaischen, für die Musik unempfindlichen Schülerin verursachen würde.“¹⁴⁾

Hinsichtlich des Arbeitsinhalts und des Vorwissens bestehen Unterschiede, sonst sind die beiden Szenen durchaus vergleichbar. Die bedrückende Unterrichtstätigkeit machte Hoffmann deutlich, in welchem Maß er von den Verhältnissen gezwungen war, sich und seine Kunst zu „verkaufen“. Bei Anselmus handelt es sich um den Verrat an seinen schöpferischen Kräften zugunsten finanziellen Gewinns. – Zu seinem Glück kommt es nicht so weit.

In der zunächst stupid erscheinenden mechanischen Kopierarbeit verkörpert Hoffmann pointiert die vom „wahren Selbst“ entfremdende Poesielosigkeit der bürgerlichen Gesellschaft seiner Zeit. Dadurch drohte sie ihre eigenen Grundlagen zu untergraben und zur bloßen „Walkmühle“ (II/1, 46) zu degenerieren, dem Produkt der materialistischen Aufklärungsphilosophie, die z. B. nach der Auffassung von Novalis die

13) Aus der Märchenperspektive sind es die „bösen“ Kräfte, die ihn in der Alltagswelt gefangen halten wollen. Eine umfassende Untersuchung der Schwellensymbolik bei Hoffmann im Vergleich zu seinen romantischen Kollegen findet sich bei Norbert Miller: „E. T. A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit. Zum Motiv der Schwellenüberschreitung in seinen Märchen“, in: *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich*. Berlin u. a. 1975, S. 357-372, der aber die obige Szene nicht eigens behandelt.

14) Friedrich Schnapp: *E. T. A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde*. München: Winkler 1974, S.142; hier zitiert nach Eckart Kleßmann: *E. T. A. Hoffmann oder die Tiefe zwischen Stern und Erde. Eine Biographie*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1988, S.153.

Katastrophe der Französischen Revolution herbei geführt hatte.¹⁵⁾

Gleichermaßen richtet sich Hoffmanns Appell gegen einen Staat, der den einzelnen zum „tüchtigen Kammrad“ (ebd.) erniedrigt – gegen eine Gesellschaftsform, die die Prioritäten falsch setzt: uniformierendes Nützlichkeitsprinzip statt poetisch zur Einheit gebrachte Mannigfaltigkeit, in der sich der Reichtum des Geistig-Göttlichen der Welt spiegelt.¹⁶⁾ Jedoch richtet sich Hoffmann nicht gegen das bürgerliche Dasein als solches. Der Wunsch des Anselmus, in ihr einen Platz zu finden, ist prinzipiell berechtigt.

Zu solchen übergreifenden Überlegungen wird Anselmus nie vordringen müssen. Nach der traumatischen Bestätigung seines „Unsterns“ durch den vertrackten Türklopfer verfällt er noch heftigerer Schwermut und Sehnsucht als zuvor. Aus ihr befreit ihn Lindhorst.

Der Mentor scheitert und stürzt davon

Lindhorst¹⁷⁾ hat zu Beginn der dritten Vigilie seinen ersten, furios endenden Auftritt. Der wohlhabende Bürger und Geheimrat, der als Archivarius in königlichen Diensten steht und auch regelmäßig Kaffeehäuser und Biergärten besucht, ist die erste Erzählerfigur im Märchen.

Was er erzählt, ist ein phantastischer Schöpfungs- und Geschichtsmythos, in den allerlei Elemente aus literarischen und weltanschaulichen Quellen eine eigenwillige Verbindung eingegangen sind (s. u.). Die Bildlichkeit in Lindhorsts Extrakt ist jedoch recht überladen, und die verknüpfenden dramatischen Aktionen wirken pompös.

Entsprechend fallen die Reaktionen auf sein Erzählen aus: Heerbrand, dessen Urteil als das eines Mannes mit „einem Hang zu den Poeticis“ (240) immerhin ein gewisses Gewicht zukommt, veranlasst Lindhorst mit seinem nicht unberechtigten Vorwurf, alles sei nur „orientalischer Schwulst“ (246¹⁸⁾), inne zu halten. Abrupt schlägt der

15) Fragmente aus *Die Christenheit oder Europa* kannte Hoffmann aus dessen *Schriften* von 1802, wo sie den zweiten Band abschließen; vgl. Novalis: *Schriften*. Hrsg. von Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck. 2 Tle. Berlin 1802 (2. Aufl. 1805), Zweiter Theil, S. 535-552 (zum Thema besonders S. 535-540).

16) In diesem Sinne bezeichnet er das bürgerliche Dasein in den *Elixieren des Teufels* einmal als notwendige „Strahlenbrechung des geistigen Prinzips“ (II/2, 26). In *Klein Zaches genannt Zinnober* ist der Glaube an das Wunderbare Voraussetzung, „ein froher, mithin guter Staatsbürger“ (III, 543) zu sein.

