

Jasmin Marjam Rezai Dubiel
(Mainz)

*Die Kritik am romantischen Ideal
in E. T. A. Hoffmanns «Der goldene Topf»*

Abstract

E. T. A. Hoffmann's *Der Goldene Topf* portrays fantasy and the ideal of romantic aestheticism as utopian on a metafictional level. However, another possibility should be considered: the temporary contemplation within poetry compensates for the loss of belief in the poeticization of the world as conceived by Novalis. The artistic entity cannot immerse itself in the romantic ideal. Since the narrator becomes part of the story and a victim of his imagination, the narration presents a critical viewpoint of the concept of genius.

Die Erzählung *Der goldene Topf*¹ von Hoffmann gilt als ein Paradebeispiel deutscher Spätromantik. Zu einem großen Teil konzentriert sich die Forschung auf die Tatsache, dass die *Fantasiestücke* Hoffmanns im Französischen fälschlicherweise mit "contes fantastiques" übersetzt wurden, so dass es immer wieder zu Diskussionen über die Gattungszugehörigkeit kommt². Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, ob Hoffmanns Texte überhaupt als phantastisch bezeichnet werden dürfen³. Vor dem Hintergrund

¹ E. T. A. Hoffmann: *Der goldene Topf*. In: Ders.: *Fantasiestücke*. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt/M.: Dt. Klassiker Verlag 2006, S. 229-321.

² Vgl. Marianne Wünsch: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930)*. Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen. München: Fink 1991, S. 37. Vgl. Hans Richard Brittnacher: *Vom Risiko der Phantasie. Über ästhetische Konventionen und moralische Ressentiments der phantastischen Literatur am Beispiel Stephen King*. In: Gerhard Bauer / Robert Stockhammer (Hg.): *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Opladen: Westdt. Verlag 2000, S. 36-60, S. 36.

³ Vgl. Wünsch, *Die Fantastische Literatur*, S. 37. Vgl. zu Hoffmanns *Sandmann*: Gwenhaël Ponnau: *Erzählen als Inszenieren in Hoffmanns Sandmann*. In: Paul, *Dimensionen des Phantastischen*, S. 153-162. Vgl. Roland Innerhofer: «Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen». Demarkationslinien zwischen Schauerliteratur, Phan-

der vorangestellten Definition des Phantastischen, welche sich von einer Gattungsklassifikation der phantastischen Literatur im Sinne Todorovs distanziert und sich auf das spezifisch romantisch Phantastische hin öffnet, soll die Erzählung indes als ein Exempel phantastischer Metafiktion gelesen werden. Insgesamt erweist sich die Forschungslage sowohl in qualitativer als auch quantitativer Hinsicht als sehr ergiebig. Der Zusammenhang zwischen dem Phantastischen und dem metafiktionalen Charakter der Erzählung wird vorwiegend herausgearbeitet, erfährt jedoch unterschiedliche Akzentuierungen.

Manfred Momberger unterzieht Hoffmanns Texte einer eingehend ästhetischen Analyse und gibt Aufschluss über die Komplexität des romantischen Kunstverständnisses.⁴ Detlef Kremer, der sich in der Romantik-Forschung ohnehin einen Namen gemacht hat, glänzt mit einer Analyse, in der er die phantastische Thematisierung von Schrift in Bezug zu dem poetologischen Programm der Romantiker setzt⁵. Erwähnenswert ist auch der Aufsatz von Jörg Löffler, der sich mit den Themen Autorschaft und Abschrift bei Hoffmann auseinandersetzt⁶. Paul Wolfgang Wühl rückt die metafiktionale Lesart der Hoffmannschen Erzählung in die Nähe der Naturphilosophie Schellings.⁷ In die naturphilosophische Lesart reiht sich Otto Friedrich Bollnow ein⁸. Einen ähnlichen Ansatz verfolgt auch Ro-

tastik und Science-Fiction am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns *Sandmann*. In: Ruthner, Nach Todorov, S. 119-133.

⁴ Vgl. Momberger, Manfred: Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E. T. A. Hoffmann. München: Fink 1986.

⁵ Vgl. Detlef Kremer: E. T. A. Hoffmann. Erzählungen und Romane. Berlin: Erich Schmidt 1999. Zu der Sprachmagie bei Hoffmann; vgl. ders.: Kabbalistische Signaturen. Sprachmagie als Brennpunkt romantischer Imagination bei E. T. A. Hoffmann und Achim von Arnim. In: Eveline Goodman-Thau (Hg.): Kabbala und die Literatur der Romantik. Tübingen: Niemeyer 1999, S. 197-221.

⁶ Vgl. Jörg Löffler: Das Handwerk der Schrift. Autorschaft und Abschrift bei Hoffmann und Arnim. In: E. T. A. Hoffmann Jahrbuch 11 (2003), S. 19-33. Vgl. Louisa C. Nygaard: Anselmus as Amanuensis. The Motif of Copying in Hoffmann's *Der goldne Topf*. In: Seminar 19/1 (1983), S. 79-104. Vgl. zur Erzählerfunktion vgl. Gonthier-Louis Fink: Die narrativen Masken des romantischen Erzählers. Goethe, Novalis, Tieck, Hoffmann. Von der symbolischen zur phantastischen Erzählung. In: Paul, Dimensionen des Phantastischen, S. 71-110. Vgl. auch Winfried Freund: Chaos und Phantastik. Der phantastische Erzähler E. T. A. Hoffmann. In: Die Horen 4 (1992), S. 77-85.

⁷ Vgl. Paul-Wolfgang Wühl: E. T. A. Hoffmann. *Der goldne Topf*. Die Utopie einer ästhetischen Existenz. Paderborn: Schöningh 1988.

⁸ Vgl. Otto Friedrich Bollnow: *Der Goldene Topf* und die Naturphilosophie der Romantik. In: Ders.: Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter. Stuttgart: Kohlhammer 1958, S. 207-226.

land Heine, der die Schlegelsche “Transzendentalpoesie” neben Hoffmann auch auf andere romantische Texte überträgt⁹. Inwiefern diese Deutung Auskunft über den Schluss der Erzählung geben kann, wird im Zuge der Textanalyse deutlich werden. Die Funktion der Arabeske bei Hoffmann fokussiert Muzelle im Zusammenhang mit der Schlegelschen Poetik¹⁰. Georg Wellenberger vertritt ebenfalls eine metafiktionale bzw. poetologische Lesart, die sich nah an der romantischen Ästhetik orientiert¹¹. Ausgehend von der weiblichen Figur Serpentina legt Martha B. Helfer eine genderspezifische Lesart des metafiktionales Textes vor¹². In seiner Analyse konzentriert sich Michael Kuper auf die semiotische Struktur der Erzählung¹³. Den semantischen Kontrast von romantischer Künstler- und bürgerlicher Philisterfigur erläutert Karl Ludwig Schneider¹⁴. Auf die mythologischen Elemente konzentriert sich unter anderem Heinz Schmitz¹⁵. Einen ganz eigenen Ansatz verfolgt Friedrich A. Kittler, der in seiner Deutung psychoanalytische mit metafiktionalen Elementen verbindet und auf das Aufschreibesystem des 19. Jahrhunderts rückbezieht¹⁶. Eine rein psychoanalytische Interpretation vertritt Aniela Jaffé¹⁷. In einer sehr inter-

⁹ Vgl. Roland Heine: *Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E. T. A. Hoffmann*. Bonn: Bouvier 1974.

¹⁰ Vgl. Arnold Hermann Ulbrich: *Manieristische Züge in E. T. A. Hoffmanns Der goldne Topf, Prinzessin Brambilla, Der Sandmann, Rat Krespel und die Abenteuer der Silvesternacht*. Massachusetts: University Microfilms 1969.

¹¹ Vgl. Georg Wellenberger: *Der Unernst des Unendlichen. Die Poetologie der Romantik und ihre Umsetzung durch E. T. A. Hoffmann*. Marburg: Hitzeroth 1986. Vgl. auch Marja-Leena Itälä: *Studie zur fiktionalen Wirklichkeit am Beispiel ausgewählter Texte von E. T. A. Hoffmann*. In: *Neuphilologische Mitteilungen* 94/2 (1993), S. 113-139.

¹² Martha B. Helfer: *The Male Muses of Romanticism: The Poetics of Gender in Novalis, E. T. A. Hoffmann, and Eichendorff*. In: *The German Quarterly* 78/3 (2005), S. 299-319.

¹³ Vgl. Michael Kuper: *Auf den Spuren des Phantastischen. Die Semiotik der Initiation als künstlerischer Grundstruktur in E. T. A. Hoffmanns Der goldne Topf*. In: Hans Schumacher (Hg.): *Phantasie und Phantastik. Neuere Studien zum Kunstmärchen und zur phantastischen Erzählung*. Frankfurt/M.: Peter Lang 1993, S. 75-97.

¹⁴ Vgl. Karl Ludwig Schneider: *Künstlerliebe und Philistertum im Werk E. T. A. Hoffmanns*. In: Steffen, *Die deutsche Romantik*, S. 200-218.

¹⁵ Vgl. Heinz Schmitz: *Gegenwelten. Mythologische Strukturen in E. T. A. Hoffmanns Traumwelten*. Essen: Die Blaue Eule 1999. Vgl. zur Bedeutung der Mineralogie: Tanja Rudtke: *Der kirschrote Almandin. Phantastische Mineralogie bei E. T. A. Hoffmann*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 95 (1976), S. 109-120.

¹⁶ Vgl. Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink 1987.

¹⁷ Vgl. Aniela Jaffé: *Bilder und Symbole aus E. T. A. Hoffmanns Märchen Der Goldne Topf*. In: Carl Gustav Jung: *Gestaltungen des Unbewussten*. Zürich: Rascher 1951, S. 239-592.

essanten Publikation widmet sich Olaf Schmidt im Rekurs auf die Callot-Rezeption durch Hoffmann dem intermedialen Charakter im Werk Hoffmanns.¹⁸ Aus dem reichhaltigen Forschungsschatz sollen nur die Texte herangezogen werden, welche für die Ausgangsfrage aufschlussreich sind.

Der goldene Topf wird 1814 in Hoffmanns *Fantasiestücke in Callot's Manier*¹⁹ publiziert. Der Hinweis *Callot's Manier* indiziert schon vorab ein ästhetisches Programm²⁰. Hoffmann widmet dem historischen Kupferstecher Jacques Callot (1592-1635) eine gleichnamige Hommage in den *Fantasiestücken*²¹. Die Kunst von Callot ist durch ihre Heterogenität gekennzeichnet und harmoniert auf diese Art mit der romantischen Ästhetik: «In den Stichen Callots findet Hoffmann die Spiegelung seiner Poesie der manieristischen Figurenhäufung und des Phantastischen, in der sich das Alltägliche mit dem Wunderbaren vermischt»²². In Callots Kupferstecherei scheint Hoffmann im Einzelnen eine Offenbarung des Unendlichen zu sehen, wie es die romantische Ästhetik fordert: Callots «Kunst [geht] auch eigentlich über die Regeln der Malerei hinaus, oder vielmehr [sind] seine Zeichnungen [...] nur Reflexe aller der fantastischen wunderlichen Erscheinungen, die der Zauber seiner überregen Fantasie hervorrief»²³. Ent-

¹⁸ Vgl. Olaf Schmidt: «Callots fantastisch karikierte Blätter». Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E. T. A. Hoffmanns. Berlin: Erich Schmidt 2003. Zum Verhältnis von Schrift und Bild in den *Nachtstücken* vgl. Jean-Jacques Pollet: Le propre et le figuré. Wort- und Bildsinn in Hoffmanns *Nachtstücken*. In: Paul, Dimensionen des Phantastischen, S. 111-124.

¹⁹ E. T. A. Hoffmann: *Fantasiestücke*. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt/M.: Dt. Klassiker Verlag 2006.

²⁰ Zur Heterogenität bei Hoffmann vgl. Wulf Segebrecht: Heterogenität und Integration bei E. T. A. Hoffmann. In: Helmut Prang (Hg.): E. T. A. Hoffmann. Darmstadt: WBG 1976, S. 381-397. Vgl. auch Sandra Kluwe: E. T. A. Hoffmanns Kontrafakturprinzip. Ein Deutungsansatz zum *Goldenen Topf*. In: E. T. A. Hoffmann Jahrbuch 16 (2008), S. 70-81.

²¹ E. T. A. Hoffmann: Jacques Callot. In: Ders.: *Fantasiestücke*, S. 17-18. «Schau ich deine überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen lange an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren [...]. Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, nebeneinander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet». Ebd., S. 17.

²² Detlef Kremer: *Romantik*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 172. Mit *Prinzessin Brambilla* erreicht das manieristische Prinzip seinen Höhepunkt. Vgl. E. T. A. Hoffmann: *Prinzessin Brambilla*. Ein Capriccio nach Jakob Callot. Stuttgart: Reclam 1971.