17) Eine minutiöse Darstellung des Tuns der Mentoren in den Hoffmannschen Märchen liefert Christa-Maria Beardsley: E. T. A. Hoffmann. Die Gestalt des Meisters in seinen Märchen. Bonn: Bouvier, 1975.

18) Hoffmann hat registriert, dass Novalis derselbe Vorwurf gemacht wurde (vgl. II/1, 173).

Archivarius eine ganz neue Tonart an und lässt mit einem burlesken Anhang seine Zuhörer aus den Höhen mythischer Ursprungserzählung in die Tiefen allzumenschlicher Gewöhnlichkeit herab stürzen, die unter der absurden exotischen Oberfläche sichtbar wird: So behauptet er nicht nur mit scheinbar vollem Ernst, selbst prinzipieller Nachfahre einer Feuerlilie aus mythischen Vorzeiten zu sein, sondern er und sein Bruder, der „unter die Drachen“ (247) gegangen sei, erweisen sich noch dazu als Protagonisten eines kleinlichen, Jahrhunderte währenden Erbstreits. Doch für diese groteske Art von Witz haben seine Freunde erst recht keine Ader und übergießen ihn mit Gelächter.

Die Leichtigkeit, mit der Lindhorst durch den heftigen Kontrast seine erste Erzählung wieder destruiert, zeigt, dass er von vornherein nicht an ihre Überzeugungskraft geglaubt hat. Um seinem Publikum den Sinn für seine Erzählung zu öffnen, reicht die Versicherung, sie sei tatsächlich „buchstäblich wahr“ (247), umso weniger hin, als sie nicht ernst gemeint ist. Die Stilregister, deren Lindhorst sich bedient - mal Parodie, mal Ironie -, sind zu extrem und sperrig, um von seinem Publikum als solche wahrgenommen, verstanden und gewürdigt werden zu können. Seine irritierten Hörer dagegen kleben zu sehr an der Wörtlichkeit. Lindhorst vermag es nicht, sich auf ihren kleinbürgerlichen Horizont einzustellen; als Künstler ist er gescheitert.¹⁹⁾ Es scheint nicht sein erster Misserfolg zu sein; enttäuscht legt er es selbst auf eine Wirkung nicht mehr ernsthaft an. Sein ruppiger Abgang unterstreicht das. Im Überschwang seines Unmutes bringt er sogar die Geografie durcheinander und verlegt Tunis an den Nil (248). Oder ist auch das gewollt? Sein Einsatz der Mittel ist ebenso absichtsvoll wie verspielt²⁰⁾. Er scheint auf die Kommunizierbarkeit seiner Kunst verzichtet zu haben und ist in die Sackgasse der Selbstverliebtheit geraten. Von seinen ökonomischen Voraussetzungen her kann Lindhorst sich solche Eigenheiten erlauben. Er ist aber nicht ohne Grund mürrisch, sarkastisch und gezeichnet von einer Ironie, die „seinen Mund zusammenpreßte“ (275). Auf die Anerkennung des bürgerlichen Publikums kann auch seine Art von Poesie auf Dauer nicht verzichten. Sein Scheitern ist in erster Linie selbstverschuldet, geht nicht nur zu Lasten des Banausentums seiner Zuhörer. Wodurch kann er Anselmus dennoch gewinnen?

Zunächst ist es die besondere Wirklichkeitssicht, die sich in Lindhorsts Mythoserzählung ausdrückt und in Anselmus eine verwandte Saite anschlägt, ohne dass er die Absichtlichkeit und Ironie in ihrer Präsentation schon erkannt hätte. Er fühlt sich ermutigt, einen zweiten Antrittsbesuch bei dem „wunderlichen Mann“ (241) zu wagen. Seinen

19) Ein Beispiel gelingender Adaption der Erzählrhetorik an das Publikum (hier: den König) gestaltet Hoffmann in der Titelheldin seiner Novelle *Das Fräulein von Scuderi* (1818/19).

20) Er sucht den Effekt „oft nur zum Spiel seiner Laune“ (II/1, 288).

Schrecken als nüchtern-penibler Arbeitgeber verliert Lindhorst vollends, als er nicht nur in der Art eines geschickten Gesprächstherapeuten für Anselmus' Bericht von den Schlänglein Verständnis zeigt, sondern dessen Visionen durch die Behauptung, es handle sich um seine Töchter, eine (vermeintliche) Grundlage in der Realwelt verschafft. Der naive Anselmus fühlt sich bestärkt und hat das Gefühl, in den „Nebelbildern“ seiner Phantasie „sich gleichsam selbst wiederfinden“ (252) zu können. Er glaubt, dass das grüne Schlänglein sein werden und dadurch alles erfüllt wird, „was herrliche Träume aus einer anderen höhern Welt mir verheißen“ (253), d. h. ein „höheres Sein“ (252).