²³ Ders., Jacques Callot, S. 17. In Callots Kunst findet Hoffmann auch das Groteske, das sich für die romantische Ironie eignet: «[S]o enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffne groteske Gestalten dem ernsten tiefer eindringenden Beschauer, alle die ge-

sprechend betont auch der Untertitel der *Fantasiestücke, Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten*, das wahnsinnige bzw. phantastische Moment. Indem sich Hoffmann Callots bildnerische Kunstmanier als Schreibstil aneignet, verlässt er die Grenzziehung von Literatur, bildender Kunst und Musik²⁴ zugunsten einer romantischen Universalkunst bzw. progressiven Universalpoesie, welche jegliche Gattungsgrenzen aufhebt und an das Postulat einer *neuen Mythologie* erinnert²⁵:

Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem innern romantischen Geisterreiche erscheinen, und der sie nun in einem fremden wunderlichen Putze darstellt, sich nicht wenigstens mit diesem Meister entschuldigen und sagen: Er habe in Callot's Manier arbeiten wollen?²⁶

Das erste Fantasiestück *Jacques Callot* fungiert demnach als poetologisches Programm, welches die phantastisch-romantische Schreibweise genauer definiert und einer klassisch-mimetischen Literatur expressis verbis opponiert²⁷.

Die Erzählung *Der goldene Topf* ist in zwölf Vigilien mit barockhaft anmutenden Untertiteln gegliedert. "Vigilie" (lateinisch "vigilia" = "Nachtwache") gemahnt an Bonaventuras Text *Nachtwachen*²⁸ (1804), in welchem ein Nachtwächter an seinem phantastischen Wahnsinn leidet. Auch

heimen Andeutungen». Ebd., S. 18. Zur Definition der Groteske vgl. Wolfgang Kayser: Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken. In: Ulrich Weisstein (Hg.): Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt 1992, S. 173-179. Vgl. auch Dominique Iehl: Das Phantastische und das Groteske. Zu ihrem Zusammenwirken in E. T. A. Hoffmanns *Nachtstücken*. In: Paul, Dimensionen des Phantastischen, S. 125-132.

²⁴ Fantasiestücke erleben im 18. und 19. Jahrhundert ihre Blüte als musikalische Gattung. Vgl. Robert Schumann: Fantasiestücke op. 12 (1837). Die Empfehlung der neuen Rechtschreibung, "phantastisch" mit "f-" zu schreiben, berücksichtigt leider nicht die in der alten Rechtschreibung gegebene semantische Differenzierung zwischen der musikalischen Gattung des *Fantasiestücks* und der literarischen Bezeichnung mit "ph-".

²⁵ Vgl. Herbert, Uerlings (Hg.): Theorie der Romantik. Stuttgart: Reclam 2000. – S. 51. Vgl. Andrea Hübener: Kreisler in Frankreich. E. T. A. Hoffmann und die französischen Romantiker. Heidelberg: Winter 2004, S. 4. Kremer setzt einen anderen Akzent, wenn er behauptet, dass der Terminus "Fantasiestück" «einen literarischen Bezug Hoffmanns auf ein traditionell eingeführtes malerisches Genre von der Art des Seestücks» suggeriert. Kremer, Romantik, S. 172.

²⁶ Hoffmann, Jacques Callot, S. 18.

²⁷ Vgl. Kremer, Romantik, S. 172.

²⁸ Ernst August Friedrich Klingemann (Bonaventura): *Nachtwachen*. Leipzig: Reclam 1991.

kommt hinzu, dass die Zahl zwölf durch diesen Bezug an die Mitternachtsstunde gemahnt und somit auf die Romantik als „*Nachtseite* der Literatur“ verweist²⁹, welche sich vor allem mit Themen der menschlichen Schattenseite auseinandersetzt. In der ersten Vigilie wird der Grundstein für eine metafiktionale Lesart gelegt. Zum einen spielt hier die Begegnung des Studenten Anselmus mit einer alten Frau und zum anderen das initiatorische Erlebnis unter einem Holunderbaum für die künstlerische Entwicklung des Protagonisten eine große Rolle.

Der Zusammenstoß Anselmus' mit der alten Frau führt biblische Motive und eine groteske Darstellungsweise zusammen: «Am Himmelfahrtstage Nachmittags um drei Uhr rannte ein junger Mensch in Dresden durchs schwarze Tor und gerade zu in einen Korb mit Äpfeln und Kuchen hinein, die ein altes häßliches Weib feil bot»³⁰. Die Begegnung wird an die Himmelfahrt Jesu Christi geknüpft, so dass ein transzendentaler Bezug gegeben ist, der auf das verlorene Paradies verweist. Verstärkt wird die christliche Motivik dadurch, dass „Anselmus“ der Name eines Kalenderheiligen im Christentum ist. Caroline Fischer erklärt, das schwarze Tor sei ein «Hinweis [...], daß Anselmus sich der Nachtseite des Lebens zuwendet»³¹. Damit zielt sie auf die Romantik als „*Nachtseite* der Literatur“ ab, was mit unserer Deutung der „*Vigilie*“ harmoniert. Christliche Transzendenz verbunden mit der romantischen Literatur stellt also das Eingangsmotiv der Erzählung dar. Dem christlichen Bezug kontrastieren die genauen Zeit- und Ortsangaben sowie die unheimliche Frau, in der Inge Stegmann die «Macht des Profanen, Alltäglichen [...] und die Verkörperung des Bösen» sieht³². Eine feindliche Prophezeiung etabliert das Kristall als ein Leitmotiv der Erzählung³³: «Ja renne – renne nur zu, Satanskind – ins Krystall bald dein Fall – ins Krystall! – Die gellende, krächzende Stimme des Weibes hatte etwas entsetzliches»³⁴. Akustisch harmoniert der *Fall* ins *Kristall* ebenfalls mit dem Sünden*fall*. Die Äpfel der Frau verweisen hierbei als biblisches Symbol auf den Sündenfall, der für die Vertrei-

²⁹ Vgl. Gotthilf Heinrich von Schubert: *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. Darmstadt: WBG 1967.

³⁰ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 229.

³¹ Caroline Fischer: *Der Goldene Topf*. Als Geschichte einer Initiation. In: *Il Confronto Letterario* 13 (1990), S. 57-82, hier S. 67.

³² Inge Stegmann: Die Wirklichkeit des Traumes bei E. T. A. Hoffmann. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 95 (1976), S. 64-93, hier S. 83.

³³ Vgl. Robert Mühlher: *Dichtung in der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts*. Wien: Herold 1951, S. 94.

³⁴ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 229.

bung aus dem Paradies steht. In dieser Szene vollzieht sich trotz der Motivik nicht der Sündenfall. Vielmehr handelt es sich bei der Äpfelfrau um eine Instanz, die stets an den Sündenfall gemahnt.

Um sich von dem unheimlichen Vorfall zu erholen, setzt sich der melancholische Anselmus unter einen Holunderbaum:

Dicht vor ihm plätscherten und rauschten die goldgelben Wellen des schönen Elbstroms, [...] der sich hinabsenkte auf die blumigten Wiesen und frisch grünenden Wälder und aus tiefer Dämmerung gaben die zackigten Gebirge Kunde vom fernen Böhmerlande. [...] [Sein] Unmut wurde endlich laut.³⁵

Der klassische “locus amoenus” wird hier mit dem romantisch-melancholischen Künstlerideal verbunden. Entgegen der traditionellen Idealisierung des Hirten als einfacher, natürlicher und zufriedener Mensch, demontiert Hoffmann die originäre Auffassung von Arkadien, indem er einen gebildeten, an seinem alltäglichen Leben leidenden Studenten an die Stelle des stilisierten Hirten setzt³⁶. Der klassische “locus amoenus” erfährt eine romantische Transformation, welche mit der Darstellung einer personifizierten Natur einhergeht:

Hier wurde der Student [...] durch ein sonderbares Rieseln und Rascheln unterbrochen [...]. Da fing es an zu flüstern und zu lispeln, und es war, als ertönten die Blüten wie aufgehängene Krystallglöckchen. [...] Da wurde, er wußte selbst nicht wie, das Gelispel und Geflüster und Geklingel zu leisen halbverwehten Worten: Zwischen durch – zwischen ein – zwischen Zweigen, zwischen schwellenden Blüten, schwingen, schlängeln, schlingen wir uns.³⁷

Sprachlich wird die Naturpoesie onomatopoetisch ausgedrückt. «So erwachsen [...] erste Bedeutungen an der Grenze von Laut und Wort»³⁸. Plötzlich schaut Anselmus «auf und erblickte drei in grünem Gold erglänzende Schlinglein, die sich um die Zweige gewickelt hatten, und die Köpfchen der Abendsonne entgegenstreckten»³⁹. Auffällig ist die für das Phantastische typische Farbgestaltung grün-gold, wobei grün die Farbe der Natur ist und gold begrifflich an das Goldene Zeitalter erinnert⁴⁰. Die Zahl drei gemahnt

³⁵ Ebd., S. 231. Der Holunderbaum enthält dem Volksglauben nach magische Kräfte.

³⁶ Vgl. Theokrit: Sämtliche Dichtungen. Hg. v. Dietrich Ebener. Frankfurt am Main: Insel 1989.

³⁷ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 233.

³⁸ Kittler, *Aufschreibesysteme*, S. 84f.

³⁹ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 234.

⁴⁰ «Auch die grüngoldenen Schlangen korrespondieren mit dem Licht- und Feuer-

in Hinblick auf die christliche Eingangsszene an die drei christlichen Tugenden – Glaube, Liebe, Hoffnung – und an die heilige Dreifaltigkeit. Auch die Schlange als Symbol der Verführung ist in den christlichen Diskurs einzuordnen. Neben biblischen Elementen finden auch platonische Komponenten Eingang in den Text: Anselmus

starrte herauf und ein Paar herrliche dunkel**blaue** Augen blickten ihn mit unaussprechlicher Sehnsucht an, so daß ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seligkeit und des tiefsten Schmerzes seine Brust zersprengen wollte. Und wie er voll heißen Verlangens immer die Augen anblickte, da ertönten stärker in lieblichen Akkorden die Kristallglocken.⁴¹

Während «die wirkliche Welt [...] im Wesenlosen [versinkt], [erscheinen] die aus dem Unwirklichen herabstoßenden Schlangenaugen [...] als Chiffren der einzig wahren Welt»⁴². Die Augen sind der irdischen Welt verhaftet und spiegeln das Reich der Ideen, des absoluten Einen als Gutem und Schönem wider. Die platonistische Gottesschau wird insofern im romantischen Kontext zu einer transzendentalen Schau der verlorenen Urpoesie, als in der Naturpoesie die Ahnung des verlorenen Paradieses aufblitzt. Die blauen Augen tauchen auch in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*⁴³ als zentrales Motiv auf. Bei Novalis verweisen die Augen Mathildes auf die paradiesische blaue Blume, die zum Chiffre der Romantiker avanciert. Anselmus ist demnach «ganz dem platonisch-erotischen Idealbild der sublimen Serpentina ergeben [...] und [entwickelt] einen inneren Sinn»⁴⁴ für die Stimme der Natur: «Der Holunderbusch rührte sich und sprach: "Du lagst in meinem Schatten, mein Duft umfloß dich, aber du verstandest mich nicht. Der Duft ist meine Sprache, wenn ihn die Liebe

komplex. Wo immer sie auftauchen, werden sie mit einem Smaragd assoziiert. Die smaragdgrüne Schlange war Hoffmann aus Goethes *Märchen* bekannt, zumal im Zusammenhang mit Gold, dem phantastischen Gold der Irrlichter. Die grüngoldene Vision baut eine hintergründige Beziehung zu einem der hermetischen Basistexte auf, der Tabula Smaragdina des mythischen Hermes Trismegistos». Kremer, E. T. A. Hoffmann, S. 34.

⁴¹ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 234 (Herv. v. J. R.). Kittler deutet die liebliche Initiation psychogenetisch als eine «halluzinatorische Audition des Muttermundes». Kittler, *Aufschreibesysteme*, S. 84.

⁴² Klaus Günther Just: *Die Blickführung in den Märchen novellen* E. T. A. Hoffmanns. In: Prang, E. T. A. Hoffmann, S. 292-306, hier S. 297.

⁴³ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. In: Ders.: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. I. *Das dichterische Werk*. Hg. v. Richard H. Samuel / Paul Kluckhohn. Stuttgart: Kohlhammer 31977, S. 195-369.

⁴⁴ Kremer, E. T. A. Hoffmann, S. 30.

entzündet.“⁴⁵. Die Natur spricht eine andere Sprache, die Anselmus noch nicht beherrscht, für die er aber empfänglich zu sein scheint. Auf diese Weise vermischen sich christliche und platonische Ansätze in der Naturdarstellung, so dass man von pantheistischen Zügen sprechen möchte. Als Anselmus eines Tages vom Archivarius Lindhorst, für den er als Kopierer bzw. Schreiber arbeiten soll, beim vermeintlichen Selbstgespräch entdeckt wird, berichtet Anselmus ihm von seinen Erlebnissen, wobei er wiederholt äußert, es handle sich nicht um einen Traum und er könne ihn ruhig wahnsinnig heißen⁴⁶. Lindhorst offenbart ihm, dass «die goldgrünen Schlangen, die Sie [...] in dem Holunderbusch gesehen, [...] nun eben meine drei Töchter [waren], und daß Sie sich in die blauen Augen der jüngsten, Serpentina genannt, gar sehr verliebt»⁴⁷. Auf diese Weise «macht ein Vaterwort aus der undifferenzierten Halluzination namenloser Stimmen, aus der schon eine Figur geworden ist, zu guter Letzt einen Namen und d.h. ein Liebesobjekt»⁴⁸. Erscheint Serpentina als biblische Schlange der Verführung, vertreibt sie Anselmus nicht aus dem Paradies, sondern weist ihm den naturpoetischen Weg zurück in das Paradies. Seit er sich in die Schlange verliebt hat, ist er nämlich von einer unstillbaren Sehnsucht nach einer Vereinigung getrieben. Der biblische Mythos unterliegt demnach einer ästhetischen Inversion im romantischen Sinne⁴⁹. «Wird die halluzinierte Frauengestalt [...] allegorisch [...] aufgefasst, so ist es möglich, [...] sie als “figura serpentina” zu lesen»⁵⁰. Von lateinisch “serpens” bezeichnet die “figura serpentina” in der Kunstgeschichte eine Form des Manierismus, die unter anderen bei Raffael eine große Rolle spielte. Interessant ist nun, dass die arabeske Figur, die eindeutig weiblich determiniert ist, als Objekt der Begierde erscheint. Damit fungiert «das Bild der Frau als Allegorie der künstlerischen Schrift, die gleichzeitig begehrt und spiritualisiert wird»⁵¹.