Die neu erlangte Selbstgewissheit führt zuerst wieder einmal dazu, dass er sich in der gewohnten Umgebung mit neuer Sicherheit bewegen und sogar Veronika „mit eleganter Gewandtheit“ (260) begegnen kann.²¹⁾ Auch die Schreibezeit gelingt ihm - im Gegensatz zu früher, als ihm die Tinte aufs Papier lief (s. 232). Andererseits beginnt er auch, von der Existenz Serpentininas nunmehr überzeugt, die „höhere“ Bedeutung, die er seinen eigenartigen Erfahrungen bisher gegeben hat, auf andere Bereiche seines Lebens zu übertragen. So erfährt die Kopierarbeit eine Poetisierung, indem er sie als „mühevoll gefährliche Arbeit“ (269) zur Erringung der Liebe Serpentininas ansieht, eine Mutprobe also. Er vollzieht aus sich selbst eine Aufwertung seines Alltags, indem er ihn in das Schema einer Initiationsgeschichte einpasst; nur ist das „höhere Sein“ dadurch inhaltlich noch nicht genügend bestimmt.

Schrittweise bringt Lindhorst Anselmus auf den richtigen Weg. Seine Aussage, dass die Kopierarbeit eine „Lehrzeit“ (275) darstelle, an deren erfolgreich bestandenen Ende er Serpentinina und als deren Mitgift den gerade erst in Augenschein genommenen „goldnen Topf“ (271) gewinne, kann auch als Echo von Anselmus' Gedanken gelesen werden. Denn bei dem Tun Lindhorsts als Archivarius auf der einen und „Geisterfürsten“ (286) auf der anderen Seite lässt Hoffmann die Grenze zwischen realem Substrat der Handlung und Anselmus' Projektionen seines Inneren kunstvoll im Ungewissen.

Lindhorsts entscheidender Beitrag zur Entwicklung des Studenten besteht in der Auswahl und Reihenfolge der Manuskripte. Zuletzt handelt es sich um „fremde

21) Dass und wie Lindhorst ihm eine „Weltbildung“ vermittelt (vgl. z. B. Gerhard Schulz: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. 2 Bde. München: Beck 1983/89, 2. Bd., S.428), ist mir allerdings nicht einsichtig. Anselmus erlangt Gewandtheit immer dann, wenn er sich in Übereinstimmung mit der Umwelt fühlt. Dagegen vermittelt Lindhorst ihm durch sein Beispiel Standfestigkeit gegenüber einer bornierten sozialen Umgebung.

Zeichen“, die Anselmus aber „bald Pflanzen, bald Moose, bald Tiere“ zu bedeuten scheinen. Damit bringt er das Thema Natur ins Spiel und zeigt Anselmus den Horizont und großen Rahmen, in dem er erst den eigentlichen „höheren“ poetischen Sinn seines Seins und Tuns selbständig auffinden kann.

Der Mentor wirkt als eine Art Katalysator, der Anselmus' Gang ausrichtet und beschleunigt. Denn das Ziel, der Sinn, auf den sein Schützling zusteuern muss, ist ihm bekannt. Entsprechend seiner Berufsbezeichnung ist der Archivarius ein Kenner der Tradition. Bei der eklektischen Ausarbeitung seines Urgeschichtsmythos hat er sich als solcher erwiesen, die wirkungsvolle Umsetzung seines Wissens aber misslang ihm. Das unbewusst-naive Sehen und die Fähigkeit zur absichtslos-poetischen Gestaltung des Erkannten fehlen ihm.

Anselmus bewährt sich und wird entrückt

Während des Kopierens der alten Schriften führt Anselmus auch Lindhorsts mythische Geschichtserzählung weiter. Zwar hat es den Anschein, dass Serpentina ihm die Fortsetzung „erzählt“, aber es liegt, denke ich, auf der Hand, dass das seine Projektion ist - und zugleich die bildliche Einkleidung der Unbewusstheit seiner poetischen Produktionsweise, mit der er sich als Genie erweist.²²⁾ Anselmus schafft aber nicht aus dem Nichts. Er verknüpft die Vorgaben, die der Mythos enthielt (Lilie, Schlange), mit weiteren verwandten, aber noch unverbundenen Motiven (Serpentina, Topf, Salamander) und integriert sie zu einem Erlösungsmythos: „Von der Vermählung des Salamanders mit der grünen Schlange“ (287). Er gipfelt in der zukünftigen Erkenntnis der „heiligen Harmonie mit der ganzen Natur“ (290). Damit hat Anselmus dem Ganzen der Erzählung eine Bedeutung zugesprochen, die weit über den persönlichen Horizont der ursprünglich von ihm ersehnten Vereinigung mit Serpentina hinaus geht. In seiner poetischen Vision weist er sich einen bestimmten Ort und eine sinnvolle Funktion innerhalb einer allumfassenden Geschichte von Verlust und Wiederbringung der Einheit mit der Natur zu; es gelingt ihm die Einschaltung seiner Existenz in eine mythologisch-sinngebende zielgerichtete kosmische Entwicklung.

Anselmus' Selbstfindungsprozess gipfelt in der Einsicht in den idealistisch verstandenen Weltprozess. Er versinnbildlicht die mehr oder weniger bewusste Grundsehnsucht eines jeden Einzelnen in der modernen bürgerlichen Welt, Weltsicht und lebensweltliche Erfahrungen in Übereinstimmung zu bringen und so die Entfremdungserfahrungen zu

22) Diese Annahme ist sogar zwingend, stünde doch Anselmus andernfalls da als ein Künstler ohne gültiges Werk.

begrenzen. Für die Romantiker kommt dem Künstler hier eine Vorreiterrolle zu, im *Goldnen Topf* dem „kindlichen poetischen Gemüt“ (291). Es besitzt eine Geistesverfassung, die frei ist von poesiefremden weltlichen Motiven und Hintergedanken, die Produkt des berechnenden, am Nutzen orientierten Verstandes sind. Wer über den Horizont der Alltagswelt und ihre Nützlichkeitsdikta te nicht hinaus zu blicken vermag, dessen Existenz unterscheidet sich wie die der Kollegen des Anselmus nicht sehr von einem Gefangensein in der Kristallflasche.

Anselmus wird indes rückfällig. Sein Glaube an die Kraft der Poesie muss sich noch gegenüber den Verlockungen des gewöhnlichen bürgerlichen Lebens bewähren. Dieses verdankt einen Teil seiner Anziehungskraft auch der Angst vor Vereinzelung und Isolation, unter denen Lindhorst zu leiden hat und die dem Genie droht, solange es von den gültigen Wertvorstellungen der Gemeinschaft abweichen muss. In dem abschließenden Kampf gegen das „feindliche Prinzip“ (276) soll diese Angst mit besiegt werden. Anselmus bedarf hierzu der Unterstützung durch die Tradition (Archivarius), die dafür sorgt, dass seine Weltsicht an die Lebenswirklichkeit gebunden bleibt und er nicht wieder der Melancholie oder gar dem „Wahnsinn“⁽²³⁾ verfällt.

Wie unterscheidet sich Anselmus' Erzählen von dem des Archivarius? Zunächst vermeidet er dessen Übertreibungen: Die mythische Symbolik ist weniger kryptisch und wird von hilfreichen Deutungshinweisen begleitet. Andererseits wird auch bei ihm das Hohe familiarisiert: So wird erst durch Anselmus-Serpentina Lindhorst zum „Salamander“ gemacht. (Das könnte auf die alkoholischen Getränke deuten, mit denen er Anselmus bewirtet.²⁴⁾ Anselmus konnte es aber auch aus den Salamanderbeeten schließen, die dessen Bruder angeblich bestellt.) Offenbar strebt Lindhorst auch deshalb danach, seine Töchter alle an den Mann zu bringen, um selbst wieder zu seiner geliebten Schlange zurückkehren zu können.²⁵⁾ Auch dessen missmutige Ironie weiß Anselmus sich zu erklären (s. o.). Schließlich lässt der goldene Topf mit der Lilie an einen banalen Blumentopf⁽²⁶⁾ denken, und das „feindliche Prinzip“ wird zum

23) Seine Verfassung ist also nicht mit den besonderen Ausprägungen des Wahnsinns bei Serapion oder Nathanael zu vergleichen. Diese sind durch einen Unfall oder eine traumatische Erfahrung gezeichnet und bei der Konfrontation mit einer von der ihren abweichenden, aber zutreffenden Wirklichkeitsauffassung unfähig zu einer Korrektur.

24) Salamander wurden ja nicht nur die Feurgeister genannt, sondern wie später in den studentischen Verbindungen auch das Trinkgelage. Vgl. Hoffmanns Bekenntnis, seiner „Salamander Natur“ (I, 339; Tagebuch vom 1. Jan. 1804), abgeschwört zu haben.

25) Zum Egoismus Lindhorsts vgl. Christa-Maria Beardsley (Anm. 17), S. 22.

26) Dass hier ursprünglich ein „Nachttopf“ (I, 302) geplant war, hatte wohl den Sinn, dass Hoffmann die menschliche Existenz als eine untrennbare geistig-physiologische Einheit angesehen wissen wollte. Dennoch hat er hier zum Glück für den Text auf solche Drastik

Abkömmling einer Runkelrübe²⁷⁾ herabgestuft. Doch Anselmus verfährt zurückhaltender, harmonischer, „realistischer“ als der orientalisierende Lindhorst und bleibt innerhalb eines (klein-) bürgerlichen Horizonts.

Anselmus wächst aber vor allem darin über seinen Meister hinaus, dass er größtenteils unbewusst „erzählt“. Was er erzählt, „sieht“ er tatsächlich vor seinem inneren Auge. Er erfüllt damit jene Bedingung des Dichtens, die Hoffmann später als das „serapiontische Prinzip“ (IV, 70) bezeichnet. Es ist aber auch ein prophetisches „Sehen“, da es die zukünftige Menschheitsentwicklung (idealtypisch) erkennt und so den hohen Anspruch romantischen Künstlertums ins Werk setzt.

Natürlich kann der Weg eines derart idealisierten Anselmus nicht in die Realwelt zurückgeführt werden, ohne dass der utopische Leitbildcharakter, der die Wirklichkeitsgestaltung inspirieren soll, Schaden erleidet. Die Probe auf den Erfolg seiner Kunst in der Alltagswelt zu erbringen, ist Aufgabe des Erzählers.