⁴⁵ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 234.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 252ff.

⁴⁷ Ebd., S. 255.

⁴⁸ Kittler, *Aufschreibesysteme*, S. 86.

⁴⁹ Vgl. Pamela Tesch setzt Serpentina mit der “femme fatale” gleich. Vgl. Pamela Tesch: *Romantic Inscriptions of the Female Body in German Night and Fantasy Pieces*. In: *Neophilologus* 92 (2008), S. 681-697, hier S. 688. Vgl. auch James M. McGlathery: *The Suicide Motif in E. T. A. Hoffmann’s Der Goldne Topf*. In: *Monatshefte* 58 / 2 (1966), S. 115-123, hier S. 119.

⁵⁰ Frank Dengler: *Asthetische Subversionen des Wissens. Analysen zur Phantastik zwischen Der Goldene Topf und Matrix*. In: *Athenäum* 12 (2002), S. 155-173, hier S. 168. Vgl. Simonis, *Grenzüberschreitungen*, S. 133.

⁵¹ Kremer, *Prosa der Romantik*, S. 67.

Helfer bemerkt zu Recht, dass im «German Romantic discourse woman generally functions as the inspiration, source, and ground of poesy. [...] [W]oman and the feminine art troped as the originary condition of possibility of Romantic self-definition and Romantic artistic production»⁵². Auf diese Weise ist die von Kremer postulierte «symbolische Beschriftung der Frau»⁵³ nicht von der Hand zu weisen. Eine weitere interessante meta-fiktionale Deutung dieses Details erläutert Kittler: Serpentina bezeichnet «das Schlänglein einer schön gerundeten und zusammenhängenden Idealhandschrift von 1800. Sie geistert durch die Zeilen wie das erotische und d.h. sprechend machende Phantom der Bibliothek»⁵⁴. Die Antithese zur kalligraphischen Schlangenlinie bildet die englische Schreibmanier, die Anselmus schon beherrscht und die in Verbindung mit dem Bürgertum steht⁵⁵. Ob das aus gendertheoretischer Sicht weibliche Objekt der fetischisierten Position in einer patriarchalischen Kunstwelt verhaftet bleibt, scheint nicht nur für eine feministische Literaturwissenschaft interessant. Wenn Anselmus nach einer geistigen Vereinigung mit der arabesken Serpentina strebt, wird die Frage aufgeworfen, ob das Schreiben die begehrte geistige Kopulation sublimiere. Zunächst scheint genau das der Fall zu sein.

Dass Anselmus erst auf dem Weg ist, ein romantischer Künstler zu werden und das Paradies zu erreichen, wird durch den permanenten Perspektivenwechsel ersichtlich, der sich sowohl in der Kontrastierung von Philister- und Künstlerwelt sowie in der Figur Anselmus' selbst als auch in der Gegenüberstellung von Serpentina und dem Äpfelweib manifestiert. Der Perspektive Anselmus', der sich für eine Sprache der Natur öffnet, steht die Welt der Bürger entgegen: Er

hatte [...] den Stamm des Holunderbaumes umfaßt und rief unaufhörlich in die Zweige und Blätter hinein [...]. “Der Herr ist wohl nicht recht bei Troste”, sagte die Bürgersfrau und dem Anselmus war es so, als würde er aus einem tiefen Traum gerüttelt oder gar mit eiskaltem Wasser begossen, um ja recht jähling zu erwachen. Nun sah er erst wieder deutlich wo er war, und besann sich, wie ein sonderbarer Spuk ihn geneckt und gar dazu getrieben habe, ganz allein für sich selbst, in lauten Worten auszubrechen.⁵⁶

⁵² Helfer, *The Male Muses*, S. 299.

⁵³ Kremer, *Prosa der Romantik*, S. 67.

⁵⁴ Kittler, *Aufschreibesysteme*, S. 99.

⁵⁵ Vgl. Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 272.

⁵⁶ Ebd., S. 236.

Anselmus' Approximation an eine Naturpoesie ruft bei den Bürgern Befremden und Unverständnis hervor. Die Kommunikation des Studenten mit der Natur führen diese entweder auf Trunkenheit oder Wahnsinn zurück⁵⁷. Der Alkohol nimmt in Hoffmanns Text wie die gesteigerte Imagination eine ambivalente Stellung ein. Entweder führt er zu einer Steigerung der Schaffenskraft oder zu einer Blockade⁵⁸. «Der phantasievollen Aufgeschlossenheit des Anselmus für die höhere Welt wird hier der platte Rationalismus des Bürgers gegenübergestellt, der allzu rasch bereit ist, Imagination mit Wahn gleichzusetzen»⁵⁹. Anselmus' Wahrnehmungen oszillieren zwischen einer romantisch-phantastischen und einer nüchternen Perspektive: «Alles was er wunderbares gesehen, war ihm rein aus dem Gedächtnis geschwunden, und er besann sich nur, daß er unter dem Holunderbaum allerlei tolles Zeug ganz laut geschwatz»⁶⁰. Das Phantastische ist an die Wahrnehmung gebunden, die wieder umschlägt, als Anselmus auf Einladung seines Freundes, dem Konrektor Paulmann, der von seinen zwei Töchtern begleitet wird, und dem Registrator Heerbrand über die Elbe fährt. Die Naturlaute kehren wieder, als Anselmus ein im Wasser reflektiertes Feuerwerk für die goldenen Schlangen hält⁶¹. Er bleibt der "realistischen" Weltsicht auch in diesem Fall noch verhaftet, denn ihm

vergingen beinahe die Sinne, denn in seinem Innern erhob sich ein toller Zwiespalt, den er vergebens beschwichtigen wollte. Er sah nun wohl deutlich, daß das, was er für das Leuchten der goldenen Schlinglein gehalten, nur der Widerschein des Feuerwerks bei Antons Garten war [...]. [Er] vernahm [...] ein heimliches Lispeln und Flüstern: [...] Anselmus! Siehst du nicht, wie wir stets vor dir herziehen? – Schwesterlein blickt dich wohl wieder an – glaube – glaube – glaube an Uns.⁶²

Mit der Aufforderung, an die Sprache der Natur zu glauben, wird das romantische Primat der Imagination an eine der drei christlichen Tugenden – Glaube, Liebe, Hoffnung – gebunden. An die Stelle höchster Er-

⁵⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 243. Vgl. auch ebd, S. 218.

⁵⁹ Schneider, Künstlerliebe, S. 201.

⁶⁰ Hoffmann, Der goldene Topf, S. 237.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 238. «Alles was er unter dem Holunderbaum seltsames geschaut, trat wieder lebendig in Sinn und Gedanken, und aufs neue ergriff ihn die unaussprechliche Sehnsucht, das glühende Verlangen, welches dort seine Brust in krampfhaft schmerzvollem Entzücken erschütterte». Ebd.

⁶² Ebd., S. 238f. Vgl: «Anselmus wußte nun in der Tat selbst nicht, ob er betrunken, wahnwitzig oder krank gewesen». Ebd., S. 240f.

füllung und Erkenntnis rückt die phantastische Romantik, welche durch ihren transzendentalen Charakter – analog zur christlichen Theologie – auf ein verlorenes Paradies verweist. Der Konrektor dagegen verwirft die romantische Kunstauffassung, wenn er behauptet, er habe Anselmus «immer für einen soliden jungen Mann gehalten, aber träumen – mit hellen offenen Augen träumen und dann mit einem Mal ins Wasser springen wollen, das [...] können nur Wahnsinnige oder Narren!»⁶³. Paulmann fungiert als Repräsentant des Bürgertums, das jegliche Phantasterei als wahnsinnige Aberration deklariert. Auf Anselmus' Verteidigung durch den Registrator Heerbrand erwidert der Konrektor⁶⁴: «Sie haben immer solch einen Hang zu den Poeticis gehabt und da verfällt man leicht in das Fantastische und Romanhafte»⁶⁵. Heerbrand wird vor den Gefahren durch die phantastische Kunst gewarnt. Dieser ist zwar der bürgerlichen Welt zuzuordnen, nimmt aber eine Zwischenstellung ein, denn er setzt die «eigene beschränkte Welt nicht absolut»⁶⁶. Zum ersten Mal wird Anselmus' Imaginationsfähigkeit *expressis verbis* in Analogie zum Phantastischen gesetzt. In einer poetologischen Lesart treffen romantische und bürgerliche Kunstauffassung aufeinander. Anselmus dient dabei als Kristallisationspunkt der phantastischen Wahrnehmung⁶⁷. Helmut Prang begreift den Perspektivenwechsel als Instrumentarium der romantischen Ironie: «In *Der goldne Topf* macht sich die Anwendung der Ironie [...] in dem ständigen Wechsel von Phantasiewelt und Bürgerwelt bemerkbar [...]. Was eben vom Dichter poetisch aufgebaut wurde, wird sogleich wieder zerstört»⁶⁸.

Der Perspektivenwechsel wird außerdem durch die Gegenüberstellung von Serpentina und Äpfelweib manifest. Beide Figuren werden mit bestimmten an die Wahrnehmung gebundenen Attributen versehen. Serpentinias Mitgift stellt der goldene Topf dar⁶⁹, der als phantastischer Reflektor

⁶³ Ebd., S. 239.

⁶⁴ Der Registrator wird in Beziehung zu einer "lateinischen Frakturschrift" gesetzt. Vgl. Kittler, *Aufschreibesysteme*, S. 87ff.

⁶⁵ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 240.

⁶⁶ Rosemarie Hunter-Lougheed: Ehrenrettung des Herrn Registrators Heerbrand. In: *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft e.V.* 28 (1982), S. 12-18, hier S. 14.

⁶⁷ Vgl. Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 258.

⁶⁸ Helmut Prang: *Die romantische Ironie*. Darmstadt: WBG 1989, S. 56.

⁶⁹ Vgl. Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 275. Lindhorsts Ring, der für Anselmus zu einem «leuchtenden Krystallspiegel» wird, hat eine ähnliche Funktion. Darin erblickt der Student schließlich wieder seine geliebte Serpentina, welche sich an ihn wendet: Glaubst «du denn an mich, Anselmus? – nur in dem Glauben ist die Liebe – kannst du denn lieben?». Ebd., S. 256. Die spiegelnde Funktion des Ringes eröffnet einen phantastischen Raum.

in der sechsten Vigilie, d.h. genau in der Mitte der Erzählung, erwähnt wird. Als Kontrapunkt fungiert der “kleine runde hell polierte Metallspiegel”⁷⁰ der alten Frau⁷¹, der erstmals in der siebten Vigilie genannt wird. Während der goldene Topf eine transzendente Schau der Naturpoesie verspricht, repräsentiert der Metallspiegel die Ambivalenz phantastischer Imagination. Der für das Verstehen der Naturpoesie gefährlich bürgerlichen Wahrnehmung verfällt Anselmus, als sich in dem Metallspiegel die Identitäten von Serpentina und Veronika zu vermischen scheinen, was direkte Auswirkungen auf seine künstlerische Entwicklung – wie noch zu zeigen sein wird – hat⁷². Für die Philister dagegen kann eine phantastische Wahrnehmung den Verfall in den Wahnsinn bedeuten. Veronika «fühlte wie der Anblick des Gräßlichen, des Entsetzlichen, von dem sie umgeben, sie in unheilbaren zerstörenden Wahnsinn stürzen könne»⁷³. Die reflektierende Funktion im Text wird «zum Indikator [...] dafür [...], dass schöpferische Phantasie und zerrüttender Wahnsinn nahe beieinander liegen»⁷⁴ und unterschiedliche Auswirkungen auf Künstler und Philister haben können. In der Ambiguität der phantastischen Wahrnehmung ist das heterogene Prinzip Callots omnipräsent. Der Untertitel *Ein Märchen aus der neuen Zeit* verweist schon auf die Ambivalenz des gesamten Textes. Es handelt sich nicht um eine reine Form der Naturpoesie, vielmehr werden verschiedene naturpoetische Elemente – Märchen, Sage, Mythos, Arabeske – synthetisiert. Aufgrund des künstlichen Eklektizismus ist der Text der Kunstpoesie zugeordnet. Der Paratext postuliert eine neue Form romantischer Literatur durch die Koinzidenz von Naturpoesie (Märchen) und Kunstpoesie (neue Zeit)⁷⁵. Die Ironie des Perspektivenwechsels spiegelt

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 282.