Der Erzähler steigt herab

Anselmus nimmt seinen Aufenthalt im romantischen Utopia Atlantis. Im Gegenzug tritt der Erzähler auf den Plan, der sich gelegentlich schon in auktorialer Manier an den „günstigen Leser“ (250 u. ö.) gewandt hatte; nun wird er selbst zu einer Figur der Handlung. Direkten Kontakt nimmt er aber nur zu Lindhorst auf.

Lassen wir den Aspekt des typisch (früh-) romantischen Fiktionsbruchs beiseite und widmen wir uns der Frage, welche Rolle dem Erzähler in Hoffmanns Erzählertrio zukommt. Der Hauptunterschied zu Anselmus ist sein vertieftes Wirklichkeitsverständnis. Er ist, wie er in der vierten Vigilie andeutet, im Besitz der „Erkenntnis der Duplizität“ (IV, 68) des Menschen, des Widerspruchs zwischen seinem gewöhnlichen und seinem höheren Sein. Aus ihr ergibt sich aber gerade die Forderung, dass der Dichter sich nicht in seine innere Welt verlieren darf, sondern die physische und soziale Außenwelt als Voraussetzung der geistigen Existenz zu berücksichtigen hat.

verzichtet. Sie wäre nicht verstanden worden. (Ausgerechnet Goethe bekamen ja laut Tagebucheintrag vom 21. Mai 1827 schon die „goldenen Schlanglein“ schlecht.) Vielleicht ist die Suppenschüssel, die bei Paulmanns dampfend auf den Tisch kommt, insofern ein Ersatz dafür, als auch sie „eine notwendige Mitgift“ (271) des (Ehe-) Lebens darstellt.

27) So grotesk-witzig dieses Requisit erscheinen mag, es entsprang nicht einfach purem spielerischem Übermut Hoffmanns (und des Erzählers). Die Runkelrübe war offenbar schon in der Frühromantik repräsentativ für ein „Zeitalter, das die höchsten Efforts des menschlichen Geistes in ökonomische Erfindungen setzt“ (so Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: System des transzendentalen Idealismus. 2., durchges. Aufl. Hamburg: Meiner, 2000, S. 293f.). In vergleichbarer Bedeutung wird sie auch in den *Elixieren des Teufels* eingesetzt (s. II/2, 264).

Er muss „in der Welt leben, in der buntesten Welt, um schauen und auffassen zu können ihre unendlich mannigfachen Erscheinungen!“ (IV, 487), heißt es in den *Serapions-Brüdern*. Schon in der *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* im zweiten Band der *Fantasiestücke* hieß es über die Funktion der Kunst (hier des Theaters), sie habe dafür zu sorgen, dass man „auch das gemeine Leben mit seinen mannigfaltigen bunten Erscheinungen durch den Glanz der Poesie in allen seinen Tendenzen verklärt und verherrlicht, erblickt“ (II/1, 168). Angesichts der Zersplitterung der arbeitsteiligen modernen Gesellschaft kommt es darauf an, „diese Erscheinungen nicht als unabhängige Einzelheiten, sondern als aus dem Ganzen entspringend und in seinen Mechanismen wieder tief eingreifend“ (ebd.) darzustellen. In der Vision seines Anselmus ist der Erzähler diesem Anspruch nachgekommen, wenn auch in symbolischer Weise, die erst noch auf die individuelle Vielfalt der Lebenswirklichkeit anzuwenden ist. Der Erzähler fordert den Leser auf, seine Welt in der des Märchens „wieder zu erkennen“ (252); die Parallelisierung zwischen der märchenhaften Anselmus-Serpentina-Handlung und der menschlich-allzumenschlichen Liebesgeschichte von Veronika und Heerbrand soll die Übertragung erleichtern. Romantisierung des Alltäglichen und Familiarisierung des Wunderbaren ergänzen sich.²⁸⁾

Im Gegensatz zu dem distanzierten Lindhorst und über den naiv-unbewusst dichtenden Studenten hinaus gehend, bemüht sich der Erzähler so um die Mittelbarkeit seiner Kunst. Er stößt sein Publikum nicht vor den Kopf; mehrfach weist er auf die Nachvollziehbarkeit der Situation seiner Figuren hin, ja er appelliert sogar einmal - ironisch-jovial - an dessen „rege Phantasie“ (303).²⁹⁾ Er rechnet mit einem Publikum, dessen Erwartungen und Voraussetzungen, wie er es im *Don Juan* vorgeführt hatte, sehr unterschiedlich sind.³⁰⁾ Es setzt sich ja nicht nur aus empfänglichen Zuhörern wie Anselmus oder nicht ganz hoffnungslosen Fällen wie dessen Freund Heerbrand zusammen; in ihm finden sich auch solche tauben Figuren wie die Kreuzschüler in ihren Flaschen, denen das Gartenlokal eine ausreichende Perspektive bedeutet.

28) Novalis' „Operation“ des Romantisierens dürfte Hoffmann nicht gekannt haben. Der Aphorismus ist eigenartigerweise in der Schlegel-Tieckschen Ausgabe (s. Anm. 15) nicht enthalten.

29) Hierbei ist die Aufforderung, sich Anselmus' Aufenthalt in der Kristallflasche vorzustellen (302f.), gegenüber skeptisch-philiströsen Lesern höchst ironisch, symbolisiert sie doch deren ureigene Daseinsweise.

30) Schon bald nach Hoffmann wird die Gattung Märchen ihren Rang im Literaturgeschehen einbüßen; vgl. Friedmar Apel: *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*. Heidelberg: Carl Winter 1978, S. 209f.

Im Kontext der *Fantasiestücke*, als deren dritter Teil das Märchen Ende 1814 erschienen ist, wird der Erzähler als der „reisende Enthusiast“ (II/1, 9) identifizierbar, aus dessen Tagebuch nach der Fiktion die einzelnen Stücke stammen.³¹⁾ Von dem zu Beginn des vierten Teils erstmals das Wort ergreifenden fiktiven „Herausgeber“ der *Fantasiestücke* muss er sich vorwerfen lassen, er trenne „offenbar sein inneres Leben so wenig von seinem äußern, daß man beider Grenzlinie kaum zu unterscheiden vermag.“ (II/1, 325) Witziger ist die Warnung des „poetischen Hundes“ Berganza, einer Gestalt gewordenen Selbstkritik des Enthusiasten: „Dein Blut fließt zu heiß [...], deine Fantasie [...] wirft dich [...] in ein Reich, dessen feindliche Geister dich einmal vernichten können. Fühlst du das, so trinke weniger Wein [...]“ (II/1, 105).

Allerdings ist der Enthusiasmus nicht das einzige Gesicht des Erzählers. Im *Abenteuer einer Sylvester-Nacht* oder im *Don Juan* mag er das beherrschende Element sein, ebenso in der Atlantis-Phase des Anselmus; die ganze Erscheinungsbreite des „Enthusiasten“ beschreibt es aber nicht. Das vierte Kreislerianum, *Beethovens Instrumental-Musik*, enthält den Hinweis auf das unverzichtbare Gegengewicht: die „Besonnenheit, welche vom wahren Genie unzertrennlich ist“. Beethoven habe so seine überbordende Phantasie zügeln und in Form gießen können (vgl. II/1, 54f.).³²⁾ In der Komposition des *Goldenen Topfes* hat der Erzähler seine Beherrschung des von Kreisler geforderten Moments unter Beweis gestellt.

Hier darf auch der Humor nicht übersehen werden, der in den verschachtelten Projektionen liegt: Der Erzähler imaginiert sich einen Anselmus, der wiederum Serpentina und den Geisterfürsten zu sehen glaubt. Die Lindhorst zugeschriebenen Schwächen gehen so zuletzt auf die Wahrnehmungen des Erzählers zurück. Das freundschaftlich-ironische Verhältnis zwischen Erzähler und Lindhorst bekommt dadurch eine besondere Würze.

Hoffmanns Rollenverteilung für das Erzählertrio ist durchdacht und steht im Dienst der Wirkungsabsicht, ohne didaktisch zu werden. In der „Callotschen Manier“ kann er die divergierenden Tendenzen seines schöpferischen Talents dialektisch bündeln,

31) Zum Verhältnis von Erzähler, Herausgeber und Autor vgl. den eingehenden Werk-Kommentar von Hartmut Steinecke (II/1, bes. S. 589-595).

32) Mit der Betonung der „Besonnenheit“ steht Hoffmann durchaus in frühromantischer Tradition. Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*, 1802) fordert sie vom jungen Dichter ebenso wie Schelling (*System des transzendentalen Idealismus*, 1800) vom Genie; ähnlich äußerte sich Jean Paul (*Vorschule der Ästhetik*, 1804, bes. §12). Hoffmann selbst verweist in *Seltsame Leiden eines Theater-Direktors* (1818) auf eine zeitlich näher liegende Quelle: den Kunstschriftsteller und Philosophen Karl Ludwig Fernow (1763-1808) und dessen Schrift *Römische Studien* (Zürich 1806-1808, dort Teil 1, S.259); vgl. III, 460.

ihnen eine gemeinsame Stoßrichtung verleihen und sie so auch ausleben. Dennoch relativieren sie sich gegenseitig nicht von ungefähr. Das ganze Werk ist durchzogen von kritischen Selbstspiegelungen. Hoffmann vermeidet die Einseitigkeit des Phantastischen, des Karikaturhaften oder der Nüchternheit nicht nur, um die Wirkung nicht zu gefährden. Er vermeidet Festlegungen auch, weil er es wie sein *Alter ego*, der reisende Enthusiast, noch zu keiner anhaltend stabilen Position bringen kann. Das Bewusstsein der eigenen ungewissen Zukunft sowie die Unabsehbarkeit der bevorstehenden geschichtlichen Entwicklungen reißen ihn immer wieder aus jeder vermeintlich gewonnenen Stabilität heraus. Es ist diese Ungesicherheit, die Autor und Werk, auch wo sie zuzeiten enthusiastisch übertrumpft werden soll, mehr noch als die formalen Neuerungen auf spannende Weise modern erscheinen lässt.