⁷¹ Die groteske Beschreibung der alten Frau kennzeichnet sie als Hexe. Vgl. ebd., S. 264. Des Weiteren entpuppt sie sich als Betrügerin, wenn sie von ihren Äpfeln spricht, die, «wenn sie die Leute gekauft haben, ihnen wieder aus den Taschen in meinen Korb zurückrollen». Ebd., S. 266. Die Groteske «konstituiert sich als Spannungszustand zwischen Realität und Irrealität [...]. Die Wirklichkeit bleibt der Groteske [...] immanent, denn der groteske Effekt wirkt nur, wenn der Maßstab des Normalen konstitutiv bleibt. Die reale, normale Welt darf nicht nichtig werden, sie muß [...] der phantastischen Welt gegenüberstehen.» Schmidt, «Callots fantastisch karikierte Blätter», S. 128.

⁷² Vgl. Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 295.

⁷³ Ebd., S. 281. Veronika hatte den Spiegel von der alten Frau geschenkt bekommen, welche sie aus Liebeskummer um Hilfe gebeten hatte: «[I]ch kenne das Mittel, das den Anselmus von der törichten Liebe zur grünen Schlange heilt und ihn als den liebenswürdigsten Hofrat in deine Arme führt». Ebd., S. 267.

⁷⁴ Schmitz-Emans, Einführung, S. 46.

⁷⁵ In Hoffmanns *Der Sandmann* gewinnt die autodestruktive Seite des Phantastischen,

auf der Textebene das wider, was das Phantastische dem Leser abverlangt, nämlich die Reflexion über das Verhältnis zwischen der innertextuellen phantastischen und der außertextuellen Welt. Zudem erfasst Hoffmann «die konstitutive Bedeutung des Blicks für das moderne Subjekt in ihrer ganzen Komplexität», wobei das Motiv der Wahrnehmung eingesetzt wird, «um die Erschütterung der Selbstgewissheit dieses Subjekts in nicht minder komplexer Weise zum Ausdruck zu bringen»⁷⁶. Um die Natursprache jedoch gänzlich verstehen zu können, muss Anselmus erst seine Lehrzeit beim Archivarius Lindhorst überstehen.

Lindhorst wird in Beziehung zu einem Chemiker gesetzt: «Es ist hier am Orte ein alter wunderlicher merkwürdiger Mann, man sagt, er treibe allerlei geheime Wissenschaften, da es nun aber dergleichen eigentlich nicht gibt, so halte ich ihn eher für einen forschenden Antiquar, auch wohl neben her für einen experimentierenden Chemiker»⁷⁷. Die Verbindung Alchemie-Archivar provoziert eine metafiktionale Lesart. Lindhorst wird als Geheimwissenschaftler beschrieben, der sich mit fremdartigen, gar hermetischen Texten, dem Arabischen und Frühägyptischen, auseinandersetzt. Den Alchemisten wurde die Fähigkeit zugesprochen, aus unedlen Metallen edlere Metalle gar Gold unter der Zufuhr von Feuer herzustellen. Die Experimente Lindhorsts indizieren ein poetologisches Programm, in welchem aus alten (archivierten) Formen neue Stoffe hervorgehen. Auf den Unterschied zwischen Alchemie und Poesie bei Hoffmann weist Kremer hin: «Beide experimentieren [...] mit einem Wechsel des Aggregatzustandes, die Alchemie so gut wie die Poesie, letztere allerdings mit einem für Hoffmanns Poetik charakteristischen ironischen Bruch, der die Versöh-

welches an das Perspektiv gebunden ist, die Oberhand. Die Funktion des Spiegels nimmt in *Der Goldene Topf* eine ähnliche Funktion ein wie das Perspektiv im *Sandmann*. Vgl. Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 229. Zum Kunstmärchen in der Romantik vgl. Mathias Mayer / Jens Tismar: *Kunstmärchen*. Stuttgart: Metzler 42003.

⁷⁶ Schmitz-Emans, Einführung, S. 124.

⁷⁷ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 241. Weiter heißt es: «Er lebt wie Sie wissen einsam in seinem entlegenen alten Hause und wenn ihn der Dienst nicht beschäftigt, findet man ihn in seiner Bibliothek oder in seinem chemischen Laboratorio, wo er aber niemanden hinein läßt. Er besitzt außer vielen seltenen Büchern eine Anzahl zum Teil arabischer, koptischer und gar in sonderbaren Zeichen, die keiner bekannten Sprache angehören, geschriebener Manuskripte. Diese will er auf geschickte Weise kopieren lassen und es bedarf dazu eines Mannes, der sich darauf versteht mit der Feder zu zeichnen, um mit der höchsten Genauigkeit und Treue alle Zeichen auf Pergament und zwar mit Tusche übertragen zu können. [...] Aber hüten Sie sich ja für jedem Dinteflecken; fällt er auf die Abschrift, so müssen Sie ohne Gnade von vorne anfangen, fällt er auf das Original, so ist der Herr Archivarius im Stande, Sie zum Fenster hinauszuerwerfen». – Ebd., S. 242.

nungssemantik der Alchemie und anderer Hermetica letztlich neutralisiert»⁷⁸. Die arabeske Schrift des Arabischen und die Hieroglyphen-Schrift der Ägypter verkörpern das romantische Ideal einer Naturpoesie, deren Schriftbild auf eine ursprüngliche Natursprache zurückweist. Die in der Eingangsszene durch die Natur etablierte Onomatopoesie wird durch ein ikonisches Schriftbild komplettiert⁷⁹. Der Archivar tritt als Repräsentant der romantischen Naturpoesie auf. In seiner Figur ist das eklektizistisch reflektierende Moment der romantischen Poetologie demnach nominell angelegt. Der romantische Schriftsteller bedient sich aus dem literarischen Archiv und setzt unterschiedliche Elemente – in diesem Fall mythologische, biblische und kunsttheoretische Aspekte – in einen neuen Kontext. Mit dem inaugurierten Begriff der “bricolage” Claude Lévi-Strauss’, den er im Kontext seiner Mythenforschung geprägt hat, lässt sich diese Poetologie begrifflich konkretisieren⁸⁰. Die Bastelei zeichnet sich nämlich dadurch aus, dass sie heterogene Formen aus dem Archiv in einen neuen Kontext setzt, und sie auf diese Weise eine neue Bedeutung erfahren⁸¹. Das poetologische Prinzip der “bricolage” steht wiederum in enger Verbindung mit dem Alchemisten, der unedle Stoffe in edlere verwandelt. In der Koinzidenz von Archivierung und Alchemie positioniert sich also das ästhetische Moment der Romantik.

Will man der These einer alchemistischen Poetologie folgen, lohnt ein Blick auf die von Lindhorst erdichtete Liebesgeschichte von Phosphorus und der Lilie in der dritten Vigilie⁸². Für Robert Mühlher stellt die mythologische Meta-Erzählung über Phosphorus «geradezu ein Paradigma romantischer Mythenbildung» dar⁸³. Die Vereinigung von Phosphorus und Feuerlilie fungiert sowohl in philosophischer als auch ästhetischer Hinsicht als symbolische Synthetisierung unter Einfluss des Elements Feuer. Bollnow liest den Anfang des Mythos als bewussten «Anklang an den biblischen Schöpfungsmythos [...]». So ist das Verhältnis von Geist und Was-

⁷⁸ Kremer, *Prosa der Romantik*, S. 86. «“Lindhorst” führt etymologisch über “Lindwurm” zurück auf altnordisch “linnr” für “Schlange, Drache”. “Horst” hat sich bis heute als Bezeichnung für ein Raubvogelnest gehalten». Ebd.

⁷⁹ Vgl. Horst Claussen: *Icon und Symbol bei Charles S. Peirce und in den Kulturwissenschaften. Probleme der Superisation*. In: Klaus Oehler (Hg.): *Zeichen und Realität. Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für Semiotik e. V. Hamburg 1981*. Bd. III. Tübingen: Stauffenburg 1984, S. 1033-1039.

⁸⁰ Vgl. Claude Lévi-Strauss: *Das wilde Denken*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973, S. 30f.

⁸¹ Vgl. ebd.

⁸² Vgl. Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 244ff.

⁸³ Mühlher, *Dichtung in der Krise*, S. 64.

ser die Polarität von Geist und zunächst flüssig vorgestellter Materie»⁸⁴. Der Mythos weist typische Elemente der Naturphilosophie Schellings und Gotthilf Heinrich von Schuberts auf. Ebenso findet Schlegels ästhetische Programmatik hier ihre Umsetzung. Wenn Geist und Materie – Geist und Wasser sowie Phosphor und Pflanze – sich verbinden, ist das nichts Anderes als das romantische Ideal der Synthese, welches vor dem Sündenfall, dem Abfall der Ideen von Gott, situiert ist. Erinnern wir uns an die Schellingsche Identitätsphilosophie, können die sich offenbarenden Parallelen nicht von der Hand gewiesen werden. Die mythologische Geschichte führt das idealistische Prinzip der absoluten Identität, d.i. die Synthese jeglicher Differenz, vor, welches qua mise en abyme den Schluss der Geschichte über Anselmus, nicht jedoch der gesamten Erzählung Hoffmanns, wie sich noch im weiteren Verlauf der Analyse zeigen wird, antizipiert. Indem die metafiktionale Geschichte über Phosphorus in nuce die künstlerische und auch erotische Entwicklung Anselmus' enthält, wird das Postulat einer "Transzendentalpoesie" eingelöst. Die ideale Synthetisierung wird stets von dem Element Feuer begleitet. Auf diese Art werden romantische Ästhetik und Alchemie zusammengeführt: «Hoffmann hat seinen Phosphorus mit dem Motiv des Feuers assoziiert, das oberflächlich das Schmelzfeuer der Alchemistenküche bezeichnet, in dem sich die [...] Verwandlung des Körpers [...] in Geist [...] vollzieht»⁸⁵. Im Sinne dieser Deutung tritt romantisches Schreiben als alchemistische Poetologie hervor: «Im Prozeß der Verbrennung verbinden sich zwei heterogene Elemente zu einem Neuen»⁸⁶. Poetologisch betrachtet, findet das Callotsche Prinzip der Heterogenität hier seine Entsprechung. Die Sonderstellung des Archivarius wird offensichtlich, wenn man bedenkt, dass er als Lehrer Anselmus in das Reich der romantischen Poesie einführen wird. Seine Mittlerposition zwischen der Naturpoesie und der Welt der Menschen affirmiert seine Parallelisierung mit dem Feuersalamander⁸⁷. Anselmus' Lehrzeit bei Lindhorst steht demnach ganz unter dem Zeichen alchemistischer Transformation. Der Registrar Heerbrand hingegen wertet die Erzählung von Lindhorst als "orientalischen Schwulst" ab. Der Kontrast zwischen einer romantischen und bürgerlichen Kunst wird so gefestigt⁸⁸. Lindhorst durchbricht die Fiktionalität seiner Geschichte, indem er einen

⁸⁴ Bollnow, *Der Goldene Topf*, S. 211.

⁸⁵ Kremer, E. T. A. Hoffmann, S. 33.

⁸⁶ Momberger, *Sonne und Punsch*, S. 70.

⁸⁷ Vgl. Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 288f. Vgl. Kremer, E. T. A. Hoffmann, S. 33.

⁸⁸ Vgl. Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 246.

autobiographischen Bezug herstellt: Die Feuerlilie «ist meine Ur – ur – ur – urgroßmutter, weshalb ich denn auch eigentlich ein Prinz bin. [...] Euch mag wohl das [...] unsinnig und toll vorkommen, aber es ist dem unerachtet nichts weniger als ungereimt oder auch nur allegorisch gemeint sondern buchstäblich wahr»⁸⁹. Mit der Absage an eine allegorische Lesart wird der Anspruch des Phantastischen auf Authentizität proklamiert. Klaus Günther Just schließt daraus, dass auch die optischen Vorgänge im «buchstäblichen Sinne [...] zu nehmen [sind], d.h.: wenn der Blick der Figuren auf Vorgänge gelenkt wird, denen keine reale Existenz eignet, so haben diese nichtsdestoweniger innerhalb des novellistischen Bereichs ihre eigene Wirklichkeit und ihre eigene Wahrheit»⁹⁰. Die Reaktion der Anwesenden auf die Geschichte verschärft die Differenz von Philister- und Künstlertum, denn einzig Anselmus reagiert mit Schauer auf die phantastische Geschichte des Archivarius, dessen «sonderbar metallartig tönende Stimme»⁹¹ ihm geheimnisvoll erscheint. Anselmus' Empfänglichkeit für die Naturpoesie hat die Holunderbaum-Szene zeigen können. «Während die Philister die andere Welt nicht wirklich wahrnehmen können – sie zweifeln an ihrer Existenz –, wechseln andere Figuren zwischen den verschiedenen Wirklichkeitsebenen hin und her»⁹².

Der Leser wird ebenfalls aufgefordert, qua Imagination die fiktionalen Grenzen zu vergessen und einem romantischen Kunstverständnis die Tür zu öffnen:

Versuche es, geneigter Leser! in dem feenhaften Reiche voll herrlicher Wunder, die [...] bekannten Gestalten, wie sie täglich, wie man zu sagen pflegt im gemeinen Leben, um dich herwandeln, wieder zu erkennen. Du wirst dann glauben, daß dir jenes herrliche Reich viel näher liege, als du sonst wohl meinstest.⁹³

Die Anrede des Lesers führt zu einer Transgression der Ebene der "histoire", was die Ausstellung der Fiktionalität impliziert: Die «Erzählertranszendierung führt auf die grundsätzliche Frage nach der Fiktivität des Erzählers» zurück⁹⁴ und ruft auf diese Weise zu einer metafikionalen Lesart auf. Das Problem der Authentizität wiederholt sich auf der Ebene der "histoire".

⁸⁹ Ebd., S. 247.