Auch der Erzähler im *Goldenen Topf* erreicht die Gewissheit gelingenden künstlerischen Schaffens nur für den Moment. Die unumgängliche Rückkehr in die Armseligkeit seines Lebensalltags nimmt er auf sich, bescheidet sich aber nicht in Resignation, sondern tröstet sich damit, dass der Moment als „Leben in der Poesie“ (321) wiederholbar ist.

So zeigt der *Goldene Topf* auch die dialektische Spannung der Identität zwischen Selbstverwirklichung und sozialen Realitätsprinzip. Es scheint, dass Hoffmann auf die Synthese spekulierte, dass mit dem „Werk“ in der Zukunft auch der „Meierhof“ anwachsen könne, wenn auch vielleicht nicht gerade bis zu einem „Rittergut“.

Atlantis, aber wo liegt es?

Welchen Stellenwert besitzt das mythologische Atlantis-Märchen, zu dessen Zustandekommen alle drei Erzähler beitragen? Unverkennbar ist hier das triadische Schema des „Goldenen Zeitalters“ eingearbeitet³³⁾, ein Gedanke, der in vielen Abwandlungen Gemeingut nicht nur der Romantiker war. Hoffmanns Version ist eine witzige akrobatisch-parodistische Kombination aus Elementen, die er v. a. den Schriften von Novalis, Goethes *Märchen*, G. H. Schuberts *Ansichten*³⁴⁾ und der Bibel entnommen hat. Der Bogen spannt sich von der Schöpfung³⁵⁾ über den „Sündenfall“

33) Zum Zusammenhang bei Hoffmann siehe die Arbeit von Armand de Loecker: Zwischen Atlantis und Frankfurt. Märchendichtung und Goldenes Zeitalter bei E. T. A. Hoffmann. Frankfurt a. M. / Bern: Lang 1983, bes. S.26-67.

34) Gotthilf Heinrich Schubert: *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. Karben: Wald 1997 (Nachdruck der Ausgabe Dresden: Arnold 1808).

35) Die Mythos-Einleitung von Lindhorst zitiert die berühmte Stelle aus der Genesis (1,2) offenbar aus zweiter Hand. Mit demselben Bild hatte Novalis im Anschluss an seine Zeitdiagnose in *Die Christenheit oder Europa* die „Zeit der Auferstehung“ anheben lassen,

des Bewusstseins bis zur Wiederherstellung der ursprünglichen Einheit³⁶⁾, die als eine mit dem Bewusstsein versöhnte höhere Existenzstufe gedacht wird.

Diente der *Goldene Topf* dazu, einen solchen philosophischen Gehalt zu transportieren³⁷⁾, oder hat der Mythos eine vor allem funktionale Rolle im Märchen?³⁸⁾ Eine halb-salomonische Antwort scheint mir am angemessensten. Aus dem oben Dargelegten wird klar, dass der Mythos erst einmal dazu beiträgt, Anselmus' frei schweifender Phantasie Form und Zielrichtung zu verleihen, um so den Rahmen schöpferischer Sinnstiftung zu schaffen. Anselmus führt den weltumfassenden Geschichtsmythos zu Ende, indem er sich selbst eine bedeutende Funktion in ihm zuschreibt. Er entwickelt eine Perspektive, in der die gesellschaftlich beschränkte Existenz des modernen Individuums innerhalb eines großen, sich dynamisch weiter entwickelnden Ganzen sinnvoll definiert und somit „aufgehoben“ werden kann.

Auf welche umfassende, „große Erzählung“ (Lyotard³⁹⁾) seiner Zeit Hoffmann sich genau bezieht, ist eine sekundäre Frage. Das soll nicht heißen, dass er den rekonstruierbaren philosophischen Gehalt seines Märchens nicht geteilt hätte. Dagegen sprechen schon die zahlreichen (ironiefreien) Äußerungen andernorts, die deutlich

was gut zum Atlantis-Bild am Ende des Märchens passt: „Der Geist Gottes schwebt über dem Wasser und ein himmlisches Eiland wird als Wohnstätte der neuen Menschen, als Stromgebiet des ewigen Lebens zuerst sichtbar über den zurückströmenden Wogen.“ (Novalis: Schriften; s. Anm. 15, S. 542f.)