⁹⁰ Just, Die Blickführung, S. 300.

⁹¹ Hoffmann, Der goldene Topf, S. 248.

⁹² Dunker, Fantastische Literatur, S. 245. Vgl. Simonis, Grenzüberschreitungen, S. 128.

⁹³ Hoffmann, Der goldene Topf, S. 251f.

⁹⁴ Heine, Transzendentalpoesie, S. 155.

Wurde zuvor der Leser angesprochen, wird nun Anselmus auf seine imaginative Fähigkeit hin überprüft. Die Schlüsselszene hierfür stellt die Kopierszene dar, in der Schrift, weibliches Phantasma und Naturpoesie enggeführt werden⁹⁵. Nach der «mündlichen Initiation durch die Töchter folgt die schriftliche durch den Vater»⁹⁶. Den Besuch bei Lindhorst stört zunächst ein feindliches Prinzip: Als Anselmus

den Türklopfer ergreifen wollte, da verzog sich das metallne Gesicht im ekelhaften Spiel blauglühender Lichtblicke zum grinsenden Lächeln. Ach! es war ja das Äpfelweib vom schwarzen Tor! Die spitzi-gen Zähne klappten in dem schlaffen Maule zusammen [...] und durch das ganze öde Haus [...] spottete der Wiederhall: Bald dein Fall ins Krystall.⁹⁷

Interessant ist hier die Verbindung zwischen dem Äpfelweib, welche durch ihre wiederholte Prophezeiung das Stadium des Sündenfalls zementiert, und der Schlange, die hier – im Gegensatz zu dem biblischen Verständnis – als Verkörperung einer phantastischen Naturpoesie der Romantik fungiert. Anselmus steht also noch zwischen der bürgerlichen und der romantischen Welt. Beginnen soll Anselmus mit der Abschrift eines arabischen Originals:

Der Archivarius Lindhorst holte erst eine flüssige schwarze Masse, die einen ganz eigentümlichen Geruch verbreitete, sonderbar gefärbte scharf zugespitzte Federn und ein Blatt von besonderer Weiße und Glätte, dann aber ein arabisches Manuskript aus einem verschlossenen Schranke herbei, und so wie Anselmus sich zur Arbeit gesetzt, verließ er das Zimmer. Der Student Anselmus hatte schon öfters arabische Schrift kopiert, die erste Aufgabe schien ihm daher nicht so schwer zu lösen.⁹⁸

Nicht nur der Schrift der Araber schreibt F. Schlegel einen romantischen Charakter zu⁹⁹. Die arabische Kultur fungiert als Kontrapunkt zu ei-

⁹⁵ Im Gewächshaus erscheint Lindhorst Anselmus gar als Feuerlilienbusch. Vgl. Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 270.

⁹⁶ Kittler, *Aufschreibesysteme*, S. 87.

⁹⁷ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 243f. Die Charakterisierung des “öden Hauses” erinnert an Hoffmanns eigene Erzählung *Das öde Haus*, in der die Wahrnehmung des Protagonisten ebenfalls thematisiert und mit einer phantasmatischen Frau verbunden wird. Die Erzählung erscheint allerdings erst 1817. Vgl. ders.: *Das öde Haus*. In: Ders.: *Nachtstücke*. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt/M.: Dt. Klassiker Verlag 2009, S. 163-198.

⁹⁸ Ders., *Der goldene Topf*, S. 273.

⁹⁹ «Die Araber sind eine höchst polemische Natur, die Annihilation unter den Natio-

ner abendländischen Ästhetik und repräsentiert das Andere schlechthin. Die Thematisierung von Schrift enthält eine magische Komponente, so dass der Bezug zum phantastischen Schreiben offengelegt wird. Dieser magische Prozess basiert jedoch «auf höchst materiellen Operationen und Hilfsmitteln [...]: auf Tinte, Feder und Papier, auf Schrift»¹⁰⁰. Der wunderbare Charakter verstärkt sich noch in dem Maße, als Serpentina ihm zu Hilfe eilt: «Und so wie er voll innern Entzückens die Töne vernahm, wurden ihm immer verständlicher die unbekanntenen Zeichen – [...] es war, als stünden schon wie in blasser Schrift die Zeichen auf dem Pergament, und er dürfe sie nur mit geübter Hand schwarz überziehen»¹⁰¹. Wenn Anselmus mit Hilfe Serpentinias in die Welt der magischen Natur-Schrift eintaucht, kehrt er zugleich «zurück zu den Ursprüngen der Sprache selbst»¹⁰². Die arabeske Struktur ist durch eine Natürlichkeit determiniert, die indirekt stets auf die natürliche Ursprünglichkeit romantischer Formen wie die Sage, den Mythos oder die Oralität verweist. Auch darf nicht vergessen werden, dass die Arabeske nach F. Schlegel per se schon “transzendental-poetisch” anmutet: «Für das poetische Buch der Natur empfiehlt sich das Arabische und [...] das Indische aus dem einfachen Grund, daß es den hieroglyphischen Ursprung der Schrift markiert und dem romantischen Interesse am arabesken, nicht mit begrifflicher Semantik beladenen Ornament entgegnet»¹⁰³. Gemäß Annette Simonis bekunden

das Ornament und die Arabeske [...] erste Ansätze zu einer merklichen Selbstreflexion und poetologischen Wende des phantastischen Erzählens, in der die Materialität der Schrift in ihrer unmittelbaren ästhetischen Wirkung zum geheimen Träger und Garanten des Übergangs in die Sphäre des Phantastischen avanciert.¹⁰⁴

Am Anfang des Kopierens steht also die klassische *Imitatio* der arabesken Zeichen im Zentrum der Aufmerksamkeit. Qua romantischer Imagination generieren die ornamentalen Zeichen einen anderen ästhetischen

nen. Ihre Liebhaberei, die Originale zu vertilgen, oder wegzuworfen, wenn die Übersetzung fertig war, charakterisiert den Geist ihrer Philosophie. Eben darum sind sie vielleicht unendlich kultivierter, aber bei aller Kultur rein barbarischer als die Europäer des Mittelalters. Barbarisch ist nämlich, was zugleich antiklassisch, und antiprogressiv ist». Schlegel, Athenäums-Fragmente, S. 103.

¹⁰⁰ Kremer, Hoffmann, S. 30.

¹⁰¹ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 274.

¹⁰² Wühl, E. T. A. Hoffmann, S. 67. Vgl. Johann Gottfried Herder: *Über den Ursprung der Sprache*. Berlin: Akademie-Verl. 1959.

¹⁰³ Kremer, E. T. A. Hoffmann, S. 38.

¹⁰⁴ Simonis, *Grenzüberschreitungen*, S. 40.

Raum¹⁰⁵. Die Imitatio dekonstruiert – wie Löffler feststellt¹⁰⁶ – dabei aber «keineswegs die Grenzen romantischer Ästhetik»¹⁰⁷. Der mimetische Prozess reflektiert *eine* poetologische Voraussetzung romantischer Ästhetik, «die sich nicht nur in ein umfassendes Verhältnis [...] zur gesamten Schrifttradition rückt, sondern die diesen Vorgang immer auch selbst reflektiert und zum Ereignis des Textes werden läßt»¹⁰⁸. Dengler verweist in diesem Zusammenhang auf die Transformation innerhalb der Aufschreibesysteme:

Die Kopierszene kann [...] als Darstellung eines Schwellenerlebnisses interpretiert werden [...]; sie ist [...] kein mythologischer, sondern ein typographischer Rite de passage – nämlich die Einweisung des Anselmus in die ästhetische Logik des Aufschreibesystems 1800 – also die Differenzierung von gesprochener und geschriebener Sprache.¹⁰⁹

Das Prinzip der Imitatio integriert sich als eine reflektierte Vorstufe in die Poetologie romantischen Schreibens. Von dieser handwerklichen Grundlage ausgehend wird die Mimesis durch eine Poiesis substituiert¹¹⁰. Axel Dunker sieht die poetische und heterogene Schreibweise in bewusster Abgrenzung zur Frühromantik: Hoffmann reagiert

auf die steckengebliebene ästhetische Utopie der Frühromantik ebenso wie auf das Absinken ehemals völlig neuer Subjektivitätsemphasen, wie sie der Sturm und Drang entwickelt hatte [...]. Sie machen ihren literarischen Diskurs zu einem, in dem Originalität als Feier nicht mehr vorkommt.¹¹¹

Bedenken wir, dass sich die Abschrift aus einem «Zusammenspiel von weiblicher Stimme und männlicher Schrift» zusammensetzt¹¹², entsteht eine auf (weiblicher) Oralität basierende (männliche) Naturschrift, die als ein Produkt der Kunstpoesie betrachtet werden kann. Schneider konstatiert im Zuge dieser Feststellung, dass das «Kopieren [...] Sinnbild für das poetische Schaffen, die Mithilfe Serpentinä eine Umschreibung für die

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 132f.

¹⁰⁶ Vgl. Löffler, *Das Handwerk der Schrift*, S. 19.

¹⁰⁷ Kremer, *Prosa der Romantik*, S. 30.

¹⁰⁸ Ders., *E. T. A. Hoffmann*, S. 37.

¹⁰⁹ Dengler, *Ästhetische Subversionen*, S. 168.

¹¹⁰ Vgl. Pollet, *Le propre et le figuré*, S. 112. Vgl. Helfer, *The Male Muses*, S. 309.

¹¹¹ Axel Dunker: *Der «preßhafte Autor»*. Biedermeier als Verfahren in E. T. A. Hoffmanns späten Almanach-Erzählungen. In: Goethezeitportal. http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/hoffmann/dunker_biedermeier.pdf (21.3.10), S. 10.

¹¹² Vgl. Kremer, *Prosa der Romantik*, S. 15.

Inspiration [ist]»¹¹³. Simonis betont auf ähnliche Weise den metafiktionalen Charakter dieser Szene, welcher auf die «zentrale Poetikkonzeption» Hoffmanns zurückweist¹¹⁴. In der Abschrift koinzidieren Naturpoesie und Kunstpoesie, Mündlichkeit und Schriftlichkeit, klassische Imitatio und romantische Imagination. Die omnipräsente Akustik steht dabei immer in Zusammenhang mit der Naturpoesie und präsupponiert synästhetisch das Paradies der Indifferenz zwischen Signifikant und Signifikat: «Je geläufiger sich Anselmus in die Chiffrenschrift der Natursprache einarbeitet, desto deutlicher tönt sie ihm als Musik entgegen. In dieser Musiksprache ist der Gegensatz von [...] Zeichen und Bezeichnetem [aufgehoben]»¹¹⁵. Die Musik spielt im Vergleich mit anderen Romantikern vor allem bei Hoffmann eine entscheidende Rolle¹¹⁶. Der Semiotik der Musik entspricht im romantischen Sinne die natürliche Urpoesie, in der Signifikant und Signifikat zusammenfallen, was eine Annihilation einer durch Arbitrarität determinierten Sprache impliziert. Auf die Aporie romantischen Schreibens macht Kremer aufmerksam: Die Sprache

entkommt dem Zwang der sprachlichen Signifikanz letztlich nicht. Wo die Poesie auf die festgefügte Form der Schrift verwiesen ist, die bei aller Phantastik einer rationalen Ordnung und einer Bedeutungsfunktion untersteht, bedient sich die Musik einer asemantischen, unmittelbaren Ausdrucksweise. Ohne den Umweg über den Verstand gelingt es der Musik im romantischen Verständnis, das Geheimnis der Natur direkt und im Hinblick auf die Stimmung des Zuhörers zu vergegenwärtigen.¹¹⁷

Nachdem Anselmus bewiesen hat, die orientalische Schrift kopieren zu können, erlangt er eine höhere Stufe:

[W]ir müssen in das Zimmer, wo Bhogovotgita's Meister unser warten [...]. Der Archivarius [...] trat endlich in das azurblaue Zimmer; der Porphyrtisch mit dem goldenen Topf war verschwunden, statt dessen stand ein mit violetter Samt behangener Tisch, auf dem die dem

¹¹³ Schneider, *Künstlerliebe*, S. 213.

¹¹⁴ Vgl. Simonis, *Grenzüberschreitungen*, S. 132.

¹¹⁵ Nygaard, *Anselmus as Amanuensis*, S. 180. Vgl. Günter Peters: *Verfallsgeschichten vom Fortschritt der Kunst. Künstlerfigurationen bei Hoffmann, Diderot, Balzac, Poe und Grillparzer*. In: *Arcadia* 29/2 (1994), S. 161-181, hier S. 177.

¹¹⁶ Vgl. Uerlings (Hg.), *Theorie der Romantik*, S. 285ff. Vgl. dazu Erwin Rotermund: *Musikalische und dichterische Arabeske bei E. T. A. Hoffmann*. In: *Poetica* 2 (1968), S. 48-69.

¹¹⁷ Kremer, *Romantik*, S. 66.

Anselmus bekannten Schreibmaterialien befindlich, in der Mitte des Zimmers und ein eben so beschlagener Lehnstuhl vor demselben.¹¹⁸

Mit Bhogovotgita ist die Bhagavad Gita gemeint, ein altindischer Text, der von F. Schlegel übersetzt wurde. Die Schrift des Sanskrit galt in der Romantik als Ursprache der indogermanischen Sprachen¹¹⁹. In diesem ursprünglichen Zimmer erhält Anselmus die entscheidende Aufgabe: Das Wichtigste ist das

Abschreiben oder vielmehr Nachmalen gewisser in besonderen Zeichen geschriebener Werke, die ich hier in diesem Zimmer aufbewahre und die nur an Ort und Stelle kopiert werden können [...]; ein falscher Strich, oder was der Himmel verhüten möge, ein Tintenleck auf das Original gespritzt stürzt Sie ins Unglück.¹²⁰

Die Beschreibung des *blauen* Zimmers verweist auf das romantische Ideal, indem die Polysemie des Wortes "Blatt" eine entscheidende Stellung einnimmt: Aus «den goldnen Stämmen der Palmbäume [ragten] kleine smaragdgrüne Blätter heraus [...]; eins dieser Blätter erfaßte der Archivarius und Anselmus wurde gewahr, daß das Blatt eigentlich in einer Pergamentrolle bestand»¹²¹. Diese Polysemie impliziert das Spiel mit dem Signifikat und eignet damit dem Phantastischen¹²². Kittler macht auf das Detail im Rekurs auf die Aufschreibepaxis im 18. Jahrhundert aufmerksam:

Das Aufschreibesystem von 1800 nimmt die alte Rhetorenmetonymie Blatt / Blatt wörtlich. Weil sie zwischen Natur und Kultur oszilliert, ist die Urschrift sehr schwer nachzumalen [...]. Sie schafft ja den Zwang ab, die europäischen Buchstabenformen als Positivitäten hinzunehmen; alle Urschriftzeichen sind den komplizierten, aber vertrauten Wesen der Natur anverwandt.¹²³

¹¹⁸ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 285.

¹¹⁹ Vgl. Friedrich Schlegel: *Über die Sprache und Weisheit der Inder*. Heidelberg: Mohr und Zimmer 1808. Vgl. Franz Bopp: *Über das Konjugationssystem der Sanskritsprache in Vergleichung mit jenem der griechischen, lateinischen, persischen und germanischen Sprache*. Frankfurt/M.: Andreaische Buchhandlung 1816.

¹²⁰ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 285f.

¹²¹ Ebd., S. 286.

¹²² Vgl. Momberger, *Sonne und Punsch*, S. 208.

¹²³ Kittler, *Aufschreibesysteme*, S. 92. Wenn im Anschluss an die Rede von «seltsam verschlungenen Zeichen» und «Schnörkel[n], die bald Pflanzen, bald Moose, bald Tiergestalten nachzuahmen schienen» (Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 286) ist, wird die «Motivik der Pflanzen- und Tierarabeske [...] fast wörtlich rekapituliert». Löffler, *Das Handwerk der Schrift*, S. 25.

Die homophone Konstituente des Lexems "Blatt" ist durch eine semantische Differenzierung charakterisiert, die dabei auf eine gemeinsame sprachliche Wurzel zurückgeht. In der romantischen Analogisierung von Natur und Schrift wird die semantische Differenzierung zugunsten einer naturpoetischen Programmatik im Sinne Schlegels getilgt. Die Palme, dem Volksglauben nach, ein Symbol für Erkenntnis, verstärkt den Wandel der Wahrnehmung Anselmus'. Während das Arabische als eine arabeske Schrift in Erscheinung tritt, das per se auf die natürliche Ursprache zurückweist, muss Anselmus nun das Sanskrit als Inbegriff der Ursprache, welches sich zur Urpoesie hin öffnet, abschreiben: Er «fühlt wie aus dem Innersten heraus, daß die Zeichen nichts anders bedeuten könnten als die Worte: Von der Vermählung des Salamanders mit der grünen Schlange»¹²⁴. Die Empathie erscheint als eine Bedingung der Imagination, wenn Anselmus die Bedeutung der Wörter *fühlt*. Serpentina konkretisiert die Imagination als «ein kindliches poetisches Gemüt»¹²⁵. Der Künstler wird in die Nähe der Naivität eines Kindes gerückt, die darin besteht, noch nicht «zwischen Phantastischem und Wirklichem [...] unterscheiden zu können»¹²⁶. Auf diese Weise wird die Kindheit als verlorenes Paradies stilisiert, die an die Arkadienkonzeption in Schillers Gedicht *Resignation*¹²⁷ gemahnt. Ziel der Romantiker ist es, in ein Stadium der Indifferenz zurückzukehren. Des Weiteren offenbart Serpentina Anselmus, dass «mein Vater aus dem wunderbaren Geschlecht der Salamander abstammt und daß ich mein Dasein seiner Liebe zur grünen Schlange verdanke. In uralter Zeit herrschte in dem Wunderlande Atlantis der mächtige Geisterfürst Phosphorus, dem die Elementar-Geister dienen»¹²⁸. Mit dem antiken Mythos von Atlantis wird der Topos des Goldenen Zeitalters aufgerufen¹²⁹. Außerdem verweist Atlantis intertextuell auf *Heinrich von Ofterdingen*, in dem die Sage von Atlantis mit der Synthese von Poesie und Natur verbunden wird. Louisa C. Nygaard stellt fest, dass poetisches «Schreiben [...] etwas Wunderbares

¹²⁴ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 287. Die Elementargeister «verweisen auf eine geheime, naturphilosophisch-kosmologische Ordnung oder einen ähnlichen Ursprung, deren kleinste Elemente oder repräsentativen Abbilder sie sind». Karl Heinz Bohrer: *Die Grenzen des Ästhetischen*. München / Wien: Carl Hanser 1998, S. 25. Vgl. Tesch, *Romantic Inscriptions*, S. 686.

¹²⁵ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 291.

¹²⁶ Wellenberger, *Der Unernst des Unendlichen*, S. 152.

¹²⁷ Friedrich Schiller: *Resignation*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Gedichte / Dramen I*. Hg. v. Gerhard Fricke. München: Hanser 1958, S. 130-133, hier S. 130.

¹²⁸ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 288.

¹²⁹ Vgl. Wühl, E. T. A. Hoffmann, S. 74.

[ist]: Es gibt darin keine Kluft zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten»¹³⁰ und das ist das Reich Atlantis. Das entspricht psychogenetisch betrachtet der Rückkehr in die Kindheit. Der mit dem Element Feuer mehrfach in Verbindung gesetzte Lindhorst wurde aus dem Reich der Urpoesie, Atlantis, verbannt¹³¹. Erst

wenn die Sprache der Natur dem entarteten Geschlecht der Menschen nicht mehr verständlich sein [...] wird, [...] entzündet sich der Feuerstoff des Salamanders aufs neue [...]. Aber nicht allein die Erinnerung an den Urzustand soll ihm bleiben, sondern er lebt auch wieder auf in der *heiligen Harmonie* mit der ganzen Natur.¹³²

Erlöst ist er erst, wenn er seine drei Töchter, die als Mitgift jeweils einen das Wunderreich spiegelnden goldenen Topf aufweisen, mit drei Jünglingen poetischen Gemüts verheiratet hat¹³³. Die Annihilation von These und Antithese führt zurück in das Paradies. Poetologisch gesprochen: In der Naturpoesie spiegelt sich das Reich der Urpoesie, das in der Tilgung der Unterschiede besteht.

Im Zuge der Lehrzeit wird – wie hier bereits zuvor angekündigt – Anselmus der Metallspiegel des Äpfelweibes zum Verhängnis. Er fällt vom Glauben an die das Paradies, d.i. die Synthese, versprechende Naturpoesie ab¹³⁴. Zugunsten Veronikas Liebe entlarvt der Spiegel Serpentina als phantasmatisches Wesen, indem er eine scheinbar realistische Wahrnehmung vortäuscht. Indem Anselmus die reale Veronika der phantasmatischen Serpentina vorzieht, verwirft er die erotische Oralität zugunsten einer die naturpoetischen Kunstformen verwerfenden bürgerlichen Kunstauffassung¹³⁵. Der Zweifel an der Naturpoesie hat direkte Auswirkungen auf sein Kopieren: Er

¹³⁰ Nygaard, Anselmus as Amanuensis, S. 180.

¹³¹ Aus der enttäuschten Liebe zu der grünen Schlange, die sich im Kelch der Lilie befand, verbrennt der Salamander letztlich alle Pflanzen, so dass als Strafe «sein Feuer [...] für jetzt erloschen ist». Hoffmann, Der goldene Topf, S. 289f.

¹³² Ebd., S. 290 (Herv. v. J. R.).

¹³³ Vgl. ebd., S. 291.

¹³⁴ «Veronika schlich sich leise hinter ihn, legte die Hand auf seinen Arm und schaute sich fest an ihn schmiegend ihm über die Schulter auch in den Spiegel. Da war es dem Anselmus als beginne ein Kampf in seinem Innern – Gedanken – Bilder – blitzten hervor und vergingen wieder – der Archivarius Lindhorst – Serpentina – die grüne Schlange – endlich wurde es ruhiger und alles Verworrene fügte und gestaltete sich zum deutlichen Bewußtsein». Ebd., S. 295.

¹³⁵ Vgl. Kittler, Aufschreibesysteme, S. 107f.

sah auf der Pergamentrolle so viele sonderbare krause Züge und Schnörkel durcheinander, die ohne dem Auge einen einzigen Ruhepunkt zu geben den Blick verwirrten, daß es ihm beinahe unmöglich schien das Alles genau nachzumalen. [...] Er [...] tunkte getrost die Feder ein, aber die Tinte wollte durchaus nicht fließen, er spritzte die Feder ungeduldig aus und – o Himmell! ein großer Klecks fiel auf das ausgebreitete Original.¹³⁶

Die real erfahrbare Tinte tritt in die imaginative Struktur überraschend ein. «Das Sakrileg der imaginativen Existenz ist unmittelbare Körperlichkeit»¹³⁷. Durch den Tintenklecks wird die magische «Korrespondenz zwischen Schrift und Welt» gestört¹³⁸. Die Folge der gebrochenen Imagination ist der Fall in das Kristall: Anselmus «saß in einer wohlverstopften Krystallflasche auf einem Repositorium im Bibliothekzimmer des Archivarius»¹³⁹. Für Fischer stellt der Fall ins Kristall keine Rückentwicklung dar, sondern «den regressus ad uterum, der auf der letzten Stufe der Initiation einer endgültigen Neugeburt vorausgeht»¹⁴⁰. Das kristallene Gefängnis symbolisiert die eingeschränkte Wahrnehmung einer realistischen Perspektive, die von einigen anderen in Flaschen Gefangenen nicht als begrenzt wahrgenommen wird: Nie «haben wir uns besser befunden als jetzt»¹⁴¹. Anselmus hingegen leidet unter der philisterhaften, eingegengten Wahrnehmung: Die «sahen niemals die holde Serpentina, sie wissen nicht was Freiheit und Leben in Glauben und Liebe ist, deshalb spüren sie nicht den Druck des Gefängnisses»¹⁴². Der Fall in das Kristall bedeutet den Rückfall Anselmus' in das Stadium des Sündenfalls. Ihm bietet sich keine literarische bzw. naturpoetische Möglichkeit mehr, in das Paradies zurückzukehren. Wenn Serpentina ihm mit den Worten «glaube, liebe, hoffe» zur Seite steht, wird wieder im Bezug auf die theologischen Tugenden des Christentums das romantische Ideal betont. Zwar hat sich die Prophezeiung des Apfelweibes erfüllt, doch Anselmus' Glaube und seine Liebe zu Serpentina sind stärker: «[I]ch liebe ewiglich nur Serpentina»¹⁴³. Der sich anschließende Kampf um den goldenen Topf endet mit einer Niederlage für die Hexe und führt zu der Befreiung Anselmus': Ein

¹³⁶ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 301.

¹³⁷ Kremer, E. T. A. Hoffmann, S. 31.

¹³⁸ Schmitz-Emans, *Einführung*, S. 40.

¹³⁹ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 302.

¹⁴⁰ Fischer, *Der Goldene Topf*, S. 80.

¹⁴¹ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 304.

¹⁴² Ebd., S. 305.

¹⁴³ Ebd., S. 306.

«feindliches Prinzip [...] war Schuld an deinem Unglauben. – Du hast deine Treue bewährt, sei frei und glücklich»¹⁴⁴.