- 36) Vielleicht versinnbildlicht die Verbindung von Anselmus und Serpentina die Aufhebung der von Gott in Gen. 3,14 angeordneten Feindschaft zwischen Mensch und Schlange. Bei Schubert findet sich eine Deutung von Goethes *Märchen*, „dessen tiefer Inhalt alle Geheimnisse unsrer Natur umfaßt“, nach der die Schlange die Aufgabe übernimmt, altes und neues Dasein zu verbinden; vgl. Schubert (Anm. 34), S.324f. Allerdings verkörpert die Schlange bei ihm die Reflexion, nicht die Poesie.
- 37) Siehe z. B. Otto Friedrich Bollnow: „Der ‚Goldene Topf‘ und die Naturphilosophie der Romantik. Bemerkungen zum Weltbild E. T. A. Hoffmanns“, in: ders.: Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter. Stuttgart: Kohlhammer 1953, S. 207-226, hier S. 211; ebenso Kleßmann (Anm. 14), S. 292 („Herzstück dieses Märchens“).
- 38) Schon Fritz Martini warnte davor, das Artifizielle der mythologischen Erzählungen bei Hoffmann zu übersehen; s. F. M.: „Die Märchendichtungen E. T. A. Hoffmanns“, in: Der Deutschunterricht 7 (1955), S. 56-78, hier S. 63; Hartmut Steinecke: Die Kunst der Fantasie. E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel 2004, S. 190, sieht den Sinn v. a. darin, die künstlerische Gestaltungskraft von Anselmus zu demonstrieren.
- 39) Bezieht man die Diskussion ein, die im *Magnetiseur* unter Hinweis auf Novalis' *Der Lehrling zu Sais* stattfindet, wird klar, dass es hier in der Tat auch um den Rahmen geht, innerhalb dessen das wissenschaftliche Erkenntnisstreben seine Rechtfertigung findet. Der Mythos des *Goldenen Topfes* ist also auch eine - wie auch immer inhaltlich vag bleibende - „Legitimationserzählung“ (vgl. Jean-François Lyotard: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. 7., überarb. Aufl. Wien: Passagen Verlag 2012, S. 87-98).

machen, dass ihm eine Schubert-Schellingsche Höherentwicklung im Sinne einer zunehmenden Vergeistigung der Natur vorschwebte.⁴⁰⁾ Doch ist Hoffmann weit davon entfernt, diese Sicht ideologisch absolut zu setzen. Der Atlantis-Mythos hat eine paradigmatische Funktion, keine dogmatische. Das verlangt schon das Prinzip des Schöpferischen, das Freiheit - auch Denkfreiheit - voraussetzt. Die Sinnhaftigkeit des Weltganzen wird von Hoffmann nicht in Frage gestellt; ihre eindeutige Erkennbarkeit sehr wohl. Deshalb bleibt seine Darstellung trotz aller phantastischen Veranschaulichung letztlich vage.⁴¹⁾ Dennoch bedeutet das nicht Beliebigkeit. Die „große Erzählung“, in die der Einzelne sich verankert, muss, wie oben gesehen, frei kommunizierbar sein, andernfalls besteht die Gefahr eines Sich-Verrennens in ideosynkratische Sinnwelten („Wahn-Sinn“). Poesie verbindet so die kosmische Ordnung mit der sozialen Lebenswelt. Die Dreizahl der Schlangen mag hier ihren Sinn haben: Anselmus kann als Einzelner die „Einheit der Wesen“ nicht herbeiführen, es bedarf einer Umwelt, die mitmacht. Selbst im Märchen geschehen Wunder nur noch auf Raten.

Die um 1813 am eigenen Leib so bedrohlich wie nie zuvor erfahrene Kontingenz des menschlichen Daseins⁴²⁾ bewältigte Hoffmann im Gefühl schöpferischen Gelingens. In der „düstern verhängnisvollen Zeit, wo man seine Existenz von Tage zu Tage fristet“, wirkte die Arbeit an dem humorvollen Märchen befreiend und gab ihm die Zuversicht, „daß das *Sich heraufschreiben* zu etwas ordentlichem, vielleicht bei mir eintreffen könnte!“⁴³⁾

Literaturgeschichtlich gesehen hat sich Hoffmann mit dem *Goldenen Topf* nicht nur einen „Meierhof“, sondern ein kleines „Rittergut“ auf Atlantis gesichert. Dass auch im Paradies die Größe der Besitztümer noch eine Rolle spielt, entbehrt nicht einer gewissen – lebensweltlich begründeten - Pikanterie.

40) Z. B. wird in *Französische Delikatesse* (1814) der „immer forttriebende Weltgeist“ (II/1, 501) genannt. Der eher entlegene Textbeleg ist interessant, weil hier auch ersichtlich wird, dass es darauf ankommt, bei der „goldnen Zeit“ nicht stehen zu bleiben.

41) Im *Berganza* bestimmt ein „Naturphilosoph“ die Kunst als „Mittlerin zwischen uns und dem ewigen All, das wir nur durch sie recht deutlich ahnden“ (II/1, 137). - Es bleibt bei „Ahnungen“, die aber an Gewissheit grenzen. Das Scheitern selbstbezogener Kontingenzdeutung gestaltet Hoffmann in den *Elixieren des Teufels* (1815/16) und in tragischer Form im *Sandmann* (1816).

42) Kontingenz kennzeichnet nicht nur die Krisenzeit um 1813. Sie ist für Hoffmann eine grundlegende *conditio humana*, die er häufig als „Ironie der Natur“ bezeichnet, zuerst wohl im *Berganza* (II/1, 108).

43) I, 301 u. 305 (Briefe vom 19. Aug. bzw. 8. Sept. 1813).