Anselmus' Zweifel an der Naturpoesie bzw. am romantischen Ideal wiederholt sich auf der Erzähler-Ebene in der zwölften Vigilie:

Ich härmte mich recht ab, wenn ich die elf Vigilien, die ich glücklich zu Stande gebracht hab, durchlief und nun dachte, daß es mir niemals vergönnt sein werde die zwölfte als Schlußstein hinzuzufügen, denn so oft ich mich zur Nachtzeit hinsetzte um das Werk zu vollenden, war es, als hielten mir recht tückische Geister [...] ein glänzend poliertes Metall vor, in dem ich mein Ich erblickte, blaß, übernachtigt und melancholisch wie der Registrator Heerbrand nach dem Punsch-Rausch und nach allerlei Phrasen haschend um ein nie geschautes Eldorado zu malen.¹⁴⁵

Weil der Erzähler zunächst nicht mehr an das romantische Ideal bzw. die "Transzendentalpoesie" «glauben kann, wird sie ihm als Form problematisch: als Fiktionsproblem»¹⁴⁶. Doch gerade dieser Prozess reflektiert die "Transzendentalpoesie"; das Erzählte wird reflektierend dargestellt und die Reflexion wird wiederum selbst ein Erzähltes¹⁴⁷. Insofern wird mit dem romantischen Postulat nicht radikal gebrochen, sondern dieses wird vielmehr auf einen höchst artifiziellen Höhepunkt getrieben, indem «die Erzählsituation dieses als Ich auftretenden Erzählers die Medialität des

¹⁴⁴ Ebd., S. 309. Einige Deutungen sehen in dem folgenden Sturz von Anselmus in die Arme Serpentinias einen Suizid, denn zuvor ist die Rede davon, dass Anselmus auf der Elbbrücke steht und hinunter blickt. Vgl. Ebd., S. 305ff. Vgl. dazu Jutta Osinski: Poesie und Wahn. Aspekte des Phantastischen in romantischen Texten. In: Le Blanc / Twrsnick, Traumreich und Nachtseite, S. 12-27, hier S. 18. Vgl. Maria M. Tatar: Mesmerism, Madness, and Death in E. T. A. Hoffmann's *Der goldne Topf*. In: *Studies in Romanticism* 14/4 (1975), S. 365-389. Nach der Niederlage der Hexe ist Veronika von der phantastischen Wahrnehmung befreit: «[I]ch schwöre allen Satanskünsten ab». Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 314. Die Angst ihres Vaters, sie sei wahnsinnig geworden, kann ihr designerter Gatte und Hofrat Heerbrand beschwichtigen: «Nun ist es auch nicht zu leugnen, daß es wirklich wohl geheime Künste gibt, [...] was aber [...] Veronika von dem Sieg des Salamanders und von der Verbindung des Anselmus mit der grünen Schlange gesprochen, ist wohl nur eine poetische Allegorie». Ebd., S. 314. Der phantastischen Imagination wird durch die Reduktion auf die allegorische Rezeption ihre Sprengkraft genommen.

¹⁴⁵ Ebd., S. 316.

¹⁴⁶ Heine, *Transzendentalpoesie*, S. 154.

¹⁴⁷ Vgl. Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie*, S. 422. Vgl. Heine, *Transzendentalpoesie*, S. 166.

Erzählens zu einem Teil der Erzählung selbst macht»¹⁴⁸. Der Metallspiegel reflektiert für den romantischen Künstler einen nüchternen Blick, der jeglicher romantischer Imagination entbehrt, so dass der Erzähler nicht mehr schreiben kann. Der zweifelnde Erzähler erhält darauf einen Brief von Lindhorst: «Im blauen Palmenbaumzimmer, [...] finden Sie die gehörigen Schreibmaterialien und Sie können dann mit wenigen Worten den Leserkund tun was Sie geschaut»¹⁴⁹. Die Erzählebene, d.i. die “discours”-Ebene, vermischt sich mit der “histoire”-Ebene, der erzählten Geschichte des Erzählers. Der metaleptische Einschub reflektiert auf der Erzählebene ironisch die Eigenheit romantischen Schreibens. Lindhorst führt den Erzähler

in das azurblaue Zimmer, in welchem ich den violetten Schreibtisch erblickte, an welchem der Anselmus gearbeitet. [...] “Hier [...] bringe ich Ihnen das Lieblingsgetränk Ihres Freundes des Kapellmeisters Johannes Kreislers. – Es ist angezündeter Arrak in den ich einigen Zucker geworfen”¹⁵⁰.

Der Erzähler nimmt den Platz von Anselmus ein, so dass man von einer Nivellierung von Produktion und Produkt sprechen kann, wobei Arrak, Palmensaft, für Erkenntnis steht. Mit dem Kapellmeister Kreisler wird nicht nur auf Hoffmanns wichtige Figur in der *Kreisleriana*¹⁵¹, sondern auch auf das häufig verwendete Pseudonym Hoffmanns angespielt. Die Figur Kreisler sucht in der Musik das Absolute und wird wie Anselmus von seiner Umwelt als wahnsinnig bezeichnet. In *Der goldene Topf* wird der Erzähler nun Teil des Textes, er ist selbst «bereits Effekt einer Schreibweise, Signifikant unter Signifikanten: als solcher kann er die Synthese des Werks nicht mehr verbürgen»¹⁵². Die “transzendentalpoetische” Konstituente dekonstruiert auf diese Weise das geschlossene Kunstwerk der Klassik, denn der «Text gewinnt eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber dem Erzähler, überschreitet die Grenzen des geschlossenen Werks als Mimesis eines identischen Subjekts»¹⁵³. Wenn sich der Erzähler in seiner Geschichte wiederfindet, hat er den Glauben an die phantastische Imagination zurückgewonnen, so dass es ihm nicht mehr schwer fällt, seine Ge-

¹⁴⁸ Ebd., S. 180.

¹⁴⁹ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 317.

¹⁵⁰ Ebd., S. 318.

¹⁵¹ Ders.: *Kreisleriana*. In: Ders.: *Fantasiestücke*, S. 32-82.

¹⁵² Momberger, *Sonne und Punsch*, S. 144.

¹⁵³ Ebd., S. 129.

schichte zu Ende zu bringen. Er geht damit denselben Weg, den sein Protagonist Anselmus gegangen ist.

Die zwölfte Vigilie lässt der Erzähler mit der Beschreibung der Vereinigung Anselmus' mit seiner Serpentina enden¹⁵⁴. Weibliche Stimme und männliche Schrift synthetisieren in der wieder erlangten Urpoesie. Die für die Epoche der Romantik spezifische Ausdifferenzierung der Wissenschaften tritt deutlich zu Tage: Die Kunst versteht sich nicht mehr als *ein* Bildungsgut von vielen, wie es noch in dem Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* der Fall ist, sondern wird zum alleinigen Ziel und Zweck verabsolutiert¹⁵⁵. Die Vereinigung steht metonymisch für die Vervollkommnung des romantischen Künstlers, der durch die Naturpoesie in das Reich der Urpoesie, dem verlorenen Goldenen Zeitalter, zurückkehrt. Kremer konstituiert in diesem Zusammenhang wieder einen Bezug zu alchemistischen Verfahren: «Die Übersetzung des Schreibers in Poesie lehnt sich an das Bild einer Veränderung des Aggregatzustands im alchemistischen Experiment an. Der Körper des romantischen Schreibers [...] ist selbst Teil des Textes geworden, allerdings in einem anderen Aggregatzustand»¹⁵⁶. Anselmus' Lehrzeit begann unter der Obhut des *Feuersalamanders* Lindhorst als Schreiber bzw. Kopierer und endet mit der Entwicklung zum romantischen Schriftsteller. Zurück bleibt der melancholische Erzähler, der das romantische Ideal doch nicht mehr zu erreichen glaubt¹⁵⁷. Wellenberger schließt daraus, dass nicht die mangelnde Fähigkeit des Erzählers die Ursache seines Zweifels ist, sondern «die unermessliche Herrlichkeit jenes Wunderreichs»¹⁵⁸, das nur approximativ vermittelt wer-

¹⁵⁴ «Serpentina! – der Glaube an dich, die Liebe hat mir das Innerste der Natur erschlossen! – Du brachtest mir die Lilie [...] – sie ist die Erkenntnis des *heiligen Einklangs aller Wesen* und in dieser Erkenntnis lebe ich in höchster Seligkeit [...], denn wie Glauben und Liebe ist ewig die Erkenntnis.» Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 320 (Herv. v. J. R.).

¹⁵⁵ Es nimmt nicht wunder, dass die romantische Kunst dem Ästhetizismus Théophile Gautiers oder dem "l'art pour l'art" Charles Baudelaires den Weg geebnet hat. Vgl. Charles Baudelaire: *Les fleurs du mal*. Paris: Corti 1968.

¹⁵⁶ Kremer, *Kabbalistische Signaturen*, S. 198.

¹⁵⁷ «Ach glücklicher Anselmus, der du die Bürde des alltäglichen Lebens abgeworfen, der du in der Liebe zu der holden Serpentina die Schwingen rüstig rührtest und nun lebst in Wonne und Freude auf deinem Rittergut in Atlantis! – aber ich Armer! – bald – ja in wenigen Minuten bin ich selbst aus diesem schönen Saal, der noch lange kein Rittergut in Atlantis ist, versetzt in mein Dachstübchen und die Armseligkeiten des bedürftigen Lebens befangen meinen Sinn und mein Blick ist von tausend Unheil wie von dickem Nebel umhüllt, daß ich wohl niemals die Lilie schauen werde». Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 321.

¹⁵⁸ Wellenberger, *Der Unernst des Unendlichen*, S. 164.

den kann. In Hoffmanns «Verwendung der mise en abîme [sic] verweist jeder Signifikant immer nur auf andere Signifikanten. Die Flut der Spiegelungen ist [...] unendlich»¹⁵⁹. Das Phantastische wird in seiner Fiktionalität ausgestellt, indem sich der Erzähler selbst in die Fiktion integriert¹⁶⁰. «Wirklichkeit und Phantasie werden gleichermaßen zu einer Angelegenheit der individuellen Wahrnehmung; das Phantastische [...] ist nichts anderes als das Erschriebene»¹⁶¹. Plötzlich

klopfte mir der Archivarius [...] leise auf die Achsel und sprach: Still still Verehrter! klagen Sie nicht so! – Waren Sie nicht so eben selbst in Atlantis und haben Sie denn nicht auch dort wenigstens einen artigen Meierhof als poetisches Besitztum Ihres innern Sinns? – Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das *Leben in der Poesie*, der sich der *heilige Einklang aller Wesen* als tiefstes Geheimnis der Natur offenbaret?¹⁶²

Mit diesem Schlusssatz wird *expressis verbis* zu einer metafiktionalen Lesart aufgerufen¹⁶³. Die ironische Distanzierung durch den Erzähler stellt den utopischen Charakter der romantischen Ästhetiktheorie heraus. Einzig in der romantischen Literatur wird das Erleben des poetischen Paradieses möglich¹⁶⁴:

Der Poesie wird [...] die Rolle eines geeigneten Mittels der Annäherung an eine höhere Welt zugeschrieben, der auch die Kraft zukommt, das verloren geglaubte Goldene Zeitalter [...] durch die poetische Schau der Welt und der mehrschichtigen Wirklichkeit neu zu beleben oder heraufzubeschwören.¹⁶⁵

Das Ideal ist stets in einen kunstpoetischen Prozess eingebunden¹⁶⁶. Das verlorene Goldene Zeitalter kann durch das Leben *in der Poesie*, durch eine phantastische Imagination zeitweilig wiederkehren. Eine Realisierung der Neuen Mythologie kann nicht leiblich erfahren werden, weil

¹⁵⁹ Momberger, Sonne und Punsch, S. 159.

¹⁶⁰ Vgl. Stefanie Kreuzer: Märchenhafte Metatexte. Formen und Funktionen von Märchenelementen in der Literatur. In: Hauthal / Nadj, *Metaisierung in Literatur*, S. 282-302, hier S. 299.

¹⁶¹ Osinski, *Poesie und Wahn*, S. 19.

¹⁶² Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 321 (Herv. v. J. R.).

¹⁶³ Vgl. Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie*, S. 422. Vgl. Prang, *Die romantische Ironie*, S. 63.

¹⁶⁴ Vgl. Kreuzer, *Märchenhafte Metatexte*, S. 297. Vgl. Fischer, *Der Goldene Topf*, S. 82.

¹⁶⁵ Kuper, *Auf den Spuren des Phantastischen*, S. 92f.

¹⁶⁶ Vgl. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, S. 296f.

die Entdifferenzierung, die einen solchen Regress einleiten müsste, die Scheidung von Subjekt und Objekt, Signifikant und Signifikat zunichtemachen würde¹⁶⁷. Die absolute Synthese des Idealismus wird in Hoffmanns Erzählung mittels der Hinterfragung durch die Ästhetik zu einer kritischen. Die Modernität der romantischen Ästhetik tritt hier deutlich zu Tage. Für die literarische Frühromantik dagegen «ist die mögliche Einheit von Mensch und Natur, von Beseeltem und Unbeseeltem, keine unerreichbare Utopie»¹⁶⁸. Als Beispiel führt Kremer Novalis an: «Hoffmanns ironische Einführung eines Ritterguts deutet bereits an, daß die Option für Atlantis nicht, wie in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, im Sinne einer erklärenden, geschichtsphilosophischen Utopie zu verstehen ist»¹⁶⁹. Das Rittergut in Lindhorsts Erzählung ist nicht zufällig im Ur-Reich der Poesie situiert. Bekanntlich fungiert das Mittelalter in der Romantik als *eine* naturpoetische Quelle¹⁷⁰. Das Ende des *Goldenen Topfs* entspricht auf den ersten Blick dem 117. Fragment F. Schlegels, nach dem die Poesie auch immer ihre eigene Kritik implizieren müsse: «Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden»¹⁷¹. Eine Potenzierung dieser metafictionalen Komponente wird durch den kompositorischen Aufbau von drei textontologischen Ebenen – Salamander, Anselmus, Erzähler – initiiert. Hoffmann wird der postulierten Sympoesie gerecht, indem er ästhetische Theorie und literarische Praxis “transzendentalpoetisch” verbindet¹⁷². Somit bleibt Hoffmann zwar der romantischen Schreibweise verhaftet, die kritische Intention des Textes verweist dann aber auf die utopische Position des romantischen Ideals, so dass das kritische Moment *in* der Theorie der Romantik zu einer Kritik *an* der Theorie der Romantik wird. Einzig die Literatur, d.i. die Naturpoesie, kann die Unendlichkeit und Perfektibilität der Urpoesie vermitteln und führt zurück in das Paradies vor dem Sündenfall, in dem sich

¹⁶⁷ Vgl. Momberger, Sonne und Punsch, S. 143. Die Parallele zur christlichen Theologie tritt wiederum zu Tage.

¹⁶⁸ Schmitz, Gegenwelten, S. 91.

¹⁶⁹ Kremer, E. T. A. Hoffmann, S. 29.

¹⁷⁰ In Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* ist diese Verknüpfung Programm: «Es ist mit einem Wort, der seltene Sinn für das Romantische, der den gotischen Baumeister leiten muß, da hier von dem Schulgerechten, an das er sich bei der antiken Form halten kann, nicht die Rede ist». Hoffmann: *Die Elixiere des Teufels*. München: dtv 1997, S. 156.

¹⁷¹ Uerlings (Hg.), *Theorie der Romantik*, S. 189. Vgl. Ingrid Strohschneider-Kohrs: *Zur Poetik der deutschen Romantik II. Die romantische Ironie*. In: Steffen, *Die deutsche Romantik*, S. 75-97, hier S. 91. Vgl. Schmidt: «Callots fantastisch karikierte Blätter», S. 85.

¹⁷² Vgl. Momberger, Sonne und Punsch, S. 169.

“der heilige Einklang aller Wesen” offenbart. Die postulierte Poetisierung der Welt muss dem Leben *in* der Poesie weichen.

Literaturverzeichnis

- Baudelaire, Charles: *Les fleurs du mal*. Paris: Corti 1968.
- Bohrer, Karl Heinz: *Die Grenzen des Ästhetischen*. München / Wien: Carl Hanser 1998.
- Bollnow, Otto Friedrich: *Der Goldene Topf* und die Naturphilosophie der Romantik. In: Ders.: *Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter*. Stuttgart: Kohlhammer 21958, S.207-226.
- Brittnacher, Hans Richard: Vom Risiko der Phantasie. Über ästhetische Konventionen und moralische Ressentiments der phantastischen Literatur am Beispiel Stephen King. In: Gerhard Bauer / Robert Stockhammer (Hg.): *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Opladen: Westdt. Verlag 2000, S.36-60.
- Claussen, Horst: Icon und Symbol bei Charles S. Peirce und in den Kulturwissenschaften. Probleme der Superisation. In: Klaus Oehler (Hg.): *Zeichen und Realität. Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für Semiotik e. V. Hamburg 1981*. Bd. III. Tübingen: Stauffenburg 1984, S. 1033-1039.
- Dengler, Frank: Asthetische Subversionen des Wissens. Analysen zur Phantastik zwischen *Der Goldene Topf* und *Matrix*. In: *Athenäum* 12 (2002), S.155-173.
- Dunker, Axel: Der “preßhafte Autor”. Biedermeier als Verfahren in E. T. A. Hoffmanns späten Almanach-Erzählungen. In: *Goethezeitportal*. http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/hoffmann/dunker_biedermeier.pdf (21.3.10)
- Ders.: *Fantastische Literatur*. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Alfred Kröner 2009, S.240-247.
- Fink, Gonthier-Louis: Die narrativen Masken des romantischen Erzählers. Goethe, Novalis, Tieck, Hoffmann. Von der symbolischen zur phantastischen Erzählung. In: Jean-Marie Paul (Hg.): *Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E. T. A. Hoffmann*. St. Ingbert: Röhrig 1998, S.71-110.
- Fischer, Caroline: *Der Goldene Topf*. Als Geschichte einer Initiation. In: *Il Confronto Letterario* 13 (1990), S.57-82.
- Freund, Winfried: Chaos und Phantastik. Der phantastische Erzähler E. T. A. Hoffmann. In: *Die Horen* 4 (1992), S.77-85.
- Heine, Roland: *Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E. T. A. Hoffmann*. Bonn: Bouvier 1974.
- Helfer, Martha B.: The Male Muses of Romanticism: The Poetics of Gender in Novalis, E. T. A. Hoffmann, and Eichendorff. In: *The German Quarterly* 78/3 (2005), S.299-319.

- Herder, Johann Gottfried von: Über den Ursprung der Sprache. Berlin: Akademie-Verl. 1959.
- Hoffmann, E. T. A.: Das öde Haus. In: Ders.: Nachtstücke. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt/M.: Dt. Klassiker Verlag 2009, S.163-198.
- Ders.: Der goldene Topf. In: Ders.: Fantasiestücke. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt/M.: Dt. Klassiker Verlag 2006, S. 229-321.
- Ders.: Die Elixiere des Teufels. München: dtv 1997, S.156.
- Ders.: Fantasiestücke. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt/M.: Dt. Klassiker Verlag 2006.
- Ders.: Jacques Callot. In: Ders.: Fantasiestücke, S.17-18.
- Ders.: Kreisleriana. In: Ders.: Fantasiestücke, S.32-82.
- Ders.: Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot. Stuttgart: Reclam 1971.
- Hübener, Andrea: Kreisler in Frankreich. E. T. A. Hoffmann und die französischen Romantiker. Heidelberg: Winter 2004.
- Hunter-Lougheed, Rosemarie: Ehrenrettung des Herrn Registrators Heerbrand. In: Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft e.V. 28 (1982), S.12-18.
- Iehl, Dominique: Das Phantastische und das Grotteske. Zu ihrem Zusammenwirken in E. T. A. Hoffmanns *Nachtstücken*. In: Jean-Marie Paul (Hg.): Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E. T. A. Hoffmann. St. Ingbert: Röhrig 1998, S.125-132.
- Innerhofer, Roland: "Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen." Demarkationslinien zwischen Schauerliteratur, Phantastik und Science-Fiction am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns *Sandmann*. In: Clemens Ruthner u.a. (Hg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Francke 2006, S.119-133.
- Itälä, Marja-Leena: Studie zur fiktionalen Wirklichkeit am Beispiel ausgewählter Texte von E. T. A. Hoffmann. In: Neuphilologische Mitteilungen 94/2 (1993), S.113-139.
- Jaffé, Aniela: Bilder und Symbole aus E. T. A. Hoffmanns Märchen *Der Goldne Topf*. In: Carl Gustav Jung: Gestaltungen des Unbewussten. Zürich: Rascher 1951, S.239-592.
- Just, Klaus Günther: Die Blickführung in den Märchen novellen E. T. A. Hoffmanns. In: Helmut Prang (Hg.): E. T. A. Hoffmann. Darmstadt: WBG 1976, S.292-306.
- Kayser, Wolfgang: Versuch einer Wesensbestimmung des Grottesken. In: Ulrich Weisstein (Hg.): Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt 1992, S.173-179.
- Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800/1900. München: Fink 1987.
- Klingemann, Ernst August Friedrich (Bonaventura): Nachtwachen. Leipzig: Reclam 1991.
- Kluwe, Sandra: E. T. A. Hoffmanns Kontrafakturprinzip. Ein Deutungsansatz zum *Goldenen Topf*. In: E. T. A. Hoffmann Jahrbuch 16 (2008), S.70-81.

- Kremer, Detlef: E. T. A. Hoffmann. Erzählungen und Romane. Berlin: Erich Schmidt 1999.
- Ders.: Kabbalistische Signaturen. Sprachmagie als Brennpunkt romantischer Imagination bei E. T. A. Hoffmann und Achim von Arnim. In: Eveline Goodman-Thau (Hg.): Kabbala und die Literatur der Romantik. Tübingen: Niemeyer 1999, S.197-221.
- Ders.: Romantik. Stuttgart: Metzler ²2003.
- Kreuzer, Stefanie: Märchenhafte Metatexte. Formen und Funktionen von Märchenelementen in der Literatur. In: Janine Hauthal / Julijana Nadj u.a. (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen. Berlin/NY: Walter de Gruyter 2007, S.282-302.
- Kuper, Michael: Auf den Spuren des Phantastischen. Die Semiotik der Initiation als künstlerischer Grundstruktur in E. T. A. Hoffmanns *Der goldne Topf*. In: Hans Schumacher (Hg.): Phantasie und Phantastik. Neuere Studien zum Kunstmärchen und zur phantastischen Erzählung. Frankfurt/M.: Peter Lang 1993, S.75-97.
- Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973.
- Löffler, Jörg: Das Handwerk der Schrift. Autorschaft und Abschrift bei Hoffmann und Arnim. In: E. T. A. Hoffmann Jahrbuch 11 (2003), S.19-33.
- Mayer, Mathias / Jens Tismar: Kunstmärchen. Stuttgart: Metzler ⁴2003.
- McGlathery, James M.: The Suicide Motif in E. T. A. Hoffmann's *Der Goldne Topf*. In: Monatshefte 58/2 (1966), S.115-123.
- Momberger, Manfred: Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E. T. A. Hoffmann. München: Fink 1986.
- Mühlher, Robert: Dichtung in der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts. Wien: Herold 1951.
- Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In: Ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. I. Das dichterische Werk. Hg. v. Richard H. Samuel / Paul Kluckhohn. Stuttgart: Kohlhammer ³1977, S.195-369.
- Nygaard, Louisa C.: Anselmus as Amanuensis, The Motif of Copying in Hoffmann's *Der goldne Topf*. In: Seminar 19/1 (1983), S.79-104.
- Osinski, Jutta: Poesie und Wahn. Aspekte des Phantastischen in romantischen Texten. In: Thomas Le Blanc / Bettina Twrsnick (Hg.): Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus. Wetzlar: Phantastische Bibliothek Wetzlar 1995, S.12-27.
- Peters, Günter: Verfallsgeschichten vom Fortschritt der Kunst. Künstlerfigurationen bei Hoffmann, Diderot, Balzac, Poe und Grillparzer. In: Arcadia 29/2 (1994), S.161-181.
- Pollet, Jean-Jacques: Le propre et le figuré. Wort- und Bildsinn in Hoffmanns *Nachtstücken*. In: Jean-Marie Paul (Hg.): Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E. T. A. Hoffmann. St. Ingbert: Röhrig 1998, S.111-124.

- Ponnau, Gwenhaël: Erzählen als Inszenieren in Hoffmanns *Sandmann*. In: Jean-Marie Paul (Hg.): Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E. T. A. Hoffmann. St. Ingbert: Röhrig 1998, S.153-162.
- Prang, Helmut: Die romantische Ironie. Darmstadt: WBG 1989.
- Rotermund, Erwin: Musikalische und dichterische Arabeske bei E. T. A. Hoffmann. In: *Poetica* 2 (1968), S.48-69.
- Rudtke, Tanja: Der kirschrote Almandin. Phantastische Mineralogie bei E. T. A. Hoffmann. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 95 (1976), S.109-120.
- Schelling, Friedrich Wilhelm: System des transzendentalen Idealismus. Hamburg: Felix Meiner ²2000.
- Schiller, Friedrich: Resignation. In: Ders.: Sämtliche Werke. Gedichte / Dramen I. Hg. v. Gerhard Fricke. München: Hanser, 1958 S.130-133.
- Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragmente und andere Schriften. Auswahl u. Nachwort v. Andreas Huyssen. Stuttgart: Reclam 1978.
- Ders.: Über die Sprache und Weisheit der Inder. Heidelberg: Mohr und Zimmer 1808.
- Schmidt, Olaf: "Callots fantastisch karikierte Blätter". Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E. T. A. Hoffmanns. Berlin: Erich Schmidt 2003.
- Schmitz, Heinz: Gegenwelten. Mythologische Strukturen in E. T. A. Hoffmanns Traumwelten. Essen: Die Blaue Eule 1999.
- Schmitz-Emans, Monika: Einführung in die Literatur der Romantik. Darmstadt: WBG ³2009.
- Schneider, Karl Ludwig: Künstlerliebe und Philistertum im Werk E. T. A. Hoffmanns. In: Hans Steffen (Hg.): Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967, S.200-218.
- Schubert, Gotthilf Heinrich von: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Darmstadt: WBG 1967.
- Segebrecht, Wulf: Heterogenität und Integration bei E. T. A. Hoffmann. In: Helmut Prang (Hg.): E. T. A. Hoffmann. Darmstadt: WBG 1976, S.381-397.
- Stegmann, Inge: Die Wirklichkeit des Traumes bei E. T. A. Hoffmann. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 95 (1976), S.64-93.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen: Niemeyer 2002.
- Dies.: Zur Poetik der deutschen Romantik II. Die romantische Ironie. In: Hans Steffen (Hg.): Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967, S.75-97.
- Tatar, Maria M.: Mesmerism, Madness, and Death in E. T. A. Hoffmann's *Der goldne Topf*. In: *Studies in Romanticism* 14/4 (1975), S.365-389.
- Tesch, Pamela: Romantic Inscriptions of the Female Body in German Night and Fantasy Pieces. In: *Neophilologus* 92 (2008), S.681-697.

- Theokrit: Sämtliche Dichtungen. Hg. v. Dietrich Ebener. Frankfurt am Main: Insel 1989.
- Ulbrich, Arnold Hermann: Manieristische Züge in E. T. A. Hoffmanns *Der goldne Topf*, *Prinzessin Brambilla*, *Der Sandmann*, *Rat Krespel* und die *Abenteuer der Silvesternacht*. Massachusetts: University Microfilms 1969.
- Uerlings, Herbert (Hg.): *Theorie der Romantik*. Stuttgart: Reclam 2000.
- Wellenberger, Georg: *Der Unernst des Unendlichen. Die Poetologie der Romantik und ihre Umsetzung durch E. T. A. Hoffmann*. Marburg: Hitzeroth 1986.
- Wührl, Paul-Wolfgang: *E. T. A. Hoffmann. Der goldne Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz*. Paderborn: Schöningh 1988.
- Wünsch, Marianne: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*. München: Fink 1991.